
**LIBERDADE, LIBERTINAGEM, LIBERTAÇÃO:
APROPRIAÇÃO LITERÁRIA EM JOSÉ DE ALENCAR,
MÁRIO DE ANDRADE E GUIMARÃES ROSA**
Three paths to freedom: literary appropriation in José
de Alencar, Mário de Andrade and Guimarães Rosa

Déborah Scheidt¹

RESUMO: Neste trabalho, examinamos os mecanismos de apropriação literária em *O Guarani* (1857), de José de Alencar, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa sob uma perspectiva comparativa. Do ponto de vista dos gêneros literários, demonstramos como Alencar, Mário e Rosa apropriam-se, de modo diferenciado, da modalidade “romance” em sua acepção moderna e/ou medieval. A apropriação dos temas literários se dá pela expressão de questões nacionais, segundo projetos ideológicos bastante particularizados. Quanto à apropriação da linguagem, os três autores tiveram que defender a legitimação do uso literário das variantes orais do português e as utilizaram em suas obras com diferentes graus de “estranhamento”.

PALAVRAS-CHAVE: *O guarani*; *Macunaíma*; *Grande Sertão: veredas*; apropriação literária.

ABSTRACT: In this article we examine the mechanisms of literary appropriation in *The Guarani* (1857), by José de Alencar, *Macunaíma* (1928), by Mário de Andrade, and *The Devil to Pay in the Backlands* (1956), by Guimarães Rosa, from a comparative perspective. Regarding literary genres, we demonstrate how Alencar, Andrade and Rosa appropriate the literary modes of the novel and/or the romance in unique ways. The appropriation of literary themes happens when the authors express national matters according to individual ideological projects. As for the appropriation of language, the three authors had to fight for the legitimation of the literary use of oral Portuguese variants and used those variants in their works with different levels of “defamiliarization”.

KEY WORDS: *The Guarani*; *Macunaíma*; *The Devil to Pay in the Backlands*; literary appropriation.

*Apesar de ser pouco mais de duas horas, o crepúsculo
reinava nas profundas e sombrias abóbadas de verdura: a
luz, coando entre a espessa folhagem, se decompunha*

¹ Doutoranda da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

inteiramente; nem uma réstia de sol penetrava nesse templo da criação, ao qual serviam de colunas os troncos seculares dos acaris e araribás.

José de Alencar, *O guarani*

A noite vinha besourenta enfiando as formigas na terra e tirando os mosquitos d'água. Fazia um calor de ninho no ar.
Mário de Andrade, *Macunaíma*

Me alembro, meu é. Ver belo: o céu poente de sol, de tardinha, a roseia daquela cor. E lá é cimo alto: pintassilgo gosta daquelas friagens. Cantam que sim. Na Santa Catarina. Revejo. Flores pelo vento desfeitas. Quando rezo, penso nisso tudo.

Guimarães Rosa, *Grade sertão*: veredas.

Os excertos acima têm a finalidade comum de descrever alterações na paisagem ocasionadas pela variação da luminosidade no decorrer do dia. No entanto, cada um deles produz impressões diferentes, pois realiza as potencialidades inventivas da língua de modo bastante particular.

No texto de Alencar projetam-se características aristocráticas e sacras sobre os elementos da natureza, ao mesmo tempo utilizando-se termos botânicos tupis. Já Mário de Andrade recorre à irreverência do neologismo “besourento” e à fisicalidade um tanto explícita, quase rude, dos verbos “enfiar” e “tirar” para evocar a presença em massa de insetos nesse período do dia. Ao contrário de Alencar, Mário atém-se ao âmbito orgânico da natureza. O texto de Rosa de certo modo retoma o aspecto místico do primeiro, mas da perspectiva da memória, implicando em maior subjetividade e nostalgia. Este excerto tem em comum com o de Mário a presença de um neologismo, mas a peculiaridade da linguagem de Rosa não tem paralelo com nenhum dos outros dois, sendo, conforme Paulo Rónai (2001, p.15), “condensada”, “elíptica”, “regional e individual ao mesmo tempo”.

Esses excertos nos fazem refletir sobre a excepcionalidade do texto literário. O que faz um texto ser singular? O formalismo russo há muito propôs uma explicação para essa questão: a arte é capaz de desfazer a automatização da percepção diária das coisas e dos eventos: o escritor descreve um objeto ou um evento como se o estivéssemos vendo ou como se ele estivesse ocorrendo pela primeira vez. Esse fenômeno ficou conhecido como *ostraneniye*, neologismo que tem sido traduzido como “desfamiliarização” ou “desautomatização” (CORNWELL, 1988, p.41). A sensação de desfamiliarização (assim como as sensações de surpresa, desconforto, repulsa ou maravilhamento) cresce à medida em que também

crece o experimentalismo, como podemos perceber quando lemos os excertos sequencialmente.

Derek Attridge (2004, p.23-4) revisita esse fenômeno da desfamiliarização, e oferece uma nova perspectiva, segundo a qual um dos fatores que contribui para o efeito da singularidade literária seria a “alteridade” do texto. Porém, “o outro”, para Attridge, não pode ser definido como “uma entidade irredutivelmente diferente do mesmo”, já que o outro não existe por si só. Sua existência está necessariamente atrelada à existência do mesmo: na verdade, o outro só pode existir como uma remodelagem do mesmo. Assim, a singularidade, dentro dessa perspectiva da alteridade do texto, depende tanto da reformulação do antigo (do mesmo), quanto do advento inesperado do novo (o outro), ou seja, “o advento do novo é um fator particular da reformulação do antigo”. Uma evidência dessa dinâmica é o fato de que conseguimos inferir o significado do novo substantivo “roseia” a partir de suas evocações da cor rosa e de outras descrições de crepúsculos, literárias ou não, com as quais tenhamos tido contato.

Outro detalhe bastante significativo do texto de Rosa está em “Me alembro, meu é”, que nos remete a um terceiro aspecto e uma terceira maneira de se olhar para esse fenômeno da literariedade. O ato da criação literária, assim como o da memória, envolve sempre uma apropriação. Partindo de algo já existente na linguagem, o criador literário sai em busca tanto de conceitos como de aspectos da língua “outros” para agregar ao conceito original. Ou seja, criar uma descrição da luminosidade brasileira exige a combinação de formas de linguagem e/ou de formas de se ver o mundo preexistentes e novas. Para criar sua descrição ao mesmo tempo aristocrática e espiritualizada da luminosidade brasileira, por exemplo, Alencar toma para si conceitos do “novo”: a natureza brasileira, e do “tradicional”: a organização social e a arquitetura europeia sacra. A descrição de Mário, por outro lado, apropria-se da visão de mundo dos mitos indígenas, em que os fenômenos naturais são comumente personificados.

Isso nos leva a outro aspecto da apropriação: de maneira ora mais, ora menos explícita, ela sempre envolve uma posição ideológica. Em condições sócio-históricas específicas a apropriação assume um maior ou menor conteúdo político. No surgimento de nações pelo processo colonialista, por exemplo, as línguas europeias são transplantadas para novos espaços, fazendo, a princípio, com que velhos significantes sejam forçados a adequar-se a novos referentes. Mesmo após a independência das nações colonizadas, continua o embate entre a variante dominante da língua (imposta pelo centro do império) e as variantes locais, de menos prestígio. Retomemos esse percurso do fenômeno da apropriação de um ponto de vista histórico literário.

Em seu ensaio “Letras e ideias no período colonial”, Antonio Candido (1967, p.106-7) examina um aspecto “problemático” do surgimento da literatura no Brasil, relacionado “de modo indissolúvel ao do ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos — a portuguesa — às novas condições de vida no trópico”. Como exemplo da adaptação forçada da língua e da tradição literária portuguesa “ante as novidades da terra”, Candido (1967, p.110) nos apresenta a curiosa incursão do abacaxi na cultura escrita do português.

Em 1587 Gabriel Soares de Souza é um dos primeiros a tentar descrevê-lo, limitando-se às suas características físicas.² Em 1668, Simão de Vasconcelos lança uma representação metafórica do abacaxi como “fruta real, coroada e soberana” que até hoje persiste no imaginário popular. Mais adiante, em 1702, numa primorosa amostra da vocação barroca para a “transfiguração da realidade” pelas lentes católicas, o Frei Antonio do Rosário, em *Frutas do Brasil*, realiza uma complexa alegorização do abacaxi, baseada na imagem do rosário e no fato da fruta ser “doce às línguas sadias, mas mortifica as machucadas — isto é, galardoa a virtude e castiga o pecado”.

Nesses exemplos, o que Candido (1967, p.111) denomina “ajustamento do verbo ocidental à paisagem moral e natural do Brasil” talvez possa ser visto de forma inversa, mais como uma adequação das coisas do Brasil ao imaginário português. Afinal, enquanto a língua portuguesa “ganha” um novo vocábulo (somente mais um entre tantos nessa era de “descobrimientos”) que acirra a curiosidade europeia para mais um elemento exótico situado além-mar (aliás, partindo-se das descrições acima, seria complicado para alguém que nunca viu a fruta chegar a uma imagem mental mais ou menos acurada do abacaxi), na verdade é o *iuá kati*, “fruta cheirosa” na língua tupi, que acaba “absorvendo” características da botânica, organização política e religião alheias. Assim, não parece ser a língua que se ajusta ao ambiente, mas o ambiente que é forçado a se ajustar à língua.

Nesse caso o colonizador europeu apodera-se — ou apropria-se — de elementos culturais próprios do colonizado. O termo “apropriação” está situado na confluência de uma via (ou um “oceano”, melhor dizendo) de mão dupla entre colonizadores e colonizados. Assim, ele pode ser usado com o sentido acima, de incorporação, por parte do centro, de elementos das margens, como também para descrever as estratégias descritas por Silviano Santiago (1978, p.18) de usurpação “dos valores culturais e sociais impostos

² No *Tratado descritivo do Brasil* o autor atribui à fruta características combinadas de outros vegetais familiares a seu público-alvo, tão díspares quanto cidra, alcachofra, babosa e melão (SOUZA, 2011).

pelos conquistadores” e os códigos dominantes “pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções [...] O elemento híbrido reina”. Nas sociedades mestiças do Novo Mundo, “a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone”.

No Brasil, é no período romântico que podemos localizar uma mobilização mais sistematizada para que o procedimento de apropriação, nesse sentido proposto por Santiago, comece a se desenvolver, como parte do que Candido (2006, p.28) denomina uma:

[...] literatura empenhada no esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los.

Ainda para Candido (2006, p.332) o Romantismo brasileiro originou-se “de uma convergência de fatores locais e sugestões externas”, sendo ao mesmo tempo “nacional e universal”. Tem mérito para a literatura comparada, justamente devido à “felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais”.

Também no Modernismo — cujas características em comum com o Romantismo, Mário de Andrade (1972, p.244) faz questão de sublinhar —, o “Manifesto Antropófago,” centrado na imagem da devoração, torna-se uma expressão bastante radical do anseio pela apropriação. Benedito Nunes (1990, p.15-6) observa que o termo “antropofagia” funciona simultaneamente como metáfora, diagnóstico e terapêutica. *Metáfora* de um processo que, a uma só vez, seleciona, assimila, digere e repudia elementos externos, visando à autonomia intelectual. *Diagnóstico* dos traumas causados pela repressão colonial (até mesmo do próprio ritual antropofágico) e *terapêutica*, por meio da liberação do instinto antropofágico outrora reprimido, que, pela sátira e pela crítica, seria capaz de recuperar o país, intelectualmente. Assim, Romantismo e Modernismo caracterizam-se como momentos especialmente férteis para a discussão de questões relacionadas aos processos de continuidade (ou tradição), ruptura, influência, colonialismo cultural e apropriação.

Neste trabalho consideraremos os mecanismos de apropriação literária tanto sob o aspecto criativo *per se* — referindo-se simplesmente, ao modo como um autor toma para si a língua e os elementos culturais preexistentes, transformando-os — quanto sob o aspecto ideológico, considerando, mais especificamente, como o colonialismo influenciou nesse

aspecto criativo do surgimento de uma literatura brasileira. Para tanto, selecionamos, como já ficou sugerido pela escolha das epígrafes, três obras que fixaram novos parâmetros com relação aos gêneros e aos temas considerados literários e ao emprego literário da língua falada no Brasil, suscitando grande polêmica nacional: *O guarani* (1857), de José de Alencar, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa.

A APROPRIAÇÃO DOS GÊNEROS

Uma das primeiras discussões sérias sobre os movimentos de ruptura e continuidade que definiriam os rumos da literatura brasileira iniciou-se em 1856 com a famosa contenda em que José de Alencar apontar o fracasso da tentativa de Magalhães em compor uma “epopeia do novo Mundo”. Como explica Eduardo Vieira Martins (2005, p.144), para Alencar, o “pecado original” de Magalhães não estaria na impossibilidade dos temas indígenas serem vistos sob uma ótica épica, mas na inadequação da *forma* épica, há muito estagnada. Assim, o que Alencar parece estar propondo é uma tentativa de apropriação, talvez bem ousada para a época: apresentar a “elevação” própria do gênero épico sob as novas roupagens do romance.

O apelo subjetivo da era romântica faz com que essa apropriação passe a causar desconforto. Alencar demonstra em seus escritos críticos uma grande preocupação com relação à influência e à originalidade. Tendo que fazer uso de uma tradição e de formas emprestadas, tais como a epopeia e o romance, resta, para Alencar, a matéria-prima — a natureza — (como também a variante brasileira do português, que veremos abaixo), como garantias da personalidade própria da literatura brasileira:

[M]as o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e articularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. (ALENCAR, 2011)

A natureza passa, assim, a funcionar como um “elemento de diferenciação de nacionalidade”, segundo Eduardo Vieira Martins (2002, p.19), daí a necessidade de sua idealização extrema.

Meio século após a morte de Alencar, Mário de Andrade também sentiu e se manifestou sobre a questão da influência. Talvez o autor mais controverso da sua época, Mário gerou, no século XX, polêmica semelhante à

de Alencar no XIX. Mas o paralelismo com Alencar vai bem mais longe do que a severidade com que a crítica recebeu ambos os escritores: dono de uma personalidade complexa e combativa, Mário também foi autor de extensa obra literária e jornalística. Mais do que tudo, pesquisador dedicado das tradições populares brasileiras, Mário tinha, em comum com Alencar, uma verdadeira obsessão pelas questões que envolviam o nacionalismo literário e o papel da língua oral e escrita na afirmação da identidade brasileira.

Todos esses pontos de convergência não são mera coincidência. O primeiro manuscrito de *Macunaíma* tinha como dedicatória, dentre outras, “a José de Alencar pai-de-vivo³ que brilha no vasto campo do céu”. Tal dedicatória foi eliminada da primeira edição. Telê Porto Lopez (1978, p.XIX) propõe duas hipóteses para esse ato freudiano de “matar o pai” literário: ou Mário estaria se protegendo do rótulo de “indianista”, ou estaria procurando ocultar as divergências internas dos círculos antropofágicos, que abominavam os escritores românticos. Se esse é mesmo o caso, essa ocultação é um tanto despropositada, tendo em vista que os jogos intertextuais com Alencar, e particularmente, *Iracema*, se manifestam já a partir da primeira frase do romance: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma”.

De qualquer modo, talvez em uma fase em que já não precisava reafirmar sua fidelidade ao grupo, duas décadas após a Semana de Arte Moderna, no artigo “O movimento modernista”, Mário em diversos momentos reforça sua admiração por Alencar, chamando-o de “amigo” e “irmão” (ANDRADE, 1972, p.247), e classificando o Romantismo como um movimento “absolutamente necessário” (ANDRADE, 1972, p.250), como introdutor do “espírito romântico”, por ter como “padrão briguento a primeira tentativa de língua brasileira” (ANDRADE, 1972, p.250).

Para Mário, folclorista apaixonado, o Romantismo tem ainda o grande mérito de ter criado a “ciência do folclore”. A diferença é que no caso dos românticos essas manifestações nacionalistas eram episódicas e individualistas (ANDRADE, 1972, p.244), enquanto o Modernismo demandava “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”, tudo isso “num todo orgânico de consciência *coletiva*” (ANDRADE, 1972, p.242).

Se Alencar renova a literatura brasileira apropriando-se do gênero romance, o hibridismo caracteriza a apropriação marioandradiana em todos os seus aspectos. O próprio autor sentia a dificuldade de rotular seu “livro”, como, na falta de termo melhor, o chamou a princípio; tanto que, em seus

³ Estrela-guia e protetora dos que vivem na terra (LOPEZ, 1978, p.XVI).

múltiplos prefácios em sucessivas edições, a obra foi recebendo classificações diversas: “história”, “romance folclórico”, “rapsódia”. Telê Porto Lopez (1978, p.XXII) esclarece que a categorização “definitiva” ficou sendo a rapsódia, “uma narrativa em prosa poética, estruturada com base na narração do cantador popular”. Quanto à classificação “romance” Mário está se referindo ao romance medieval. Proença (1987, p.7) elucida a pertinência dessa conjunção entre “romance” e “rapsódia”, tendo em vista a proximidade do romance medieval oral da canção de gesta e da epopeia medieval, os quais exploram do caráter sobre-humano e maravilhoso do herói, em busca de algo precioso ou sagrado, podendo assumir uma postura burlesca.

As várias fugas mirabolantes de Macunaíma — tanto no espaço quanto no tempo — nos remetem a esse romance medieval. No primeiro dos trechos abaixo, sugeridos por Proença (1987, p.7-8), a sucessão desenfreada de períodos produz a sensação de errantismo bem comum ao herói medieval:

O herói teve medo e desembestou numa chispada mãe parque adentro. O cachorro correu atrás. Correram correram. Passaram lá rente à Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guajará Mirim e voltaram pra leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de mangajasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e nas alturas de Barbacena o fugitivo avistou uma vaca no alto duma ladeira calçada com pedras pontudas. Lembrou de tomar leite. [...] [O] herói chispou pro sul. Atravessando o Paraná já de volta dos pampas bem que ele queria trepar numa daquelas árvores porém os latidos estavam na cola dele e o herói isso vinha que vinha acochado pelo jaguara. [...] Adiante da cidade de Serra no Espírito Santo quase arrebentou a cabeça numa pedra com muitas pinturas esculpidas que não se entendia. De certo era dinheiro enterrado... Porém Macunaíma estava com pressa e frechou pras barrancas da ilha do Bananal. (ANDRADE, 1978, p.51)

A oralidade típica dos rapsodos se manifesta no relaxamento da pontuação e na adição de detalhes supérfluos, como que improvisados, bem como na despreocupação em marcar o tempo dos eventos. O anacronismo dos detalhes históricos do excerto abaixo também nos remete à tradição oral:

O herói seguiu de carreira e enfim passou pra outra banda do rio Chuí. Foi lá que topou com o tuiuí pescando.

— Primo Tuiuiu, você me leva pra casa? — Pois não! Logo o tuiuiu se transformou na máquina aeroplano, Macunaíma escanchou no aturiá vazio e ergueram vô. Voaram sobre o chapadão mineiro de Urucuia, fizeram o circuito de Itapecerica e bateram pro Nordeste. Passando pelas dunas de Mossoró, Macunaíma olhou pra baixo e enxergou Bartolomeu Lourenço de Gusmão, batina arregaçada, pelejando pra caminhar no areão. Gritou pra ele: — Venha aqui com a gente, ilustre! Porém o padre gritou com um gesto imenso: — Basta!

Esse estilo ágil, brincalhão e sonoro dos contadores de história percorre toda a obra. Com a transformação, no último capítulo, de Macunaíma em uma estrela de “brilho bonito mas inútil” (ANDRADE, 1978, p.144), a rapsódia se cala e o epílogo (ANDRADE, 1978, p.147-8) delinea uma situação desoladora, em que todos os filhos da tribo morreram de “tangolomangolo” e “um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera.” Com o desaparecimento da língua da tribo, ninguém mais “podia saber do herói”. A salvação se dá na figura de um violeiro que aparece por lá e de um papagaio de “fala muito nova”, um aruí que havia pertencido ao séquito do “grande Macunaíma imperador”: “Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói”, e

[t]udo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não.

Isto é, em última instância, confia-se ao contador de histórias — o próprio Mário? — a missão de perpetuar “aqueles casos tão pançudos” (ANDRADE, 1978, p.147).

Se em *Macunaíma* o foco narrativo somente no fechamento da obra — e de forma bastante burlesca — revela-se declaradamente ser aquele do contador de histórias, em *Grande sertão*: veredas a apropriação tanto do modelo medieval quanto da tradição oral acontece de modo mais visível e consistente. Mas antes de entrarmos nesse mérito vejamos como a classificação quanto ao gênero literário da obra se mostra aqui também problemática.

Antonio Candido (apud PEDROSA, 1994, p.186) considera Rosa, juntamente com Clarice Lispector, os dois grandes “desnorteadores” da literatura brasileira. Isso ocorre devido à extrema personalização de suas fórmulas, aliada à ausência de “racionalização teórica” para explicá-las e, assim, transmiti-las. Para Candido, Lispector e Rosa apropriaram-se do gênero romance — normalmente um tipo literário que implica em uma maior comunicabilidade — para “desromancizá-lo”, “puxando-o da prosa para a poesia, do enredo para a sugestão, da coerência temporal para a confusão do tempo.”

Essas características estão em toda a obra, basta abrir o livro aleatoriamente. No trecho abaixo, por exemplo, Riobaldo questiona-se sobre seus sentimentos por Diadorim:

Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta. Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremeci num relance claro de medo — medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: — “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe. (ROSA, 1994, p.190)

Esse momento íntimo de múltiplos, quase que filosóficos questionamentos sobre a natureza do amor, a existência do demônio e o *status* do eu no mundo, ocorre, paradoxalmente, “no barulho da guerra”, isto é, em uma circunstância de dramática ação física externa. A vitória está próxima, mas o protagonista, que não se intimida ante a possibilidade de matar e morrer, de repente passa a temer a si mesmo. O momento de tensão não diminui a sensibilidade poética do narrador, como sugerem os seguintes trechos: “de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava” e “Meus olhos viam só o alto tremer da poeira”. Como costuma ocorrer em toda a obra de Rosa, a demarcação geográfica (“no Tamanduá-tão”) é bem precisa, porém sem obedecer, necessariamente, à geografia oficial, enquanto que o tempo é aquele típico do mito (“um dia”). É significativo também o fato de que esses questionamentos, que não encontraram resposta então, continuem inexplicáveis e que o narrador, com certa veemência até, impeça o

interlocutor de manifestar-se a respeito. Em suma, o “desnorreamento” observado por Candido torna-se uma estratégia narrativa.

Nelly Coelho (1991, p.260) contrasta a linguagem e a estrutura do romance tradicional herdada da década de 30 — uma “visão estável e pacífica (embora dramática) de um mundo já medido, pensado e julgado” — com *Grande sertão*: veredas e também conclui ser difícil determinar se a obra é ficção ou poesia ou se sua estrutura corresponde à do romance, da novela, da epopeia, da saga, ou da narrativa profética. É possível para ela, no entanto, chegar a uma conclusão sobre o “caráter singular da prosa” rosiana. Parte dessa peculiaridade deve-se ao fato de que o ato de contar, em Rosa, é aquele próprio do que Coelho (1991, p.256-8) chama *homo ludens*, estilo herdado dos rapsodos, aedos, jograis, e oposto ao do *homo sapiens*, narrador típico do romance de 30. O *homo ludens* não tem por objetivo denunciar uma realidade, mas “contar coisas da espantosa natural aventura humana no mundo”. Assim, algumas características desse tipo de narração são: esfera intemporal, mescla de precisão e imprecisão documental, funcionalidade das cantigas inseridas no texto; em suma: o *homo ludens* é descompromissado com as estruturas do pensamento lógico, como vimos no trecho da narrativa de Riobaldo citado acima.

O romance medieval também marca presença, de maneira um pouco mais direta em *Grande sertão*. Walnice Nogueira Galvão (2000, p.32) observa, em particular, a presença da *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*, segundo ela, uma obra que tem presença constante nos lares sertanejos e que influencia a literatura popular e erudita da região. Cavalcanti Proença (1991, p.310-11) demonstra outras características épico-medievais de *Grande Sertão*; entre elas, a de que a estrutura da obra remete à epopeia, pela intercalação de “episódios convergentes com a ação principal, mas de função adjuntiva, podendo adquirir independência formal.” Certos episódios, como o de Maria Mutema, quase que poderiam ter existência independente como contos. Como nas epopeias medievais, essas tramas paralelas retardam o desenvolver da ação principal com a função de reter a atenção do leitor.

Enquanto Alencar apropria-se de uma forma nova, o romance, no intuito de imprimir dignidade clássica ao indígena e à natureza brasileira, Mário de Andrade percorre o caminho inverso, fugindo da concepção moderna do romance erudito em direção à popular ou arcaica, e optando por um hibridismo exacerbado para recriar, de forma paródica, a epopeia medieval no século XX, protagonizada por um “herói sem nenhum caráter”. Rosa também sabe tirar proveito do lado arcaizante do romance, principalmente por sua adoção do estilo do contador de histórias, mas também pela feudalização do sertão e intertextualidade com o romance de

cavalaria. Nos dois últimos autores mencionados, esse processo talvez ficasse melhor definido como uma “reapropriação” de gêneros europeus que a cultura popular brasileira já havia há muito incorporado, mas que costumavam ficar de fora da literatura erudita. Quanto ao romance moderno, também presente na obra de Rosa, este é “desromancizado”, ou seja, tem suas características básicas de unidade e linearidade desfeitas.

A APROPRIAÇÃO DOS TEMAS LITERÁRIOS

As cenas de abertura de *O guarani* são um exemplo bastante citado de como Alencar toma imagens da natureza e as imprime com uma espécie de utopia colonialista medievalizada: o rio Paquequer desempenha o papel de “vassalo e tributário” do “rei das águas”, o rio Paraíba, e “curva-se humildemente aos pés do suserano” (ALENCAR, 2006, p.15), além de tantos outros exemplos bastante conhecidos ao longo da obra.

Também é lugar-comum apontar a idealização das relações sociais entre indígenas e brancos. Bosi (2005, p.177) é um dos críticos que chamam a atenção para as contradições da visão emancipatória alencariana, quando o autor tenta conciliar a questão servil e o mito do *bon sauvage*. O indianismo alencariano é, via de regra, segundo Bosi (2005, p.177), vinculado a um “mito sacrificial”, em que:

[...] o risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heroicos ou idílicos.

Alencar evoca uma espécie de idealismo das relações coloniais, que consiste em conciliar “a figura do índio belo, forte e livre” e a “franca apologia do colonizador” (BOSI, 2005, p.179).

Uma visão alternativa dos fatos, no entanto, pode apontar para um caminho diverso e para um Alencar um pouco mais atento às circunstâncias histórico-sociais que o cercam. Podemos, como propõe Luís Bueno (2011, p.111-2), reinterpretar o mesmo trecho que Bosi cita como evidência efetiva da conversão de Peri:

— Se tu fosses cristão, Peri!...
O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras.
— Por quê?... perguntou ele.

— Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã. O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma.

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.

— como indício de uma conversão somente pró-forma. Atente-se para a pausa de dom Antônio, seguida do sorrisinho mal dissimulado de Peri: ambos parecem ter compreendido a necessidade de que certas convenções sociais precisam ser mantidas, mesmo em meio a uma crise extrema, como é o ataque dos aimorés. Até aqui Peri havia se recusado terminantemente a se converter e não há, na sequência da conversa acima descrita, nenhuma outra indicação de que Peri pretenda cristianizar-se.

Apesar das intenções de Alencar (2011) de recriar o selvagem, como o próprio autor afirma em *Como e porque sou romancista*, “como um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça”, a percepção de Alencar do desnivelamento social que Bueno apresenta em seu artigo acaba transparecendo, ocasionalmente, no texto do romance. De tal modo que esse Peri um tanto malandro, que, em última instância, age como bem entende, não é tão *bon sauvage* como normalmente o pintam e pode ter um quê em comum com um ilustre descendente seu “sem nenhum caráter”.

Enquanto, mesmo que timidamente, Peri já aponta para a tendência do brasileiro a não levar sua religião a ferro e fogo, Macunaíma é a epítome da volubidade religiosa brasileira, sendo, segundo Proença (1987, p.14), “uma espécie de católico-espírita-macumbeiro, como haverá muitos patrícios por aí”. Se nesse ponto podemos apontar uma vaga correspondência entre os heróis, em vários outros aspectos de *Macunaíma*, Mário parece ter, propositalmente, criado uma espécie de anti-Peri egoísta, feio, preguiçoso, fraco, covarde, lascivo... Esses defeitos de caráter não são absolutos, mas, de acordo com o próprio autor, demonstram um Macunaíma como uma “contradição de si mesmo”, ou seja, “[o] caráter que demonstra num capítulo ele desfaz no outro” (ANDRADE apud PROENÇA, 1987, p.11). Macunaíma é, ainda nas palavras de Mário (apud PROENÇA, 1987, p.10) um “herói-síntese, à antiga”.

Assim como a multiplicidade de gêneros, o hibridismo (com matérias-primas de origem europeia, indígena e africana) caracteriza as personagens. Macunaíma nasce índio, mas “preto retinto” (ANDRADE,

1978, p.7) depois fica branco, loiro e de olhos azuis. O protagonista também desempenha vários papéis sucessivos, encarnando personagens-tipo, paródicos ou míticos e convertendo-se ora em herói, ora em vilão, ora em ingênua vítima das circunstâncias. A certa altura transfigura-se até mesmo no próprio Mário, que encontra os amigos numa sessão de macumba.

As lendas e mitos que compõem a narrativa também são selecionadas de um acervo de materiais cuidadosamente colhidos de diversas fontes e regiões, que são posteriormente mixados. Esse processo fica muito claro no tratamento que Mário dá ao bumba-meu-boi, uma das manifestações populares que mais lhe chamam a atenção. Após estudar essa dança dramática no Norte e no Nordeste brasileiros, chega à conclusão de que a mitologia do boi no Brasil, inicialmente introduzida via religiosidade portuguesa, sofre as influências totêmicas indígena e negra — que a ela agregaram, respectivamente, a valorização de animais ligados à economia de subsistência e o boi bantu das colheitas — tornando-se assim folcloricamente híbrida (LOPEZ, p.127-30).

De maneira geral, todas as formas de hibridismo presentes na obra — étnico, cultural, folclórico, geográfico, botânico, zoológico, histórico-temporal, identitário — apontam para o que Mário chama de “desgeograficação” do Brasil, e para a rejeição modernista das restrições de ordem determinista-naturalista impostas pelo chamado “segundo regionalismo”, tendência que, para os modernistas, pecava pela qualidade estética e por não representar o Brasil real, além de não cumprir o objetivo de tirar o Brasil de seu provincianismo e aproximá-lo do primeiro mundo.

Assim como em Mário, o boi também exerce uma grande fascinação sobre Guimarães Rosa. Nogueira Galvão (2000, p.28) avalia a presença desses animais difusamente ao longo da obra, como um tema de *Grande sertão*, quase sempre como “pano de fundo”, recriando a atmosfera da pecuária extensiva como atividade econômica definidora dessa área geográfica e proporcionando a unidade necessária em uma obra tão diversa. Os próprios jagunços são constantemente comparados aos bois:

Coletivamente, eles são assimilados a uma boiada. Só os chefes são comparados a bois individuais. E apenas os líderes supremos, capazes de agregar vários chefes com seus bandos, são comparados a touros. As figuras de estilo respeitam a hierarquia. (GALVÃO, 2000, p.29-30)

Galvão também aponta a presença constante do hibridismo em Rosa. Para ela é “[d]ifícil imaginar quadro mais completo, embutido num

romance, do(s) hibridismo(s) religioso(s) brasileiro(s)” do que a posição que Riobaldo expressa no seguinte trecho:

O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar — o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? — o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu não tresmalho! (ROSA, 1994, p.15)

O advento de Rosa se faz num momento em que duas correntes disputavam a primazia no panorama literário brasileiro e procuravam estabelecer o cânone nacional. O “regionalismo de 30”, influenciado pelo romance social norteamericano, preocupava-se em trazer à baila as mazelas da sociedade brasileira, priorizando o conteúdo sobre a forma. Do outro lado estava a chamada “reação espiritualista”, que por meio de uma literatura introspectiva e subjetiva, rejeitava o engajamento político de seus contemporâneos e voltava-se para as questões do espírito. Nas obras dessa natureza a técnica, que incluía artifícios literários sofisticados, como o fluxo de consciência, por vezes passava a ter precedência sobre o conteúdo.

Rosa não só tira proveito, como suplanta essas duas correntes. No excerto acima, Riobaldo manifesta sua constante busca pela realidade transcendente, que reiterará de diferentes formas no decorrer de sua narrativa. As contradições e a impossibilidade dessa busca, que tenderiam, talvez, a ser traduzidas de forma cifrada e prolixa pelos “espiritualistas” contemporâneos a Rosa, são expressas com mestria (pela boca de um ex-jagunço) em “Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório”. Em Rosa o sincretismo religioso do brasileiro, escrachado por Mário de Andrade, assume uma grandeza inesperada, amparada por sua

capacidade de “superar por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada” (CANDIDO, 1991, p.295).

Quanto à superação rosiana do regionalismo, Antonio Candido foi um dos primeiros críticos a reconhecê-la. Logo após o surgimento de *Sagarana*, em 1946, Candido (1991a, p.243-4) observa que numa época em que reina o modismo do regionalismo rasteiro, do tipo que evoca “lembrança de cenas, fatos e pessoas cujo pitoresco [...] assanhava a sensibilidade litorânea de nascimento ou educação”, a obra de Rosa vem “cheia de terra” fazendo inveja aos intelectuais incapazes, como Rosa, de “despeja[r] o nome de tudo — plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas — enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos”. Mas a diferença maior é que *Sagarana* não se atém a “trazer” um sabor regional, mas a “construí-lo”, transcendendo a região. A província de Rosa seria:

[...] menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor.

Quanto ao seu regionalismo Candido (1991a, p.245) o considera:

[...] muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência.

Em seguida, Candido (1991a, p.245-6) aborda o sucesso da apropriação rosiana de condições que, em outros autores, geralmente conduzem ao fracasso: a temática nordestina, aparentemente esgotada, o exotismo do léxico, recurso fácil e exaurido pelos autores gaúchos, uma tendência descritiva quase que “escolar” e seu arriscado “estilo oratório” normalmente visto na subliteratura: “não rejeitou nenhuma delas e chegou a verdadeiras obras-primas [...]” (1991a, p.245-6). Em artigo posterior, esse já sobre *Grande sertão: veredas*, Candido (1991, p.294) atribui tal sucesso à “absoluta confiança na liberdade de inventar”, característica fundamental do autor. Por fim, não podemos deixar de mencionar o vínculo entre Mário de Andrade e Guimarães Rosa, apontado pelo próprio Candido (1991a, p.245): “Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua”.

Concluímos, assim, que os três autores procuram expressar, de maneira individualizada, os temas e as questões nacionais. Em sua busca por uma literatura nacional Alencar apropria-se dos temas da natureza brasileira e do indígena, abarrotando seus romances com tupinismos e descrições pitorescas dos hábitos locais. No entanto, com ressalvas para o fato de que a personalidade brasileira em formação acaba por, eventualmente, mostrar sua presença (como é o caso da conversão suspeita de Peri), a tônica dominante continua sendo aquela de imprimir características europeias aos elementos brasileiros, na tentativa de provar que estes são tão merecedores de uma tradição quanto os modelos originais (como no caso da apropriação da palavra *abacaxi*).

Mas se a preocupação central de Alencar é heroizar os brasileiros de diferentes regiões e particularizar seus costumes, em *Macunaíma* Mário de Andrade toma o caminho oposto, apropriando-se do arquétipo do *bom sauvage* e demolindo seu pedestal. Com um impressionante repertório de praticamente tudo que pertence à tradição popular, Mário introduz manifestações folclóricas até então inéditas na literatura erudita. Além disso, parece querer apropriar-se de todas as obras regionalistas de uma só vez, misturando-as, com a intenção de “desgeograficar” o Brasil, dando-lhe uma unidade que acreditava necessária para arrancar o país do provincianismo.

A variedade de temas e o hibridismo em *Grande sertão: veredas*, por sua vez, são tão colossais quanto as de seu predecessor modernista, porém restritos geograficamente ao “sertão” de Minas Gerais. No entanto essa constrição geográfica é apenas aparente, como bem coloca Candido:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro a matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, — para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (CANDIDO, 1991, p.295)

A APROPRIAÇÃO DA LINGUAGEM

Foi somente com o apogeu do Romantismo que a possibilidade de uso literário da variante brasileira do português, até então relegada à oralidade e aos chamados gêneros menores, como o lundu e as modinhas,

começou a ser aventada (PINTO, 1992, p.20). Em 1874, José de Alencar publica *O nosso cancionero*, conjunto de cartas em que o autor divulga e discute suas pesquisas sobre a poética popular brasileira. Nessas cartas Alencar sustenta uma posição que há muito já vinha, de certo modo, pondo em prática em seus romances:

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhes traduz os usos e sentimentos.

Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua que o nosso povo exerce o seu inauferível direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das ideias. (ALENCAR, 1981, p.123)

Por posicionamentos como esse Alencar vinha sendo duramente atacado pelos “puristas” ou “legitimistas”, defensores dos cânones e das normas cultas e se via constantemente obrigado a defender sua posição “dialecionista” em numerosos artigos, prefácios, posfácios, cartas e notas de rodapé. Quanto ao léxico, Alencar fazia questão de utilizar tupinismos, brasilianismos, africanismos e neologismos, mesmo que tivesse de incluir glossários e notas de rodapé para esclarecê-los, como faz em relação aos termos tupis em *O guarani*. Quanto à gramática, Pinto (1992, p.23-4) lista alguns empregos que fugiam ao padrão lusitano e que rendiam a Alencar “a pecha de escritor incorreto e descuidado” (ALENCAR, 1978a, p.67) e que o enfureciam: irregularidade no uso de pronomes associados a verbos, preposição “em” com verbos de movimento (alternando com a preposição “a”), concordância negligenciada, abundância de gerúndios e colocação pronominal livre.

Apesar das inconsistências e falta de método nessas reflexões — Pinto (1978, p.XXVIII) considera principalmente o fato de o autor recorrer constantemente ao argumento da liberdade do artista e do papel da literatura para “corrigir os defeitos da língua” (ALENCAR, 1978b, p.57) quando outros critérios mais objetivos falhavam — esse trabalho de “crítico a posteriori” nos legou um importante panorama da formação da variante nacional do português e da língua literária brasileira. O primeiro passo estava dado em relação à apropriação brasileira da língua portuguesa.

Vejamos, como exemplo do estilo de argumentação de Alencar, um resumo do longo arrazoado que o autor apresenta a respeito do brasilianismo “Sinhá”, motivado pelo fato de que a expressão, supostamente, causava “hilaridade” e “mofa” a ouvidos portugueses. Primeiramente, o autor

defende a “eufonia” da palavra em termos de seu paralelismo fonético tanto com outras palavras do português clássico, como também do italiano, mas principalmente com a sonoridade do tupi. Assim, “o ouvido brasileiro, habituando-se a essa forte e rija explosão da voz [do tupi], acha sonoro o que a outros talvez pareça áspero” (ALENCAR, 1978, p.133). Quanto à etimologia, esclarece que esse tipo de solecismo na contração de pronomes de tratamento também ocorre em francês, inglês e no próprio português clássico. Por fim, Alencar recorre à particularização das relações sociais no Brasil para argumentar que “[n]ão podem estranhos compreender a doçura da expressão do vocábulo, com que o escravo começou a designar a filha do seu senhor”, pois “[n]o velho mundo a escravidão foi com mui raras exceções a tirania doméstica: e não se repassou como no Brasil dos sentimentos os mais generosos, a caridade do senhor e a dedicação do servo” (ALENCAR, 1978, p.134). Neste exemplo em particular, a defesa ensaia uma posição mais objetiva e científica quanto à apropriação linguística, somente para, por fim, retornar à típica postura idealizadora alencariana.

Algumas décadas depois, quando termos como “sinhá” já não deviam mais causar controvérsia, deu-se um retrocesso na introdução da oralidade na língua literária. No final do século XIX e início do XX, segundo Pinto (1992, p.26-7), abrandam-se as posições anti-lusitanas em face de uma atitude universalizante:

[...] os escritores realistas, naturalistas, parnasianos e simbolistas dificilmente deixam margem, no plano do autor, para infiltração da oralidade. Bem ao contrário, ostentam, no vocabulário e na sintaxe, um discurso extremamente elaborado.

Mário de Andrade denuncia essa situação no artigo “O movimento modernista” (1972, p.244-5), apontando para as contradições entre “o pensar brasileiromente” e a expressão escrita desse pensar, ainda atrelada a “lusitanismos sintáxicos ridículos”. Existem os escritores que adotam esse “reaportuguesamento expressional” por pura ignorância; outros, porque desejam ser lidos além-mar e outros, “ainda mais cômicos”, fazem com que a voz narrativa funcione gramaticalmente, enquanto que os personagens podem “errar” o português em suas falas. Sublinhando, como exemplo mais evidente, o uso corrente da próclise no Brasil, altamente condenado na escrita pelos “gramatiquentos”, Mário (1972, p.247) reitera que o problema não é “acintosamente vocabular, é sintáxico”. Mário cogitou inclusive organizar uma *Gramatiquinha da fala brasileira* para sistematizar a variante oral da língua portuguesa no Brasil e encorajar seu uso literário (PINTO, 1990, p.59).

Macunaíma materializa os preceitos de Mário quanto à “legitimidade da língua nacional” em todos esses aspectos. Observe-se, principalmente, como voz narrativa e diálogo integram-se perfeitamente no excerto abaixo:

No outro dia os manos deram um campo até a beira do rio mas campearam, campearam em vão, nada de muiraquitã. Perguntaram pra todos os seres, aperemas saguis tatus-mulitas tejus mussuãs da terra e das árvores, tapiucabas chabós matinta-pereras pinica-paus e aracuãs do ar, pra ave japiim e seu compadre marimbondo, pra baratinha casadeira, pro pássaro que grita “Taam!” e sua companheira que responde “Taim!”, pra lagartixa que anda de pique com o rato, pros tambaquis tucunaráis pirarucus curimatás do rio, os pecaís tapicurús e iererês da praia, todos esses entes vivos mas ninguém não vira nada, ninguém não sabia de nada. E os manos bateram pé na estrada outra vez, varando os domínios imperiais. O silêncio era feio e o desespero também. De vez em quando Macunaíma parava pensando na marvada... Que desejo batia nele! Parava tempo. Chorava muito tempo. As lágrimas, escorregando pelas faces infantis do herói, iam lhe batizar a peitaria cabeluda. Então ele suspirava sacudindo a cabecinha: — Qual, manos! Amor primeiro não tem companheiro, não!... (ANDRADE, 1978, p.31)

Apesar de publicar sua obra em uma fase em que os preconceitos linguísticos deviam estar já bastante mitigados, Rosa também viu-se obrigado a justificar sua apropriação da(s) língua(s) e da gramática, como faz no depoimento abaixo, de 1965:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (LORENZ, 1991, p.70)

Podemos traçar algumas semelhanças entre o “idioma próprio” de Rosa e aquele de Mário (já sem a “angústia da influência” que Alencar sente

com respeito a seus predecessores, ou a sátira escrachada de Mário em relação a Alencar):

O rio, objeto assim a gente observou, com uma crôa de areia amarela, e uma praia larga: manhã-zando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha.

Mas, melhor de todos — conforme o Reinaldo disse — o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaxio e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa. Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era pra se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava:

— “É formoso próprio...” — ele ensinou.

Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras — “É aquele lá: lindo!” Era o manozinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa; eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea — às vezes davam beijos de biquiniquim — a galinholagem deles. — “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” Reinaldo disse. Era... De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa. (ROSA, 1994, p.195-6)

Comparando-se esse excerto de Rosa com o de Mário apresentado acima, é óbvio que ambos os autores recorrem às listagens de elementos naturais para ressaltar não só a riqueza e variedade da fauna brasileira, como a opulência linguística da própria terminologia. Ressalve-se que Rosa não precisa se apoiar na “desgeograficação” para atingir o “universal”; muito pelo contrário, apoia-se no “pequeno mundo do sertão” o “modelo de [seu] universo”, como esclarece na entrevista a Lorenz (1991, p.66). Baseada nas descrições minuciosas de seus famosos caderninhos, a terminologia é rigorosamente exata. Quanto aos neologismos rosianos, nos chama a atenção no trecho acima, a expressão “biquiniquim”, em que Nilce Sant’Anna Martins

(2001, p.72) verifica o “redobro da sílaba com sufixo de diminutivo” para “maior efeito de expressão de afeto.” Não posso deixar também de notar, nesse redobro, a influência do tupi, um “nhenhênhê” de que Mário também faz uso constante, mas principalmente com relação a verbos duplicados: “cantacantando” e “falafalando”, que Rosa também adota.

Candido (1991, p.245) procura explicar a linguagem em Rosa como tendo sido “talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas”. A “opulência verbal” de Rosa resulta, segundo Nilce Martins (2001, p.xi), “simultaneamente de imaginação, sensibilidade, memória, conhecimento, pesquisa, erudição; de trabalho, trabalho e trabalho”, para usar sua própria explicação; acrescente-se ainda, com relação a seu experimentalismo, ousadia, anseio de originalidade e perfeição”.

Rosa pretendia usar, como afirma em uma entrevista (LORENZ, p.81) “cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu estado original”. Assim, considera preciosas as particularidades de sua região, cheias de “sabedoria linguística”, além de fazer uso do português medieval de Coimbra e da linguagem científica do século XX. Um aspecto relevante de sua capacidade de apropriação linguística encontra-se no seu interesse por línguas estrangeiras, que Rosa aprendia com o intuito principal de “enriquecer” a sua própria, “porque há demasiadas coisas intraduzíveis” (LORENZ, p.87) e porque se inspirava ao examinar os mecanismos internos de outras línguas. Suas reflexões sobre a língua húngara, no prefácio de uma coletânea de contos, são exemplo disso:

Por sua própria natureza original, permite todas as caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva individual. Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa-telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo, é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se redestila. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio. (ROSA apud MARTINS, 2001, p.xi)

A inovação rosiana, no entanto, vai muito além dos neologismos. Suzi Sperber percebe que mesmo palavras do uso cotidiano são usadas por

Rosa de maneira a conferir-lhes novas dimensões. É fácil perceber ao longo do romance a verdadeira obsessão de Riobaldo por certas palavras, tais como “sertão”, “jagunço”, “Diadorim”, “Deus”, “Diabo”... que se repetem dezenas de vezes ao longo da narrativa. Sperber (1982, p.148) sustenta que tais itens lexicais servem para “dar apoio referencial ao leitor” e compensar a também grande recorrência de palavras desconhecidas. Vejamos, como exemplo, alguns trechos em que aparece o termo “jagunço” no texto:

E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (ROSA, 1994, p.6)⁴

Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras é os desmandos de jagunços — tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, (p.54)

De certo nadas e noves — iam como o costume — sertanejos tão sofridos. Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem. (p.64)

“Sei senhor homem valente, muito valente... Eu precisar de homem valente assim, viajar meu, quinze dias, sertão.” [...] Destampe, ri que ri, de ouvir. O mais garboso fiquei, prezei a minha profissão. Ah, o bom costume de jagunço. Assim que é vida assoprada, vivida por cima. Um jagunceando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco. (p.93)

Permeio com quantos, removido no estatuto deles, com uns poucos me acompanheirei, daqueles jagunços, conforme que os anjos-da-guarda. Só quase a boa gente. (p.239)

É de ver que não esquentamos lugar na redondez, mas viemos contornando — só extorquindo vantagens de dinheiro, mas sem devastar nem matar — sistema jagunço. (p.741)

É possível depreender, só dessa pequena amostra, o processo de constante recontextualização apontado por Sperber (1984, p.148), em que a caracterização do jagunço oscila entre mau, bom, justo, sofredor, inocente, culpado... Desse modo:

[n]essa situação em que os signos, itens lexicais e sintagmas são permanentemente corrigidos quanto à sua identificação,

⁴ Todas as próximas citações provêm dessa edição.

eles se liberam do risco das recuperações mecânicas [...], não conseguem ser reconhecidos em bloco e permitem uma alta frequência de associações.

Com relação à apropriação da língua portuguesa, podemos perceber forte semelhança entre os três autores estudados: todos eles de alguma maneira tiveram que defender a legitimação do uso literário das variantes orais do português e as utilizaram, com diferentes graus de “estranhamento”, para imprimir a alteridade da palavra que torna o texto literário singular. Talvez tenha sido nesse aspecto que Alencar logrou colocar em prática os mecanismos de apropriação no sentido que Silviano Santiago descreve, já que, como vimos anteriormente com relação aos temas, seu sucesso foi apenas parcial. Mário de Andrade, por sua vez, tem uma produção teórica e ficcional que é bastante consistente e se apropria das variantes orais de uma forma brilhante. No entanto, talvez devido à natureza de sua proposta (no artigo “O movimento modernista”, as palavras “destruição”, “ruptura” e “orgia” são bastante recorrentes), às vezes pode parecer chocante e exagerada. O que não ocorre em Guimarães Rosa, cuja revolução linguística é muito mais profunda e multifacetada, mas que consegue criar uma admirável coerência interna, imprimindo um falso efeito de naturalidade aos artifícios altamente elaborados de que faz constante uso.

Enfim, talvez possamos dar crédito à previsão feita por Alencar em 1874:

Enquanto em Portugal, sem darem-se o trabalho de ler-nos, acusavam-nos de abastardar a língua, e enxovalhar a gramática, nós, ao contrário, apreciando as melhores obras portuguesas, aprendíamos na diversidade dos costumes e da índole, a formar essa literatura brasileira cuja independência mais se pronuncia de ano para ano. É infantil, será incorreta, mas é nossa: é americana.

Terá um dia a formidável e brilhante incorreção da majestosa baía da Guanabara, a qual infunde o assombro e admiração no estrangeiro que pela primeira vez a contempla. (ALENCAR, 1978, p.129)

Dentre as estrelas, ao lado de Peri, Macunaíma e Riobaldo, ele deve estar sorrindo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_acton=&co_obra=1837. Acesso em 09 fev.2011.

_____. *O guarani*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. O nosso cancionero. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. v.1. p.122-135.

_____. Pós-escrito a *Iracema*. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978a. v.1. p.67-86.

_____. Pós-escrito a *Diva*. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978b. v.1. p.55-66.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

_____. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972. p.231-255.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ATTRIDGE, Derek. *The singularity of literature*. New York: Routledge, 2004.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BUENO, Luis. Nacional e específico: considerações a partir da Formação da Literatura Brasileira. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.103-114, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.294-309. (Coleção Fortuna Crítica)

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991a. p.243-247. (Coleção Fortuna Crítica)

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o *homo ludens*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.256-263. (Coleção Fortuna Crítica)

CORNWELL, Neil (Ed.) *Reference Guide to Russian Literature*. London: Fitzroy Dearborn: 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Hibridismo religioso na literatura brasileira. *Imaginário*, São Paulo, v.12, n.12, p.369-385, junho de 2006.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: EDUEL; São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. Prefácio. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Introdução a *Macunaíma*. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p.I-LX.

_____. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.62-97. (Coleção Fortuna Crítica)

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

PÁDUA, Vilani Maria. *Mário de Andrade e a estética do bumba-meu boi*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Edusp, 1994.

PINTO, Edith Pimentel. *A língua escrita no Brasil*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. v.1.

_____. *A gramatiquinha da fala brasileira: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais. In: COUTINHO, Eduardo F. (Ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.310-320. (Coleção Fortuna Crítica)

_____. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande sertão*: vereda. In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

SOUZA, Gabriel Soares. *Tratado descritivo do Brasil*. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf> Acesso em 09 fev. 2011.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012