



O CONTEÚDO COMO MOTIVAÇÃO DA FORMA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Dil Milaine Henrique de JESUS*
Lídia Maria Nazaré ALVES**

RESUMO

A investigação proposta neste artigo encontra-se voltada para a relação que se estabelece entre conteúdo e forma em Grande Sertão: Veredas. O presente estudo terá em vista a fundamentação teórica de críticos como Terry Eagleton, Pierre Guiraud e Kathrin Rosenfield. Através de um paralelo entre a linguagem roseana e o tema proposto em sua obra, buscar-se-á encontrar os enlaces existentes entre linguagem, sintaxe, léxico e conteúdo. Assinalados esses entrelaçamentos presentes na obra, pretende-se comprovar que conteúdo e forma estão intimamente ligados e que o último é motivado pelo primeiro, posto que aquilo que o escritor utiliza na estrutura formal de sua obra foi motivado por algo que já havia sido pré-determinado, isto é, o tema com o qual se trabalharia.

Palavras-chave: Linguagem. Sintaxe. Léxico. Conteúdo.

O sangue da criação poética é o mesmo em toda parte, quer o tomemos na fonte – linguagem ou idéias, quer na do enredo ou composição.

Spitzer

1. INTRODUÇÃO

A dúvida investigada neste artigo já vem instigando a crítica literária desde a poética de Aristóteles em que se propunha a simulação da história pelo relato (a *mimesis* aristotélica). Se fizermos uma retrospectiva, ainda que brevemente, veremos que há um valioso acervo de pesquisas acerca do tema aqui proposto. Começemos por Terry Eagleton, um filósofo e crítico literário britânico que em 1983, em seu livro "Teoria da Literatura", nos apresenta a concepção dos Formalistas

* Graduada em Letras-Português/Inglês e respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG/UNIDADE DE CARANGOLA).

** Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Professora na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) e na Faculdade de Ciências Gerenciais de Manhuaçu (FACIG).

Russos, que surgiram na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917. Estes já encaravam a linguagem como um fato material, podendo a mesma ser equiparada a uma máquina, onde analisa-se minuciosamente seu funcionamento. Os formalistas aplicaram a linguística ao estudo da literatura, passando assim ao largo da análise do conteúdo e dedicando ao estudo da forma literária.

Pierre Guiraud, um linguista francês, é outro estudioso que também dedicou-se a análise da linguagem. Em 1954 lança o livro "A Estilística", que busca colocar a noção de estilo em sua perspectiva histórica e apresentar uma visão panorâmica dos conceitos e estudos a respeito do estilo e da estilística. Dentre os vários estudos desenvolvidos por P. Guiraud, ele nos apresenta a teoria de Leo Spitzer, que foi sem dúvida, um dos primeiros a apresentar, no início do século, uma crítica baseada nos caracteres estilísticos da obra.

Buscando uma pesquisa mais recente que dialoga com o tema deste trabalho, encontraremos Kathrin Rosenfield, uma pesquisadora austríaca que em 2006 nos apresenta "Desenredando Rosa", uma obra repleta de análises em torno das produções de G. Rosa, especialmente do livro GSV. Nessa análise a autora discorre sobre "o compromisso com a invenção poética como montagem da trama ficcional".

A necessidade de escrever este artigo advém do desejo de se estabelecer um paralelo entre a linguagem roseana e o tema proposto em sua obra, buscando encontrar os enlaces existentes entre linguagem, sintaxe, léxico e conteúdo, a fim de traçar as possíveis relações entre conteúdo e forma. Sabe-se que literatura é a arte da palavra, cada escritor procura objetivar as suas intenções numa forma de linguagem.

Uns escrevem literatura ao modo de quem escreve um texto científico, isto é, a linguagem encerra um caráter 'documental', que preconiza descrever a realidade de uma forma objetiva, 'fechada', recorrendo à oratória culta e aos mitos (arquétipos). São os escritores que de acordo com Muniz Sodré escrevem literatura de massa. Outros reiventam a linguagem, empregam-na de uma forma peculiar (própria). Essa linguagem não fala, mas sugere, ela transforma e intensifica o discurso comum. Há, então, na literatura um drama da linguagem, onde a mesma atua de maneiras distintas.

Guimarães Rosa vem sendo estudado pela crítica como um escritor *sui generis*, devido a sua forma peculiar de trabalhar com a grafia, o que o torna um

escritor singular, único. Lendo parte de sua obra verifica-se que ele trabalha com a linguagem de uma forma inovadora, invertendo-a, condensando-a, burilando-a. Esse questionamento da linguagem acontece em consonância com o tema. Partindo dessa perspectiva, torna-se possível afirmar que o conteúdo funciona como instrumento impulsionador para a forma em Grande Sertão: Veredas?

"Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendado. Mas não é por disfarçar, não (...). Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, *verte, reverte*" (ROSA, 2001, p.114) (grifos meus).

Apenas duas palavras **verte**, **reverte**, foram suficientes para que se penetrasse no centro da obra. Isso é possível como se pode ver a partir das palavras de Pierre Guiraud: "Um pormenor convenientemente assinalado nos dará a chave da obra, e mais tarde poderemos verificar que êsse étymon explicará o conjunto de tudo o que conhecemos e observamos da obra" (GUIRAUD, 1970, p.110).

É exatamente esse o objetivo desse trabalho, partir de um pequeno "detalhe" para buscar os entrelaçamentos da obra, demonstrando que conteúdo e forma estão intimamente ligados e que o último é motivado pelo primeiro.

Com base nesse pressuposto é que esse estudo se desenvolverá.

A fim de alcançar tal objetivo foram formuladas três hipóteses que buscar-se-á comprovar ao longo deste estudo.

A primeira delas versará sobre as mudanças ocorridas na realidade factual convertendo-se no "verte, reverte" da sintaxe roseana.

A segunda buscará comprovar que na ficção roseana o conteúdo funciona como um estímulo para a elaboração da forma lexical.

A terceira analisará a relação existente entre a linguagem e/ou narrativa desconexa e os sentimentos do narrador protagonista.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Para iluminar tais reflexões serão utilizados os estudos desenvolvidos pelos teóricos: Terry Eagleton (1997), Pierre Guiraud (1970) e Kathrin H. Rosenfield (2006).

Terry Eagleton em seu livro intitulado **Teoria da Literatura**, introduz o capítulo: **O que é literatura?** Nele o autor levanta alguns questionamentos sobre a definição de literatura.

Primeiramente ressalta-se que não se pode diferenciar o que é ou não literatura apenas pelo viés do fictício ou real, isto porque tal distinção torna-se muito questionável, posto que aquilo que um dia foi considerado "verdade histórica", hoje pode ser visto como "verdade artística" ou vice-versa.

Daí pode-se afirmar que a definição de literatura não esteja ligada ao fato de ser ficcional ou "imaginativa", mas sim por empregar a linguagem de forma peculiar. Partindo desse pressuposto a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma "violência organizada contra a fala comum". A linguagem literária não fala, ela sugere, através do som, do ritmo, da estrutura sintática, ou seja, a forma nos diz muito à respeito do conteúdo.

Nesse capítulo Terry Eagleton fala, na esteira dos formalistas russos, que literatura é estranhamento, buscando confirmar a existência de uma literatura capaz de transformar e intensificar a linguagem comum, e conseqüentemente afastar-se da fala cotidiana. Pode-se dizer que os formalistas constituíram um grupo que surgiu na Rússia antes da revolução bolchevista de 1917. Esse grupo de críticos militantes e polêmicos recusou-se a aceitar as doutrinas simbolistas que influenciavam a crítica literária até aquele momento e transferiram a atenção para a concretude do texto literário.

Esta foi a definição de **literário** apresentada pelos formalistas russos. Segundo eles o foco da obra literária era a realidade material do texto literário em si. Ou seja, equipara-se a obra literária a um fato material, posto que é "feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor."(EAGLETON, 1997, p.3)

A novidade trazida pelo formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura. Sendo a linguística um campo de estudo que focaliza as estruturas da linguagem e não apenas o que tal linguagem diz, os formalistas dedicaram-se menos ao **conteúdo** e mais à **forma** literária. A partir daí houve uma inversão de relação, ao invés de considerarem a forma como expressão do conteúdo, o conteúdo passa a ser a motivação da forma.

A obra literária era considerada pelos formalistas como uma reunião mais ou menos arbitrária de **artifícios** e mais tarde esses artifícios foram vistos como elementos relacionados entre si, que desempenhavam **funções** dentro de um sistema textual global. Todos esses artifícios reunidos: som, ritmo, estrutura sintática, técnicas narrativas, entre outros, tinham algo em comum, pois eram capazes de produzir um efeito de **estranhamento**. O que distinguia a linguagem literária de outros discursos era o fato de ela conseguir **deformar** a linguagem comum. Através da imposição desses artifícios, a linguagem comum era **intensificada, condensada, torcida, reduzida, ampliada, invertida**.

Esse estranhamento provocado por esses artifícios irá surtir um efeito quanto às nossas percepções e reações à realidade. Segundo os formalistas, na fala cotidiana, essas reações tornam-se **automatizadas** e quando há uma intensificação da linguagem, há, portanto, uma renovação de nossas reações habituais, e as experiências são vivenciadas de forma mais intensa, mais perceptível.

A linguagem literária era, portanto, considerada pelos formalistas como um conjunto de desvios da norma, uma forma de falar de algo comum de um modo incomum. Entretanto, os mesmos reconheciam que as normas e os desvios poderiam modificar-se de um contexto social ou histórico para o outro. "A estranheza de um texto não é a garantia de que ele sempre foi, em toda parte estranho" (EAGLETON, 1997, p.7). Sendo assim o desejo dos formalistas não era definir a **literatura**, mas a **literaturidade** – os usos especiais da linguagem – isso é que irá, de fato, caracterizar a literatura, ou seja, o que determinará se há um alto índice de **literaturidade** não é o tema em si, mas sim a forma como esse tema é trabalhado.

Se há uma linguagem que consegue romper com o lugar comum e permanecer num lugar incomum, haverá **literaturidade** e, portanto, literatura.

A Estilística de Pierre Guiraud é uma obra que constitui uma visão panorâmica da evolução dos conceitos e estudos acerca do estilo e da estilística. Em seu estudo, ele faz uma retrospectiva e busca nos apresentar as variadas discussões em torno do tema proposto em seu trabalho.

Segundo o autor, na Antiguidade a retórica era um gramática da expressão e instrumento crítico, este foi o conceito transmitido à Idade Média e à época clássica, no entanto, devido ao forte e poderoso surto de renovação estética do Romantismo, este significado histórico foi entrando em decadência. Eis que surge então uma nova

"retórica", fundamentada na mudança conceitual da linguagem e estilo. O foco passa a ser o conteúdo psicossocial da linguagem e a consideração do ato volitivo que encerram os estilos individuais.

Desta forma, a estilística contemporânea ancora-se numa dicotomia, onde cada disciplina apresenta-se independente, embora ambas se complementem e sejam inseparáveis entre si. Há então o surgimento da estilística da expressão, também conhecida por estilística descritiva, que busca relacionar a forma e o pensamento em geral. Surge também a estilística individual, também chamada estilística genética, que estuda as relações da expressão com o indivíduo, de onde resulta a crítica da expressão com fins literários.

Para nos apresentar essas duas correntes, Pierre Guiraud introduz em seu trabalho os estudos desenvolvidos por Charles Bally (1902) e Leo Spitzer (1948).

Charles Bally busca definir o objeto da estilística da expressão, que vem a ser o conteúdo afetivo da linguagem. Trata-se, portanto, mais de uma estilística geral da língua, que busca relacionar pensamento e linguística de uma forma generalizada, em que não há um aprofundamento do estudo dos estilos individuais.

Já a estilística genética ou individual, tal como é concebida por L. Spitzer aplica-se basicamente à análise do estilo individual, "expressão do espírito do autor". A partir deste estudo, surge a *New Stylistics*, que já conta com valioso acervo de pesquisas acerca do estilo dos grandes escritores.

Diversos e valiosos foram os teóricos mencionados por Pierre Guiraud em sua obra, entretanto limitar-me-ei a abordar mais especificamente **A Estilística Idealista** de Leo Spitzer, por ser esta a teoria que mais dialoga com o tema proposto neste trabalho.

Leo Spitzer, influenciado pelos estudos de Karl Vossler, foi um dos primeiros, no início do século, a estabelecer uma crítica baseada nos caracteres estilísticos da obra. Spitzer desenvolveu seus estudos em diversos campos, especialmente na semântica, no entanto, ficou conhecido como propagador de uma doutrina estilística original, pois se recusou a aceitar a tradicional divisão entre o estudo da língua e o estudo da literatura, decidindo, portanto, instalar-se no "coração da obra" e buscar "a sua chave na originalidade da forma linguística, ou seja, no estilo."

Parafrazeando Guiraud, o desejo de Spitzer consistia em lançar com a estilística, "uma ponte entre a linguística e a história literária". Para isso nos apresenta o seguinte método:

1- A crítica é imanente à obra, a qual, por sua vez, constitui um todo centrado no espírito do seu criador, daí deve-se, portanto, extrair da própria obra de arte suas categorias, ela deve ser tomada como ponto de partida, e não qualquer ponto exterior à obra.

2- Toda obra constitui um todo, e no centro encontra-se o espírito do seu criador, o qual é o princípio de coesão interna da obra. Tal princípio é definido por Spitzer como seu **étymon espiritual**, o **denominador comum** de todos os pormenores da obra que os motiva e os explica.

3- Todo detalhe deve permitir que penetremos no centro da obra, de onde teremos uma visão do conjunto dos detalhes. "Um pormenor convenientemente assinalado nos dará a chave da obra, e mais tarde poderemos verificar que esse étymon explica o que conhecemos e observamos da obra." (GUIRAUD, 1970, p. 110)

4- Penetra-se na obra mediante uma intuição, entretanto essa intuição deverá ser verificada por observações e deduções, deve-se percorrer a obra, indo do centro à periferia, fazendo conexões, para que assim atinja-se uma espécie de **estalo** mental, que irá informar-nos se estamos no caminho correto.

5- A obra assim reconstruída está integrada num conjunto. O conjunto das obras de uma mesma época e de um mesmo país possui um denominador comum.

6- Esse estudo é estilístico: toma seu ponto de partida num rasgo da língua. Entretanto, esta decisão de partir da linguagem é arbitrária, posto que se pode, da mesma forma, partir de qualquer caráter da obra. Porém, devido ao fato de ser linguista, Spitzer coloca-se no ponto de vista linguístico para avançar até a unidade da obra.

7- O traço característico constitui um desvio estilístico individual, ou seja, uma maneira de expressar peculiar ao autor que se afasta do uso normal da língua.

8- A estilística deve ser uma crítica de simpatia. "A obra constitui um todo que deve ser captado em sua totalidade e por dentro, o que supõe uma completa *simpatia* com o seu criador" (GUIRAUD, 1970, p.112).

É esse o método que Spitzer aplica ao estudo de vários escritores, ele procura através dos vestígios encontrados na forma descobrir a atitude fundamental do escritor em face da vida, sua **visão do mundo**.

A estilística entendida dessa forma transcende a linguagem no sentido estrito, que deixa de ser apenas um sinal integrado num sistema mais complexo e passa a ser a obra em sua totalidade e, além da obra, toda uma sociedade e uma época.

O estilo é um desvio linguístico e todo desvio corresponde a algum desvio da norma em outro plano, sendo assim todas as características da obra se correspondem, se refletem e se explicam reciprocamente. Nas palavras de Spitzer: "O sangue da criação poética é o mesmo em tôda parte, quer o tomemos na fonte linguagem ou idéias, quer na do enrêdo ou composição"

A estilística idealista, especialmente com L. Spitzer, abre caminho para novas formas de explicação de textos, pois instala-se no coração da forma, tanto para definir o valor expressivo da mesma, como para lhe perguntar o significado e o segredo do texto; torna-se estilística. "A estilística, com efeito, em sua dúplici forma, desemboca na explicação de textos e é seu instrumento mais eficaz." (GUIRAUD, 1970, p. 154).

Desenveredando Rosa de Kathrin H. Rosenfield é uma obra que busca abordar, como afirma a autora em seu prefácio, "o fascínio que exerce essa tessitura de poesia e prosa, do fluxo associativo de imagens e da análise sóbria da realidade que constitui o lastro artístico da arte roseana" (ROSENFELD, 2006, p.15).

Encontra-se nessa obra uma reunião de análises substantivas das produções de Guimarães Rosa, principalmente do livro que serve como fonte principal para esse artigo: **Grande Sertão: Veredas**. Segundo a autora, através de sua arte quase arquitetônica, Rosa consegue criar a **autenticidade** sertaneja através de uma espécie de miscigenação de gêneros e línguas, estilos e reflexões.

Dentre as várias análises desenvolvidas em torno da obra de Guimarães Rosa, Kathrin Rosenfield introduz, no capítulo V, intitulado: **A matriz formal do romance**, um estudo aprofundado no que tange à relação forma/conteúdo. Inicia-se o capítulo com o seguinte trecho "There is the story of one's hero and then, thanks to

the intimate connexion of things, the story of one's story itself"¹ (JAMES apud ROSENFELD, 2006, p.357).

Rosenfield recorre a esse fragmento para evidenciar que ao desviar o interesse do leitor do conteúdo da estória, Henry James, através de uma forma cristalina, "compromete-se com a escritura poética, com o artifício ficcional, com a *mimesis* aristotélica: simulação-da-história-pelo-relato" (ROSENFELD, 2006, p.357). Ou seja, parte-se de uma proposição ou de um núcleo narrativo corriqueiro e através da construção poética esses elementos particulares (reais ou ficcionais) são desdobrados em acontecimentos e ações concretas.

Em **Grande Sertão: Veredas**, acentua-se ainda mais o compromisso com a invenção poética como montagem da trama ficcional:

Todas as reflexões, divagações, distorções lexicais e sintáticas retratam obliquamente várias dimensões que as palavras não dizem e nomeiam diretamente. Repetições, anáforas e vínculos sonoros (aliterações, homofonias, rimas, etc.) criam tramas suplementares que recortam em níveis variados o texto e a história. (ROSENFELD, 2006, p.358).

Logo no início do romance, nos primeiros dois parágrafos, têm-se a palavra inventada (nonada), o sertão, o demônio e a invenção poética. Todos esses elementos reunidos constituem a verdadeira **matéria vertente**. Evidencia-se nesse capítulo que tais elementos se revelam como "termos que vertem um no outro, entre-significando-se e enosando-se numa encruzilhada particularmente densa." (ROSENFELD, 2006, p.358).

A autora ressalta que há, dentro do romance, uma série de aforismos que assinala o verter imperceptível dos termos que transferem mutuamente suas cargas significantes, de forma que o dentro e o fora do romance aparecem ao mesmo tempo:

"E estou contando não é uma vida de sertanejo, [...] mas a matéria vertente." (ROSA, 2001, p.79).

"O que é pra ser _ são as palavras!" (Idem, p.39)

Ressalta-se ainda que a partir do segundo parágrafo torna-se impossível estabelecer os limites nítidos entre enunciação e enunciado (forma e conteúdo). Aplica-se, então, o exemplo em que o narrador (Riobaldo) dirige-se ao senhor, após terminar um dos vários relatos sobre o demônio.

¹ Tradução livre: "Há um herói e, em seguida, graças à conexão íntima das coisas, a história em si".

"Então? Que-Diga?" (ROSA, 2001, p.10).

Sabe-se que ao relatar as superstições, o narrador reproduz nomes e histórias tradicionais do Maligno, entre os quais o nome "Que-Diga". No exemplo dado, "o nome do demônio – conteúdo e enunciado da narração – reverte-se em pergunta no nível da interlocução, confundindo-se com a enunciação."

Percebe-se, portanto, que o que se deve levar em consideração "não são as realidades imediatas nem as possibilidades empíricas. O que está em jogo são as dimensões pensáveis e articuláveis a partir das palavras, os artifícios do enredamento poético" (ROSENFELD, 2006, p.359). Partindo desse pressuposto, a autora afirma que, como críticos, somos chamados a nos orientar e interessar não apenas pela estória enquanto conteúdo, mas pela construção e pela montagem artificiosas. Vejamos agora os questionamentos levantados neste estudo, para os quais deseja-se buscar as comprovações necessárias para que o objetivo geral deste artigo seja alcançado.

3. O TRABALHO ESTÉTICO: O CONTEÚDO E A FORMA

Vejamos agora os questionamentos levantados neste estudo, para os quais desejamos buscar as comprovações necessárias para que o objetivo geral deste artigo seja alcançado.

Na primeira hipótese pensamos na relação existente entre as mudanças ocorridas na realidade factual e as inversões sintáticas, que são, sem dúvida, uma das grandes marcas na obra Grande Sertão: Veredas.

Guimarães Rosa nos mostra que assim como na linguagem há um processo, é possível através da própria linguagem expressar outros tipos de travessia (de valores, de personalidade, de ideias). Através desse processo de transição de atitudes e valores, Rosa nos convida a pensar a vida como uma travessia constante, não com começo, meio e fim, e ele consegue transferir isso para a linguagem usada em sua obra, pois há nela um forte afastamento da linearidade da escrita.

Observemos algumas das principais mudanças ocorridas na obra, ou melhor, observemos o "verte, reverte" presente no tema e os seus reflexos na linguagem. Vejamos então um resumo sucinto da obra para que então possamos traçar essas mudanças e assinalar as possíveis conexões entre conteúdo e forma sintática.

A obra em questão foi escrita em 1956 e é um dos mais importantes romances de nossa literatura. Riobaldo, seu narrador-protagonista, um velho e pacato fazendeiro do norte de Minas, antigo jagunço, faz um relato de sua vida a um interlocutor, um "doutor" que nunca aparece na história, mais cuja fala é sugerida pelas respostas de Riobaldo. "Mas não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia." (ROSA, 2001, p.26)

Apesar do diálogo sugerido, a narração é um longo monólogo em que Riobaldo trás à tona suas lembranças em torno de lutas sangrentas de jagunços, perseguições e emboscadas nos sertões de Minas, Goiás e sul da Bahia, bem como suas aventuras amorosas. Ao mesmo tempo, Riobaldo vai relatando as preocupações metafísicas que circundam a sua vida. Entre elas destaca-se a existência ou não do diabo. Pelo que se depreende da obra, ele provavelmente fizera um pacto com o demônio a fim de vencer Hermógenes, chefe do bando inimigo. Portanto, desse fator depende a sua salvação e daí advém as inquietações da personagem: "Ah, pacto não houve. Pacto? Imagine ouvir os horrores do Hermógenes em confissão (...) Arre nego. E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo_ posso?_ então me desmancha na rás tudo o que em antes se passou?" (ROSA, 2001, p.328)

Riobaldo conhece e relata três amores na história: o envolvimento com Otacília, moça recatada que conheceu numa fazenda; o amor sensual de Nhorinhá, uma prostituta; e o amor ambíguo e envolvente de Diadorim. Desses três, o último é o mais importante e, ao mesmo tempo, o amor impossível. Diadorim é o nome íntimo (que só Riobaldo conhece) de Reinaldo, valente jagunço e o melhor amigo de Riobaldo. Ele entrara na guerra porque queria vingar a morte do pai, o chefe Joca ramiro. A descoberta do amor por Diadorim surpreende Riobaldo que nunca tivera nenhum traço homossexual.

Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres. (...) Então_ o senhor me perguntará _ o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. (...) Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Digo o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia o meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava (ROSA, 2001, p.162).

No fim da obra, depois que Diadorim mata Hermógenes e é morto por ele no confronto final, os corpos são recolhidos para serem lavados. Então é que se descobre: Diadorim era uma mulher (Deadorina, seu verdadeiro nome) que se disfarçara de homem apenas para ser aceita pelo bando e vingar a morte do pai. A revelação leva Riobaldo ao desespero: "Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuaia, como eu soluçei o meu desespero" (ROSA, 2001, p.615).

Primeiramente, sabe-se que toda a trama tem como pano de fundo as guerras e batalhas vividas pelos jagunços nos sertões. Do início ao fim da obra temos vários relatos dessas lutas vivenciadas por Riobaldo e nesses relatos percebemos o quanto são instáveis essas aventuras cheias de "perseguições e emboscadas", percebemos também que tais relatos não são feitos de forma linear. Riobaldo começa narrando a preparação de seu bando para a vingança da morte de Joca Ramiro, ou seja, para o ataque aos Judas, o bando de Hermógenes. Num primeiro momento não nos é apresentado, portanto, o início dessa saga, o narrador-protagonista só nos relata o início depois de muitas outras aventuras narradas. A obra é repleta desses torneios e episódios desconexos que contribuem para o suspense da trama e para a apreensão da atenção do leitor.

Essa instabilidade vivenciada pelos bandos é confirmada pelas palavras de Riobaldo: "Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendado. Mas não é por disfarçar, não (...). Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte." (ROSA, 2001, p.114). Ele afirma também: "Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas." (ROSA, 2001, p.161). A vida é uma batalha constante e imprevisível, imprevisível é também a linguagem de Guimarães. E assim como nas guerras e batalhas há esse "verte, reverte", Guimarães consegue estabelecer essa inversão na forma sintática que compõe sua obra. O autor parece traçar um paralelo entre a trajetória das personagens e a trajetória da linguagem (sintaxe), que por sua vez não nos é apresentada apenas de forma tradicional (sujeito, verbo, objeto), mas sim com várias inovações linguísticas. Temos na obra inúmeros exemplos de inversões sintáticas. Vejamos alguns deles e as suas respectivas correspondências de acordo com o modelo sintático tradicional:

"Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade." (p.23)

(Todo dia faço isso, gosto; desde mal em minha mocidade.)

"Meu era um alívio." (p.100)

(Era um alívio meu)

"Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendo então o que aquilo era?" (p.162)

(Era ele estar por longe, e eu só pensava nele. E eu mesmo não entendo então o que era aquilo?)

"Mas, de feito, eu carecia de sozinho ficar." (p.169)

(Mas, de feito, eu carecia de ficar sozinho.)

"Avô de Otacília esse velhinho era, (...)" (p.173).

(Esse velhinho era avô de Otacília,(...))

"Eu não era criança, nunca bobo fui." (p.186).

(Eu não era criança. nunca fui bobo.)

"Diadorim nada não me disse." (p.214).

(Diadorim não me disse nada.)

"Dessa noite esquecer não posso." (p.225).

(Não posso esquecer dessa noite.)

"Será que um esmorece por medo ter?" (p.226).

(Será que um esmorece por ter medo?)

"Padre Ponte foi adoecido ficando." (p.239).

(Padre Ponte foi ficando adoecido.)

"A que nem sei como tive o repente de isso dizer." (p.268).

(A que nem sei como tive o repente de dizer isso.)

"Nada ele não disse." (p.281).

(Ele não disse nada.)

"Temi perder a vez de tudo falar." (p.291).

(Temi perder a vez de falar tudo.)

"Agora o Hermógenes havia de alguma coisa dizer?" (p.291).

(Agora o Hermógenes havia de dizer alguma coisa?)

Além dessas inversões sintáticas, temos outros exemplos de inversões, como o uso de muitos verbos substantivados, percebe-se, portanto, que há também um

"verte, reverte" no plano morfológico, através do processo de substantivação dos verbos. Eis a seguir alguns exemplos:

"Abalado desse tanto transtornei um imaginar."

"O senhor sabe?: não acerto no contar (...)" (p.192).

"Digo ao senhor: nem em Diadorim mesmo eu não firmava o pensar." (p.196).

"E eu não tardei no meu querer (...)" (p.197).

"Mas era por não aguentar o ser (...)" (p.197).

"Aí, falei dos passáros, que tratavam de seu voar antes do mormaço." (p.205).

"O senhor tolere minhas más devassas no contar." (p.214).

"O caminhar da gente se media em silêncioso, nem o das alpercatas não se ouvia." (p.219).

"Haja veja, que Joca Ramiro repetiu o perguntar." (p.287).

"De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir (...)" (p.305).

"O sentir tinha estado sempre em mim." (p.307).

"E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor!_como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário." (p.308).

"Mas, depois, com o secar de magros e fracos os bois se atolavam (...)" (p.309) .

Temos na obra a presença de outro fator temático que também pode ser relacionado à forma que Guimarães adota em sua escrita. Sabe-se que Diadorim, uma das personagens principais dessa trama passa também por um processo de transformação. Eis que temos uma personagem que em um dado momento aparece como mulher, depois como homem e finalmente mulher. Outro detalhe de inversão, dessa vez de personalidade.

Há também uma lúdica inversão de papéis em relação às figuras patriarcais. Kathrin Rosenfield aborda essa questão no seu prefácio à obra *Desenveredando Rosa*. Segundo a autora:

As figuras protetoras capazes de oferecer repouso e conforto são sobretudo mulheres com nítidos traços oníricos ou maravilhosos (...) À ausência de patriarcas de verdade corresponde o engrandecimento fantasmático das personagens maternas que compensam com ternuras ou com deleites eróticos a falta radical de amparo e segurança (ROSENFELD, 2006, p.28).

Kathrin aborda ainda outro aspecto temático que se equipara à linguagem roseana. Tal aspecto resume-se na ordem aleatória da biografia de Riobaldo. "Ao 'gira-o-giro' do filho da mãe solteira corresponde a vida na 'lordeza' das fazendas do padrinho" (ROSENFELD, 2006, p.29). O resumo biográfico ressalta o aspecto aleatório dessa vida e a falta de qualquer ordenação racional devido à ausência de uma palavra ou lei paterna. Essa mesma aleatoriedade na vida de Riobaldo reverte-se na linguagem de G. Rosa, uma linguagem que não segue nenhum modelo fixo. Ora apresenta-se de forma tradicional: "Eu não era criança (...), ora apresenta-se de forma inovadora " (...) nunca bobo fui" (ROSA, 2001, p186).

Todas essas análises vêm ratificar que o conteúdo funciona como um pretexto para um tipo específico de exercício formal.

Enfim, com essa linguagem reinventada, com esses artifícios linguísticos, Guimarães consegue descortinar a realidade automática, proporcionando assim, segundo os formalistas russos, uma renovação de nossas reações habituais, tornando a realidade vivenciada em sua obra mais perceptível aos olhos dos leitores, o que provavelmente não ocorreria caso o autor tivesse recorrido à linguagem tradicional. Rosa busca em sua obra estabelecer um **teatro da linguagem**, onde termos sintáticos comumente empregados assumem outros papéis, assim como Diadorim que também assume papéis diversos durante a trama.

Na segunda hipótese veremos que na ficção roseana o conteúdo funciona também como estímulo para a elaboração da forma lexical. Já vimos na primeira hipótese as conexões existentes entre conteúdo e forma sintática e morfológica. Agora buscaremos a confirmação de que há também correspondência entre o tema e a forma lexical.

4. O TRABALHO ESTÉTICO: O TEMA E A FORMA

A novidade linguística trazida pelo regionalismo de Rosa foi a de recriar, na literatura, a fala do sertanejo. Dando voz ao homem do sertão por meio de técnicas como foco narrativo em primeira pessoa, a língua falada no sertão está presente em toda a obra, resultado de muitos anos de observações, anotações e pesquisas linguísticas.

Em **Grande Sertão**: Veredas há um cenário do sertão através de um processo de criação lexical e de inovações linguísticas regionalistas. A linguagem da obra não é simplesmente reprodutora e tradutora de uma realidade do sertão, mas criadora de uma nova linguagem. Guimarães recria a própria língua portuguesa, por meio do aproveitamento de termos em desuso, da criação de neologismos, do emprego de palavras tomadas de empréstimo a outras línguas e da inserção do falar sertanejo. Além disso temos a criação poética e original do próprio autor. Sua narrativa faz uso de recursos mais comuns à poesia, tais como o ritmo, as aliterações, as metáforas e as imagens, obtendo assim uma prosa altamente poética: "Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia..." (ROSA, 2001, p.615).

Outros recursos linguísticos que podemos depreender da obra são: o uso constante dos diminutivos, as composições por aglutinação e justaposição, as abreviações, as rimas, as interjeições. Vejamos alguns exemplos:

"_ foi um arraso de um tioritêi' p'ra cima do lugar Serra Nova..." (p.35).

"Hem? Hem? Ah. Figuração minha de pior pra trás, as certas lembranças." (p.27).

"Meu nome d'ora por diante vai ser ah-oh-ah o de *Zé Bebelo Vaz Ramiro!*" (p.110).

"Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham?!" (p.29).

Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. "(p.45).

"Menininhos, responsabilidade de cangalhas em vocês, carregando a nossa munição!" (p.110).

"Meu boi preto mocangueiro, árvore para te apresilhar? Palmeira que não debruça: burití – sem entortar..." (p.97).

Com todos esses recursos, o escritor consegue inserir marcas da oralidade em seu texto escrito, tornando-o vivo, transformando a sua linguagem em "linguagem fotografia", uma linguagem que retrata fidedignamente o conteúdo de sua obra. Temos então a *mímesis* aristotélica que, conforme nos apresenta Rosenfield, consiste na "simulação-da-história-pelo-relato". Segundo ela, quando o narrador diz **Nonada**, ele já fala do *nada* e no *nada*, no sertão e do sertão, da linguagem e na linguagem. Enunciação e enunciado mesclam-se e confundem-se.

Através das artimanhas, dessa vez, aplicada à estrutura lexical, G. Rosa consegue fazer com que a forma nos revele os segredos contidos no interior de sua obra. Em certa medida, Rosa inventou o sertão sim, poetizou as áridas terras, coloriu jagunços, mistificou e deixou lírica a linguagem bruta dos homens do sertão. Concebeu um outro ou intuiu este sertão que os olhos comuns e cansados, diriam os formalistas russos, não conseguem mais perceber. É que Rosa enxergava com os olhos primeiros, os olhos de quem está vendo tudo pela primeira vez. Talvez daí advém essa sua capacidade magnífica de burilar as palavras, mantendo-as vivas, no grau zero e finalmente mantendo sua obra no seu conjunto virginal.

5. O TRABALHO ESTÉTICO: SENTIMENTOS E IDEIAS DO NARRADOR

Na terceira hipótese buscaremos comprovar que o motivo da linguagem fragmentada e da narrativa desconexa está relacionado aos sentimentos e às ideias do narrador-protagonista.

Já sabemos que a obra de Guimarães segue um modelo não-linear. Primeiramente, a história tarda a começar, o narrador parece experimentar vários rumos, embrenha-se num atalho, marca passo, desvia-se, volta ao ponto inicial, recomeça a ação, parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos. Mas, de repente, após uma travessia do Rio São Francisco, ele nos faz desembocar numa estrada real, por onde a história se desenrola ampla. Essa indecisão do começo, em que lembranças fragmentadas se sucedem ao sabor das associações, corresponde à hesitação do narrador, que só depõe as reservas depois de ver fixo o interesse do ouvinte. Ou seja, inicialmente, Riobaldo se sente inseguro, não tem certeza se deve ou não relatar suas experiências a um forasteiro e esses sentimentos são transmitidos a sua forma de narrar. Eis aí mais uma **artimanha da linguagem** utilizada por Guimarães.

Observemos os trechos que se seguem:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso

de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data (ROSA, 2001, p. 45).

O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração naquelas lembranças (Idem, p. 192).

Diadorim e eu, a gente parava em som de voz e alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro.(...) Diadorim sempre atencioso, esmarte, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, ele repousava qualquer mal ânimo. Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta conversa minha abreviã? Veja o senhor o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor o que Diadorim viveu presente mim, o tempo_ em repetido igual, trivial_ assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que deixo de lado? Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom (Ibdem, p. 202) .

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa (Ibdem, p. 214).

Em **A Estilística**, Pierre Guiraud recorre aos estudos desenvolvidos por Condillac para abordar essa relação entre a escrita e o pensamento e entre a escrita e os sentimentos. Em seu **Essai sur l'origine des connaissances humaines** (1746) Condillac constata que a língua está diretamente ligada ao pensamento, sendo um produto do mesmo e institui uma gramática que parte das categorias da razão. Em contra partida, em seu **Art d'écrire**, opõe a essa "língua da lógica" uma "língua da paixão", ou "língua natural", feita de "torneios de frases próprios ao sentimento."

Quando refletimos sobre nós mesmos verificamos que nossas idéias se apresentam numa ordem que muda conforme os sentimentos de que estamos possuídos. Daí nascem tantas maneiras de conceber uma mesma coisa quantas espécies de paixões sentimos sucessivamente. Haveis de compreender, portanto, que se mantivermos essa ordem no discurso, comunicaremos nossos sentimentos ao comunicar nossas idéias. (CONDILLAC *apud* GUIRAUD, 1970, p.48).

Com base nesses estudos que Pierre Guiraud nos apresenta e nos fragmentos citados anteriormente, pode-se verificar que a linguagem e as técnicas narrativas que Guimarães emprega em sua obra estão intimamente relacionadas aos sentimentos do narrador-protagonista.

Na 20ª edição de Grande Sertão: Veredas, encontramos no prefácio o seguinte trecho:

Em redor de um mito universal, Guimarães Rosa conseguiu edificar uma obra de valor universal com elementos indígenas. O seu Riobaldo, esse Fausto sertanejo, ente inculto mas dotado de imaginação e poesia, ao passar revista aos acontecimentos de sua vida aventurosa, enfrenta seguidamente todas as contingências do ser – o amor, alegria, a ambição, a insatisfação, a solidão, a dor, o medo, a morte – e relata-as com a surpresa, a reação fresca de quem as experimentasse pela primeira vez no mundo, reinventando as explicações dos filósofos numa formulação pitoresca e ingênua (RONAI, 1956, p.19).

Percebe-se, portanto, que neste longo monólogo há um relato que está ligado aos sentimentos, às lembranças de quem narra. Como já foi dito anteriormente, no início da narrativa Riobaldo parece experimentar vários rumos, pois não se sente seguro para dar início ao seu relato. Vemos isso também na linguagem que experimenta formas diversas para expressar sentimentos diversos.

Outro fator importante que vale ressaltar é o segredo aterrador a que Riobaldo faz alusões incessantes, mas que não se atreve a enfrentar de vez e do qual se acerca a meias palavras, criando no espírito do ouvinte uma expectativa ansiosa. Suas contínuas indagações sobre a existência do diabo, a natureza e o poder dele, preparam-nos para algum mistério espantoso. Atormentado por contínuas dúvidas, ele não consegue falar abertamente desse fato que vivenciou em sua juventude – o mito atávico do pacto com o demônio – esse sentimento de angústia, dúvidas, incertezas irão influenciar na narrativa. Riobaldo ao lembrar desse fato "tece uma teia" engenhosa de casos incompletos. Além disso, por hora afirma acreditar na existência do diabo: "Do demo? Não glosó. (...) Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem" (ROSA, 2001, p. 26). Logo em seguida muda de opinião: "Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi" (Idem). E essa dúvida se estende por toda a obra. E para acompanhar esse "verte, reverte" de ideias, temos a sintaxe invertida, para acompanhar esses pensamentos que não se completam, temos os casos incompletos e uma narrativa repleta de digressões.

Pierre Guiraud afirma que "as idéias descem nas palavras como as almas nos corpos e a função do poeta ou trovador, consiste em reencontrar a forma na qual se encarna a realidade." (GUIRAUD, 1970, p. 46). É exatamente isso que Guimarães

busca em Grande Sertão: Veredas, expressar a realidade através dos artifícios linguísticos.

Sigamos o seguinte raciocínio: o ser humano ao repassar as passagens de sua vida a outra pessoa, não irá utilizar uma linguagem pré-determinada, nem seguir um modelo específico em seu modo de narrar. Assim como Riobaldo afirma: "A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, (...) contar seguido, alinhavado só mesmo sendo as coisas de rasa importância." (ROSA, 2001, p. 45). Ou seja, ao relatar os fatos da vida a alguém, Riobaldo o faz segundo os seus sentimentos, suas lembranças mais significativas, sendo assim não segue, portanto, uma forma específica de narrar, nem um linguagem exclusiva.

Através dessas técnicas, dessa linguagem incomum, Guimarães consegue encaminhar o nosso olhar para a realidade factual de sua obra. Segundo as idéias dos formalistas russos apresentadas por Terry Eagleton, quando se trabalha com a linguagem de uma forma mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa.

Pensando dessa forma, verifica-se mais uma vez que o conteúdo é o que irá determinar a forma da obra em si, posto que tudo o que o escritor utiliza na estrutura formal de sua obra foi motivado por algo que já havia sido determinado, isto é, o conteúdo, o tema com o qual se trabalharia. Pensando como os formalistas, a obra literária é uma reunião mais ou menos arbitrária de "artifícios" relacionados entre si, com funções dentro de um sistema textual global.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempo de concluir esse artigo, retoma-se às hipóteses que objetivou-se desenvolver ao longo do mesmo.

Na primeira hipótese afirmou-se que a narrativa desconexa, permeada de torneios e digressões e as batalhas instáveis vivenciadas pelos jagunços, onde ocorria constantemente o "verte-reverte", influencia diretamente na linguagem roseana em GSV. O mesmo "verte-reverte" presente no tema pode ser também observado na sintaxe, que por sua vez apresenta-se de várias formas, ora tradicional, ora inovadora. Verificou-se, na obra, inúmeros exemplos de inversões

sintáticas. Além disso, constatou-se também outros exemplos de inversões, desta vez no plano morfológico, através do processo de substantivação dos verbos. Através desses artifícios, Rosa consegue renovar a nossa percepção da realidade e tornar vivo o tema de sua obra. Fica, portanto comprovado que o conteúdo é o que estimula a estrutura formal da obra em questão.

Na segunda hipótese verificou-se que o tema presente na obra em questão é também responsável pela elaboração da forma lexical. A obra é um retrato fidedigno do sertão, daí a presença marcante da língua sertaneja na mesma. Recorrendo a vários recursos linguísticos, Guimarães consegue trazer as marcas da oralidade para o seu texto, tornando-o vivo e autêntico. O autor nos revela os segredos contidos no interior de sua obra através da forma, sabendo que esta foi utilizada intencionalmente, depois de o tema já ter sido pré-estabelecido. Mais uma vez o conteúdo funciona como motivação da forma.

Na terceira hipótese constatou-se que a fragmentação da linguagem e a narrativa desconexa estão também associadas aos sentimentos e às ideias do narrador-protagonista. A obra não segue um modelo linear. Ao narrar, Riobaldo faz suscitar várias de suas lembranças e estas vão surgindo conforme os seus sentimentos mais significativos. Percebe-se então que a narrativa experimenta rumos diversos para expressar sentimentos diversos. Temos novamente o conteúdo sendo expressado pelos artifícios linguísticos, ou seja, estes sendo motivados por aquele.

Dito isto, entende-se que o objetivo geral de tal artigo que pretendia estabelecer as relações existentes entre conteúdo e forma, provando que a última é motivada pelo primeiro, foi ratificado e que o mesmo contribuirá para os estudiosos interessados em descerrar os entrelaçamentos existentes entre conteúdo e forma presentes nas obras literárias.

THE CONTENT AS MOTIVATION OF THE FORM IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS

ABSTRACT

The research proposed in this paper is focused on the relationship established between content and form in *The Devil to Pay in the Backlands*. This study will aim at the theoretical foundation of critics like Terry Eagleton, Pierre Guiraud and Kathrin Rosenfield. Through a parallel between language roseana and proposed theme in his work, it is hoped will find the links between language, syntax, vocabulary and content. Marked these entanglements present in the work, we intent to prove that content and form are intimately linked and that the latter is motivated by the first, since what the writer uses the formal structure of his work was motivated by something that had been pre-determined, that is, the theme with which to work.

Keywords: Language. Syntax. Vocabulary. Content.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 1-22.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre José. 1970.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2006, p. 357-372.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.