

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### LITERATURA, SERTÃO E LINGUAGEM: O FAMIGERADO ESTILO EXPERIMENTAL DE GUIMARÃES ROSA EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Samantha Lima de Almeida<sup>1</sup> (UFPE)  
e Brenda Carlos de Andrade<sup>2</sup> (UFRPE)

RESUMO: Este trabalho toma como *corpus* o conto “Famigerado”, do livro *Primeiras estórias* (1988), de Guimarães Rosa e tem como base a escrita do autor e a postura estética por ele assumida. Nesse sentido, o objetivo do ensaio é analisar a linguagem empreendida por Guimarães nesse conto e as implicações dela para a narrativa, assim como a relação com o espaço no qual ele é ambientado, o sertão. Para tal, foram utilizados Bosi (1985) e Coutinho (2004), cujos estudos voltam-se à historiografia da literatura brasileira, dando margem à compreensão do encadeamento de eventos literários nacionais; ainda, Gotlib (1998) e Castro (1993), que dão suporte à análise da estrutura do conto de um modo geral e daqueles feitos por Rosa (1988); Bachelard (2008) e Brandão (2013), que se dedicam à investigação do espaço fundado na literatura a partir do imaginário; e, por fim, Vanoye (1987) e Holanda (1992), cujos textos dão conta da experiência da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; sertão; escrita experimental; Guimarães Rosa.

O homem é bicho que, porque falante, tende cedo  
a transcender-se, a palavra o veicula, leva-o além, ao outro.  
(Lourival Holanda)

Após a irrupção da corrente regionalista na produção literária brasileira, em meados da década de 1930, as tradicionais problemáticas da terra e do sertão começaram a esgotar suas possibilidades de enredo e a perder espaço nos romances nacionais, tendo em Graciliano Ramos um dos últimos representantes de destaque. Somente com Guimarães Rosa em *Sagarana* [1946], seu primeiro livro, houve a reciclagem desse enfoque decididamente regional e a volta do sertão ao centro da ficção brasileira

---

1 - samanthalimaalmeida@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4649685468380959>

2 - brenda.carlosdeandrade@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3020775163633086>

– tendo escrito ainda *Corpo de baile* [1956], *Grande sertão: veredas* [1956], *Primeiras estórias* [1962], *Tutameia: terceiras estórias* [1967] e *Estas estórias* [1969], todos seguindo esse mesmo perfil ficcional. O que aproxima e identifica esses livros uns aos outros é o experimentalismo do estilo rosiano na composição das narrativas, que ele dizia serem a versão escrita das fábulas primeiras de sua formação de contista – ou nas suas próprias palavras, de “fabulista” –, que correm de homem para homem nos confins áridos do Brasil, local de onde saiu e de onde nunca deixou de escrever (Bosi 1985: 484-491; Coutinho 2004: 516-519; Rosa [1965]).

Em termos estéticos mais amplos, tomando a literatura feita no Brasil por volta da metade do século XX, *Grande sertão: veredas* é um livro decisivo para a terceira reviravolta nas páginas narrativas nacionais, conferindo um alto grau de maturidade à prosa brasileira, justamente pela sua proposta altamente experimentalista. A *O guarani* [1857] e a *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881] seriam atribuídas às reviravoltas anteriores, por serem resultados maduros de propostas estéticas mergulhadas no manancial temático estritamente brasileiro e dele propondo, cada autor em seu respectivo momento, um referencial de forma e perspectiva que reverbera nas composições narrativas subsequentes. No caso específico de Guimarães Rosa, após *Grande Sertão: Veredas*, a prosa nacional começou a explorar novos caminhos: foi enterrada a forma do Regionalismo que se fazia então, dando a vez ao experimentalismo da linguagem, surgindo dessa vereda literária autores como Osman Lins, por exemplo, que apresenta na sua produção essa mudança estética vertiginosa: das antigas formas, presentes em seus primeiros textos (como *O fiel e a pedra* [1960]), às últimas consequências do experimentalismo osmaniano, impressos nos seus últimos romances, como em *Rainha dos cárceres da Grécia* [1976].

Os vinte e um contos de *Primeiras estórias* trazem, de modo geral, causos mineiros com enredos construídos a partir de acontecimentos centrados nas personagens principais: seres metamorfoseados pela linguagem inusitada e pelas intervenções criativas de Rosa; e, não obstante, essas narrativas estão ambientadas no sertão, que, por vezes, pertence a bandidos e jagunços. Para o autor mineiro, somente nesse cenário (quase inóspito) seria possível ao homem assumir seus instintos mais humanos, sem as limitações impostas pela “civilização”, e onde desfrutariam de toda liberdade, pois, tal como acontece na Rússia de *Os irmãos Karamazov* [1970], esse seria o lugar onde nada existe e até o diabo perde todo o direito. Por isso suas personagens são carregadas de intensidade, seja de emoção, de alegria, de coragem ou de fibra, porque é nesse espaço que elas podem exercer sua individualidade e existir, ao contrário da civilização industrial que engolia as capitais na época e que se perdia e se transformava em um “universo de olheiros passivos” (Coutinho 2004: 516).

Essas estórias, que são chamadas, também, de *rapsódias da condição humana do sertão da alma*, revelam em grande medida como há uma relação intrínseca entre o homem, o ambiente e a linguagem. A sonoridade das palavras e o hermetismo nas várias passagens dos contos rosianos, por exemplo, exigem uma leitura atenta para que se apreenda não o sentido dos signos, mas as construções poéticas do sertão nas composições imagéticas inseridas pelo autor em seus versos narrativos, lembrando

a perspectiva de Bachelard (2008), ao perceber o espaço a partir de imagens como fenômenos do ser imersos em um imaginário geográfico mais amplo. Nessa perspectiva, a imagem-espaço seria concebida anterior à própria linguagem, uma vez que ela se comportaria como um fio condutor em uma consciência coletiva, compondo, dessa forma, o imaginário do sertão ou a própria realidade, corroborando com a ideia de que a linguagem é determinante para a experiência do real, mas, no entanto, não é capaz de esgotá-la, pois há antes sua incapacidade de comunicar aquilo que é mais intrínseco ao próprio homem. Esse processo de ressignificação da expressão literária se assemelha ao de construção de palavras de Joyce, contudo, Guimarães compunha a partir de aglutinações não apenas palavras, mas também imagens, que acabam por se traduzir e se desconstruir, como um sertão infinito.

Por entender que para falar do outro é preciso antes saber de si, e que para ser universal é necessário conhecer primeiro de onde se veio, a prosa de Guimarães alçou voos de andorinhão nos logros da prosa experimental, sem pretensões de pousar nos lugares comuns do regionalismo panfletário de estereótipos nordestinos, elevando o sertão de geografia a estado da alma. A primeira marca do experimentalismo se apresenta já no título do livro, na escolha da palavra “estórias”. Como são narrados episódios possíveis, verossímeis, mas que não se configuram como relatos sedimentados na construção da história de uma gente, Guimarães elege esse termo no intuito de atribuir a realidade possível aos acontecimentos, sem descaracterizá-los como uma produção literária ficcional. Isso porque a literatura está cheia de experiências, não do que “é”, mas do que “é possível ser”. O compromisso primeiro dela é com a realidade e, seguindo à guisa dos escritores que alcançaram a maturidade literária depois dos realistas, Guimarães percebe a realidade por camadas em detrimento de uma visão totalitária de mundo, cuja tendência recai sobre os reducionismos sociais, culturais e históricos do homem e do meio que o circunda.

Assim, a proposta de mudança do experimentalismo rosiano atingiu o nível estético e o estrutural. De certa forma, ele atualizou e ressignificou as propostas modernistas anteriores ao retomar, da primeira geração, a experimentação com a linguagem e da segunda, a sugestão regionalista de um sertão imaginário. Todavia, em suas obras, esse cenário ganhou novas dimensões e foi recriado em sintonia com a essência perturbadora da realidade (Castro 1993: 8-18). O foco, ao invés de privilegiar os problemas da terra, se voltou aos aspectos humanos e aos seus questionamentos metafísicos. O fulcro passou a ser o âmago do homem sertanejo. Os contos permitem que se comunique por meio deles aquilo que eles mesmos não conseguem esgotar: a intimidade do ser. E não por questões que alcançam as problemáticas que se fazem grandes sobre gênero, mas pela insuficiência primeira da linguagem, que por si só não consegue dar conta do mundo e de sua realidade.

A literatura, então, como linguagem artística e produto sociocultural, deixa à mostra sua relação com a transfiguração daquilo que se vive no mundo tátil, proporcionando, assim, uma nova experiência, dessa vez não verbal. Nesse sentido, estando, pois, a percepção de mundo condicionada estritamente à linguagem (e como toda linguagem é em alguma medida metáfora), a captação dos fenômenos do mundo

pelo homem se dá, inevitavelmente, através de metáforas, de literatura. Ou seja, a literatura ressignificaria os objetos e fenômenos do mundo da mesma forma como disponibilizaria lentes específicas para observá-los e, conseqüentemente, para refletir sobre a realidade. De modo mais radical, essa reflexão apontaria, uma vez que a percepção da realidade passa de modo inevitável pela linguagem, que não existe cultura sem linguagem, porque, como bem disse Caetano Veloso, “a frase, o conceito, o enredo, o verso (e, sem dúvida, sobretudo o verso), é o que pode lançar mundos no mundo”. O escritor, portanto, está sempre alargando o sentido do real. Ao escrever e povoar de “vãs palavras as páginas”, ele concebe, antes de mais nada, o silêncio do ser sendo, sua condição por excelência de inquietação. Ao tomar pra si dentre as várias opções de linguagens artísticas a que utiliza de palavras para comunicar o que é incomunicável, o poeta se imbuí de um trabalho que se sustenta na contramare da naturalização da linguagem como forma de preservação da dúvida.

Segundo Cortázar, o significado, a intensidade e a tensão são os três elementos mais importantes na construção de um conto. Entretanto, o que determinaria seu sucesso ou seu fracasso não seria necessariamente a utilização deles, mas o modo como eles seriam articulados: “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Gotlib 1968: 68). Assim acontece em Guimarães. Independente da estória a ser contada, a narrativa tende a envolver o leitor de modo paulatino, aproximando-o e explorando suas noções de mundo, seu subjetivismo e até mesmo aqueles sentimentos que residem inconscientemente em sua memória afetiva – ou no dito rosiano, os encantamentos. Por isso, em suas estórias, Guimarães não procura definir, mas lançar apontamentos sobre o real, pois as palavras, na literatura, não significam apenas, jogam com os sentidos dos termos e dos leitores.

“Famigerado”, o segundo na sucessão dos vinte e um contos de *Primeiras estórias*, narra a saga de Damázio, “com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (Rosa 1988: 14), em busca do significado de uma palavra que lhe fora atribuída: “famigerado”. Nesse conto, a ignorância é trabalhada de modo naturalizado e quase humorado, não fosse sua condição verídica. Na ânsia de conhecer, Damázio viaja seis léguas atrás de um “doutor” de um vilarejo afastado e leva consigo três jagunços como testemunhas. Após esclarecer o porquê da visita e acalmar o tal doutor, ele consegue o que deseja e vai embora. Apesar do enredo comum, a construção da narrativa privilegia algumas transgressões das formas literárias vigentes, nas quais se pautava a prosa de então, ao tomar os motivos regionais do sertão, já observados pela tendência regionalista, elevando-os, porém, a questões maiores, universais. É o mesmo sertão, mas tomado por um experimentalismo ainda mais radical do que o proposto pelos primeiros escritores que encabeçaram a proposta modernista na literatura brasileira. A ordem não era mais desconstruir, mas reconstruir: linguagem, imaginário e identidade. Atentando para o fenômeno das humanidades na década de 50 de entendimento do que é o Brasil, Rosa já em *Grandes sertões*, e posteriormente e em menor escala nos contos, teria feito um retrato ficcional do era o país, afastando-se por completo dos padrões, mesmo abordando a temática de um homem comum,

de um lugar comum, em uma situação comum, com uma condição mais comum ainda, a do não saber.

Por se tratar de um sujeito muito temido, Damázio, a expectativa do tal doutor, a pessoa que pode bem definir o significado da palavra, é que, com a vinda do jagunço, haja alguma tragédia. Através do seu exame da expressão corporal desse estrangeiro, começa-se a perceber que uma visita dele representaria, num golpe de certeza, confusão. Já as primeiras palavras do texto dão início a um clima progressivo de suspense, de alguém sempre à espreita de alguma catástrofe no andar do conto. As primeiras descrições sobre Damázio, projetadas a partir da visão minuciosa do doutor ao analisar o território e os visitantes, revelam o impacto com o desconhecido:

Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse – o oh-homem-oh – com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. [...] Tudo enxergara, tomando ganho da tipografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia. (Rosa 1988: 13-14)

É, pois, a partir dessa visão de estudo da situação que o leitor conhece a cena e tem sensação de também participar desse exame físico e geográfico. A apreensão continua a ascender à medida que se percebe a tensão nos nervos de Damázio. Sempre de chapéu na cabeça, ele não relaxa: “convidei-o a desmontar, a entrar. Disse não, conquanto os costumes. Conserva-se de chapéu. [...] Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era da paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve” (Rosa 1988: 14). A ênfase no chapéu, no seu não tirar, revela a importância desse signo na cultura sertaneja, seu significado social: a indicação de respeito – a paz. Nesse sentido, não apenas a expressão facial de Damázio, mas o seu portar-se também, são gestos, linguagens específicas passíveis de leitura, que comunicam algo, dizem da intenção do homem, do local que ele ocupa na sociedade, do seu ofício, do seu mundo.

Ao pensar na linguagem como um “sistema de signos socializado”, Émile Benveniste, como aponta Francis Vanoye, levantou duas questões importantes que contribuem para a discussão desse fenômeno: a primeira, acerca da expressão “sistema de signos”, presume que a concepção da linguagem esteja ligada a um conjunto de elementos que se estruturam a partir de um sistema interrelacional, de modo que nenhum deles teria relevância sociocultural sozinho, sua significância se estabeleceria na relação com outros elementos. Já a segunda, diz respeito ao seu caráter comunicativo, uma vez que a sua “socialização” pressuporia uma função intimamente ligada à comunicação. Nesse sentido, a apreensão do sentido de elementos, termo, signos, enunciados ou fenômenos passa antes pela compreensão de um contexto que os justifique e sirva de anteparo ao que se quer apreender (Vanoye 1987: 24-28).



Partindo dessa perspectiva, então, observa-se que, para formular sua conclusão de perigo e instaurar narrativamente o clima de suspense, o doutor teria observado, antes, as simbologias sociais – que em gestos isolados não alcançariam o feito de comunicar, apenas demonstrariam fenômenos isolados – e as relacionadas com elementos do cotidiano no sertão, do comportamento sertanejo, dos jugos sociais dessa comunidade – essas sentenças inconscientes oriundas de outra linguagem, mas que sozinhas não se completariam enquanto significado. Dessa leitura, portanto, resultam a desconfiança e o temor como novos elementos narrativos. Tomado por isso, o mal estar continua a crescer, elevando-se gradativamente à narração da parafernália carregada pelo jagunço:

Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto maneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue em suas tenções. (Rosa 1988: 14)

E na revelação da identidade do visitante tem seu ápice: “‘Vosmecê é que não me conhece. Damázio dos Siqueiras... estou vindo da Serra...’ Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz das estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (Rosa 1988: 14).

Mesmo Damázio explicando sua curiosidade ao doutor e esclarecendo sua ida ao vilarejo, o mau clima não se desfaz. Agora, a desconfiança passa a compor o ambiente da narração, conservando o suspense em alto nível: “Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?” (Rosa 1988: 15).

Na dúvida das reais intenções do sertanejo e fugindo de um comprometimento maior quanto ao significado real da palavra famigerado, o doutor tenta amenizar a situação traduzindo-a em sinônimos de linguagem de “gente importante”, como por “inóxio”, “célebre”, “notório” e “notável”. Assim como se espera, Damázio nada entende, o que lhe falta é clareza e objetividade:

- “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?
- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- “Pois... e o que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”
- *Famigerado*? Bem. É “importante”, que merece louvor, respeito...
- “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão nas escrituras?” (Rosa 1988: 16)

Para encerrar a situação e o mal estar, o doutor decide ser taxativo: “olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora dessas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...”. Grato, Damázio vai embora satisfeito: “Ah, bem!... [...] A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...” (Rosa 1988: 16-17). É dessa forma que o desfecho se dá em tom ameno. Nada ocorre ao doutor porque Damázio almeja apenas um significado. Há, então, ao final, o rompimento da expectativa, essa quase esperança herdada das tragédias, pois o conflito se estabelece apenas no plano linguístico, sem que se concretize o que tanto se suspeitava: a desgraça. Esse drama do “não conhecer” de Damázio, de não ter adquirido o saber escolar condição recorrente no sertão, se converte em vereda e, ao caminhar por ela, Guimarães explora dois aspectos fundantes da concepção desse conto.

O primeiro diz respeito ao uso da técnica narrativa do anticlímax. O não saber leva o jagunço a empreender uma viagem com três testemunhas em busca de alguém que possa assegurá-lo de que não foi difamado. Com a nova certeza, as coisas permanecem como estão e há o regresso à serra. A descrição do jagunço, o medo do doutor impresso na narrativa que deixa a tranquilidade em suspenso, tudo isso encaminha a leitura para a expectativa da danação, mas nada acontece ao final. Damázio queria de fato um significado e ninguém havia tramado contra o doutor. Ao jagunço, este lhe servia apenas como dicionário – também uma forma de consulta. Em outras palavras, o que determinaria o desfecho da estória e o rompimento com o que se imagina ser o final imediato é o conhecimento do significado e do uso cultural de uma só palavra. Ao satisfazer-se (inocente) com o adjetivo que lhe é atribuído, Damázio retoma seu caminho sem maiores confusões, permitindo um quase suspiro de alívio à narrativa. A expectativa gerada, que se dilata pelas páginas narradas para se desfazer apenas nos últimos momentos, demonstra também, em alguma medida, como não cabe ao autor o lugar do convencionalismo comum, do esperado. Para ele, importa mais romper, experimentar, e esse objetivo é levado às últimas consequências.

Se fosse revelado não só o significado estrito, mas o sentido no qual é empregada a palavra, o fim tenderia a ser outro, afinal, o moço do governo referia-se a sua fama de assassino – por isso tão temido –, de modo que o predicado não trataria de um atributo neutro tal qual o doutor fez parecer, lembrando a ideia de Benveniste (Vanoye 1987: 29-38), de que a linguagem se concretizaria na relação dos signos que a estruturam com a macroestrutura na qual ela se insere. E, nessa seara, entra-se, portanto, nos contratempos do segundo aspecto ao qual Guimarães lança mão para compor sua poética. Este diz respeito à palavra em si, ela que funda, fundamenta e financia a arte literária. Em “Famigerado”, a palavra é o grande regente do enredo, é quem coloca em marcha Damázio, quem confere autoridade ao doutor e quem determina o final da história. O jagunço, na falta desta e de sua significância, prefere se locomover seis léguas a correr o risco que lhe façam alguma “viltá” ou “doesto”. Esse homem a quem todos entendem como ameaça se vê a mercê de uma palavra em busca de um auxílio esclarecedor que lhe garanta a honra. Um significado por uma honra e três testemunhas: a palavra ameaça. Diferente de Fabiano, em *Vidas secas*, que na falta

de palavra se encolhe, se deixa dominar (Holanda 1992: 35-43), Damázio que já tem o poder e, conseqüentemente, o respeito, teme perdê-lo pela falta dela.

Para além da realidade encerrada nas páginas do conto, mas ainda nas palavras que lhe permitem concretude, Guimarães estampa em papéis numerados um dialeto próprio – rosianamente sertanejo –, inaugurando formulações que fazem da sua escrita experimental. Em “Famigerado”, a linguagem, que se autodenomina protagonista, é levada até os últimos limites, tornando-se decisiva para a experiência artística. Os neologismos, recorrentes em toda a produção literária do autor, aparecem em todo o conto em palavras como: *encantoável*, *mumumudos* ou *cabismeditado*, formadas por aglutinação e, nesse último caso, mesclando “cabisbaixo” e “meditado”, lembrando como são caros a Guimarães os termos que remetem a um estado de espírito mais reflexivo, em que a pessoa tende a se voltar a uma condição mais metafísica.

Ademais, para além das transmutações morfológicas, a proposta de ressignificação linguística rosiana alcança outros lugares, são eles: a inversão de lugares comuns como em: com cara de *nenhum* amigo; a ênfase através da repetição: “o cavaleiro esse – *ooh-homem-oh*” (Rosa 1988: 13, grifo nosso) e “podendo desfechar com algo, de repente, por um *és-não-és*” (Rosa 1988: 14, grifo nosso); a formação de verbos a partir de substantivos, como *calmava-me* (que derivaria da palavra calma) e *enigmava* (de enigma); a permutação de tempos verbais como em: “mal me *haviam* olhado, nem *olhassem* para nada” (Rosa 1988: 13, grifo nosso); o uso de anacolutos: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. *O medo O. O medo me miava*” (Rosa 1988: 14, grifo nosso); e ainda, a utilização de ditos e falas sertanejas, agregando ao texto um ritmo muito próprio da oralidade interiorana: “*jagunço até na escuma do bofe*” (Rosa 1988: 13, grifo nosso), ou “a conversa era *para as teias de aranha*” (Rosa 1988: 15, grifo nosso), e “Se é que se riu: *aquela crueldade de dentes*” (Rosa 1988: 15, grifo nosso), assim como “de para uns anos ele se serenara – *evitava o de evitar*” (Rosa 1988: 15, grifo nosso) e “*tinha para um se inquietar*” (Rosa 1988: 14, grifo nosso).

Segue, também, pelas marcas estereotipadas da fala sertaneja: “eu vim *preguntar a vosmecê* uma opinião sua explicada...” (Rosa 1988: 14, grifo nosso) ou “saiba *vosmecê* que saí *ind’hoje* da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, *expresso direto pra mor de lhe* *preguntar a pergunta, pelo claro*...” (Rosa 1988: 15, grifo nosso); epela inserção da poeticidade na prosa: “semelhavam a gente *receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos – coagidos, sim*” (Rosa 1988: 13, grifo nosso); que, quando lidos em voz alta, revelam uma sonoridade extravagante.

Todas essas surpresas vocabulares foram, na verdade, observadas e estudadas por Guimarães Rosa captadas desde o falar do sertão às composições linguísticas alemãs. Na sua obra nada é por acaso. Em entrevista – uma das raras – concebida ao crítico Günter W. Lorenz, ao compartilhar sua forma de perceber o mundo, ele terminou por revelar também os aspectos que compõem o complexo do seu trabalho e as marcas linguísticas e estilísticas nele impressas:



Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. [...] faço do idioma um espelho de minha personalidade para viver: como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. [...] Existem elementos da língua que não podem ser captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. [...] Meus livros são escritos em um idioma próprio, um idioma meu [...]; não submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (Rosa [1965])

Fazendo e desfazendo da erudição da língua portuguesa, voltando às primeiras influências árabes dos sertões, cortejando o processo de significação do alemão, língua cuja terra lhe serviu também de casa, obteve Guimarães um dialeto próprio, seu idioma. Ainda assim, pensando sua condição prima, a linguagem rosiana não feriu o princípio de universalidade do signo linguístico e a comunicação se estabelece, poeticamente; e talvez por isso não normalmente, como não o pretenderia Guimarães Rosa. De muito escutar, quis pouco falar: disse apenas o necessário. Entendeu que a terra condiciona o homem e o homem, a sua própria luta – por isso o jagunço lhe tomaria a forma de herói, porque essa seria uma forma de ser do homem no mundo, bravamente. Como diria Lourival, a palavra o veiculou, levou-o além, ao outro. Como escritor, Guimarães tomou o patrimônio que é a linguagem e subverteu a consciência, e em certa medida a consistência, das coisas do mundo, dos fenômenos do ser. Ao escrever, sua poesia se ocupou em modificar a apreensão do homem das coisas cabíveis, as ditas reais, pois, para Rosa não haveria na linguagem significados absolutos, esses que se bastam em si, mas possibilidades de significâncias, que têm na própria linguagem uma “janela mediadora e medidora do real” (Holanda 1992: 51-56), e mostram, sempre, que tampouco se pode conceber a realidade em sua concretude, apenas parte dela, aquela que a linguagem dá conta – ou tenciona dar.

#### **OBRAS CITADAS**

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1985.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras estórias: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. Era modernista. Vol. 5 de *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: EdUSP, 1992.

Rosa, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. [jan. 1965]. Entrevista a Günter Lorenz. *Templo cultural delfos*, ano IX, 2019. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>. Acesso em: 13 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem – problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LITERATURE, BRAZILIAN HINTERLAND AND LANGUAGE: GUIMARÃES ROSA'S FAMOUSLY EXPERIMENTAL STULE IN PRIMEIRAS ESTÓRIAS

ABSTRACT: This paper aims to analyse the writing and aesthecs of Guimarães Rosa within the tale “Famigerado”, which constitutes the corpus os this work. With such objective being set, the present essay analyses the language chosen by the author and its implications to the narrative and the relations it establishes with Brazilian hinterland, the ambiance where the story takes place. In order to achieve these purposes, we used the theoretical elaborations of those critics known to study the Brazilian literature historiography, Bosi (1985) and Coutinho (2004), such studies enable the understating of chained national events. Also, Gotlib (1998) and Castro (1993) support the narrative structure analysis in a general way and Guimaraes Rosa's as well. The foundation of a space in literature undertaken by the imaginary is supported by the works of Bachelard (2008) and Brandão (2013). Finally, we used Vanoye (1987) and Holanda as the means to understand the language experience.

KEYWORDS: Language; Brazilian hintland, experimental writing; Guimarães Rosa

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 3 de maio de 2020.