

# ARTES PLÁSTICAS E MÚSICA NO ENSINO DA LÍNGUA

*Maria Suzett Biembengut Santade (UERJ, FIMI e FMPFM/Mogi Guaçu)*

*Aira Suzana Ribeiro Martins (CP II)*

## RESUMO

O Minicurso objetiva-se no encontro das Artes Plásticas e da Música na moldura peirceana com vistas a apontar convergências semiótico-cognitivas que possam solidarizar-se no processo de aquisição e desenvolvimento do código escrito. Para o melhor processo didático-metodológico, dividiu-se o trabalho em dois módulos: (I) Biembengut Santade discute as relações semântico-semióticas entre o desenho e a escrita, passando pela Arte na construção da gramaticalidade de-pé-no-chão; (II) Martins enfatiza Música na obra de Rosa na demonstração da relação imagética entre o uso dos sinais de pontuação e os efeitos expressivo-comunicativos resultantes.

**Palavras-chave:** semiótica; arte; música; língua.

## MÓDULO I

### *Arte retrata a vida*

A arte está em nossa vida na ação de contemplar o mundo, na feitura dos objetos mais rudimentares, nas construções de casas, na preparação das comidas, nas vestimentas e suas composições, nos traços das cidades, etc. O desenho como criação humana abstrai a realidade de cada ser e seus significados e cada projeto ou esboço de algo diz muitas vezes mais do que palavras. Um desenho constitui um “corpo de dados” (Dondis, 1997: 3) que expressa uma mensagem imediata, funcional em sua primeira leitura. Ele permanece na memória do leitor visual de diferentes formas e analogias. Através do desenho o ser humano pode ter uma compreensão rápida daquilo que está sendo transmitido. Surgem as perguntas: O que é arte? O que é desenho? O que são artes plásticas? Por que a criança gosta tanto da ilustração nas histórias infantis? E por que hoje decodificamos tudo através da cibernética?

A criança desde muito cedo utiliza o desenho para expressar seus sentimentos e sua compreensão de mundo. Lembramo-nos de que, certa vez, numa das aulas uma criança desenhou a figura de uma mulher, depois pegou um lápis de cor preta e rabiscou todo o desenho, escondendo a figura. Perguntamos-lhe o porquê daquela ação e ela respondeu que era a sua

mãe, mas que não a conhecia. Na experiência dessa criança houve relatos da vida no desenho por meio da cor escura, do grafismo obscuro camuflando a figura-mãe. O desenho aqui demonstra uma maneira de expressar seu sentimento e “é grande a responsabilidade do professor na construção de um ambiente favorável ao desenvolvimento do desenho infantil. É certo que o prazer encontrado pela criança no desenho deixará de existir se não forem permitidas a exploração de sua função expressiva e a realização de seu potencial criativo”<sup>1</sup>. Assim comenta Dondis que “a experiência visual humana é fundamental no aprendizado para que possamos compreender o meio ambiente e reagir a ele; a informação visual é o mais antigo registro da história humana. As pinturas das cavernas representam o relato mais antigo que se preservou sobre o mundo tal como ele podia ser visto há cerca de trinta mil anos” (1997: 7).

O desenho emerge na vida da criança bem cedo, quando ela começa a experimentar suas mãozinhas na tentativa de ilustrar seu pensamento. Um desenho qualquer é um signo e ele representa a linguagem da criança dando pistas a respeito dela. Cada criança se expressa de uma maneira verbal ou não-verbal o mundo em que vive. Quando utiliza a ilustração nos processos cognitivos, ela busca a completude para o momento recortado de sua observação.

Desde a Antigüidade os artistas eram instigados a desenhar nas Igrejas para que os analfabetos pudessem (ter acesso a) compreender as mensagens bíblicas e seus relatos históricos. Assim o desenho e a arte visual de modo geral sempre acompanharam o homem, retratando em mensagens significativas o seu momento histórico.

A linguagem escrita começou através de desenhos rudimentares, avançou rumo aos pictogramas, até chegar à abstração significativa das unidades fonéticas. A partir dos símbolos fonéticos cristaliza-se o alfabeto. E hoje ao utilizarmos a escrita na sala de aula, esquecemos de que cada palavra tem duas faces: *significante* (formas fonética e ortográfica) e o(s) *significado(s)* (conceito, idéia). Cada palavra descoberta pelo ser humano necessita da mensagem visual ou idealizada. O homem inventa os sistemas de símbolos os quais rastreiam sua própria vivência. Sendo assim a linguagem visual é imediata e mais universal, pois a visão é natural nele.

Ao associarmos a linguagem verbal à visual, tornamos a comunicação mais compreensível. Podemos usar o desenho, a pintura, a escultura e hoje a multimídia concretizando a abstração dos signos escritos. Nessa compreensão associativa, criamos uma *consciência* mais polissêmica das palavras, pois cada usuário, ao fazer uma leitura visual, codifica e decodifica a

---

<sup>1</sup> Vale a pena ler GALVÃO, Izabel. *O desenho na pré-escola: o olhar e as expectativas do professor*. Texto disponível em: [http://www.crmariocovas.sp.gov.br/dea\\_a.php?t=022](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/dea_a.php?t=022)

informação de acordo com sua contextualização como sujeito (Biembengut Santade, 2002-2006).

As ferramentas de um educador ao utilizar os desenhos em sala de aula são os elementos básicos como o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, etc. Não é preciso ser artista para traçar um esboço, um esquema. Basta ter uma compreensão profunda daquilo que sabe transmitir e as imagens visuais emergem naturalmente em cada ser e cada um representa de acordo com sua realidade, sua criatividade, sua imaginação.

Para Hallawell (1994-1996) o desenho é mais do que riscos sobre o papel: é a base de qualquer tipo de imagem e de toda atividade visual. Através do desenho aprende-se como funcionam as imagens, e no mundo moderno é muito importante saber lidar com o universo visual. O desenho também é um instrumento educacional poderoso para desenvolver a percepção visual, estimular os atributos do lado direito do cérebro e ainda trabalhar a expressão e criatividade.

Segundo Dondis, “não existe nenhuma maneira fácil de desenvolver o alfabetismo visual, mas este é tão vital para o ensino dos modernos meios de comunicação quanto a escrita e a leitura foram para o texto impresso. Na verdade, ele pode tornar-se o componente crucial de todos os canais de comunicação do presente e do futuro” (1997:26).

Ao vermos o mundo, mantemos uma relação de contemporaneidade com ele, recriamos conceitos e partilhamos nossas vidas. Observamos o mundo que criamos, recriamos e reciclamos com cidades, aviões, casas, toda a parafernália de nosso tempo.

Cada conceito tem uma palavra que o congela, porém, a linguagem visual extrapola a própria palavra verbalizada. O desenho não substitui a linguagem verbal, mas podem caminhar juntos, pois um meio de comunicação não apaga o outro. O desenho tem sido e sempre será uma extensão da capacidade que o ser humano tem de criar mensagens.

Ao utilizarmos os desenhos nas salas, abstraímos o que tem de concreto ao redor de cada educando, inclusive aprender a conhecer a anatomia de seu corpo, principalmente a raciocinar através de reconhecimentos visuais simples a subjacência da Língua nas suas estruturas básicas. O valor da linguagem falada, da imagem, do símbolo continua sendo o principal meio da comunicação para os analfabetos e para os alfabetizados a linguagem visual amplia a compreensão da leitura e da escrita. Consideramos uma pessoa letrada quando ela codifica signos verbais e chamamo-la de civilizada, culta; porém, a linguagem visual apresenta, através dos

meios rápidos, o que está acontecendo à sua volta. Portanto, ao alfabetizarmo-nos visualmente, damos mais dimensão e motivação à nossa linguagem verbal.

Segundo Dondis (1997: 230) os educadores precisam ter uma compreensão sobre a linguagem visual e seus múltiplos usos para constatar que ela não é uma “forma esotérica e mística de magia”. A linguagem visual ampara a linguagem verbal e torna-se “uma excelente oportunidade de introduzir um programa de estudos”. Para Dondis devemos buscar através do alfabetismo visual a compreensão de nossas próprias indagações como indivíduos, e cada um deve “expandir seu próprio potencial de fruição visual, desde a expressão subjetiva até a aplicação prática”. O educador quando utiliza a linguagem visual torna seus ensinamentos mais práticos, sua compreensão mais fácil em seus significados vários.

Sabemos que o desenho, usado para concretizar as formas abstratas da gramática tradicional, leva o educando a trabalhar melhor a palavra na sua forma mais significativa, na sua “alma” semântica e assim elaborar bem melhor seus próprios textos, contextualizando o mundo onde vive, dando-lhe mais enriquecimento humano.

Todo ser humano, seja criança ou adulto, gosta da imagem e sente prazer ao aprender alguma coisa através da contemplação (*Aplicação demorada e absorta da vista e do espírito*. Aurélio, s.u.). Através dos desenhos aplicados à materialização da abstração gramatical damos vida aos esquemas lógicos da fonologia, vamos arquitetando a linguagem da corporalidade na fala. A ciência da linguagem apresentada aos aprendizes somente nos aspectos conceptuais significa abstração, e tal abstração sempre esfria e empobrece a realidade em que vive o aprendiz. Assim diz Cassirer que “as formas das coisas, tais como são descritas em conceitos científicos, tendem, cada vez mais, a tornar-se simples fórmulas, de surpreendente simplicidade” (1972: 230).

A arte de desenhar os aspectos normativos da gramática traz o dinamismo das paixões do aprender e apreender a língua de modo emocional e livre das *decorebas* na sala de aula. Na imaginação infantil, o desenho é ícone puro, pois ele não tem a intenção de representar o objeto. O signo-desenho gramaticalizado torna-se o próprio objeto. O ícone é o signo da abstração, das palavras, das artes, da corporalidade, da música e da matemática. Assim, observamos através de desenhos o gosto das crianças em aprender as linguagens oral e escrita, brincando de aprender desenhando. "A criança desenha, entre outras tantas coisas, para se divertir. Um jogo que não exige companheiros, onde a criança é dona de suas próprias regras. Nesse jogo solitário, ela vai aprender a estar só, "aprender a só ser". O desenho é o palco de suas encenações, a construção do seu universo particular" ((Derdyk, 1989: 50).

### *A arte visual dos ícones e dos desenhos*

A **arte** acompanha o homem nas investigações mais simples. Do latim “ars, artis” significa “maneira de fazer uma coisa segundo as regras”, como: arte poética, arte literária, arte militar, arte pela arte, arte culinária, etc. Na publicidade, arte é o conjunto das atividades ligadas aos aspectos gráfico-visuais de anúncios, jornais, livros, revistas, mapas, criação de desenhos, fotografias, gravuras e quaisquer elaborações icônicas.

Na Idade Média, “artes” eram as diversas disciplinas ensinadas nas escolas e universidades, divididas em dois grupos distintos: um, **trivium**, composto de gramática, retórica e dialética; outro, **quadrivium**, formado de aritmética, geometria, astronomia e música.

A partir da Renascença, **arte** traduzia o ofício ligado à arquitetura, escultura, pintura, gravura, as quais juntamente com a música e a coreografia formavam as atividades intelectuais do bom-gosto. Assim os artistas renascentistas tinham uma posição de maior prestígio em relação aos da Idade Média. Os pintores, arquitetos e escultores podiam nessa época colocar seus estilos na contribuição das artes decorativas ou aplicadas. A opressão à criatividade era constante, alterando a expressão espontânea do artista. Muitos artistas foram perseguidos pelas lideranças religiosas e políticas e mesmo talentosos acabavam desviando suas produções existenciais àquelas imagens decorativas de acordo com o gosto médio da maioria do público consumidor. Observa-se que o artista em solidão expressava sua arte a qual não era valorizada quando ele deixava de seguir as regras de interesse e poder do público.

A liberdade artística teve início no século XIX, porém consagra-se no século XX. Essa nova exigência de liberdade faz surgir o artista mais vulnerável ao aspecto socioeconômico-cultural. Dessa forma a obra artística passa a ter valor segundo o mercado econômico e o artista sofre as especulações daqueles que vivem através da obra-mercadoria.

Vendo a arte como algo a ser consumido, o indivíduo-consumidor não constrói princípios de beleza, de técnicas de expressão e compreensão sobre o valor da obra em si. Qual a indagação do artista no momento sócio-histórico em que viveu? Qual a participação do artista enquanto sujeito-artista? No entanto, a “arte engajada” sempre se perpetuou através do comportamento subversivo do artista, amante da arte, revelando-se no processo da criação apenas. O artista transcende-se numa espécie de liberação da vida com sua própria arte numa só obra.

Os **ícones**, ou imagens, foram utilizados nas igrejas russa e grega na retratação de anjos e santos os quais eram feitos em pedra ou madeira. Os ícones são signos qualitativos que

mantêm uma relação direta com a realidade empírica, aproximando-se do objeto representado como fotografias, desenhos, caricaturas, figuras, etc. Também a origem dos ícones surgiu na retratação dos mortos a fim de eternizar os ídolos na Antigüidade greco-romana. Mesmo a escrita ideogramática dos povos egípcio, chinês, fenício, etc. pode-se considerar icônica porque as letras estilizadas aproximam-se do objeto representado.

Conforme a teoria dos signos de Peirce (1978), um signo tem uma materialidade que se percebe com um ou vários dos sentidos; é possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe está no lugar de outra; esta é a particularidade essencial do signo: estar ali, presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata, existente ou fictícia.. O rubor e a palidez podem ser signos de doença ou de emoção, assim como certo gesto com a mão, uma carta ou um telefonema podem ser sinais de amizade. Vê-se, portanto, que tudo pode ser signo, a partir do momento em que dele se deduz uma significação. Para Peirce, um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação. O mérito dessa definição é mostrar que um signo mantém uma relação solidária entre pelo menos três pólos (e não apenas dois como em Saussure): a fase perceptível do signo, “*representâmen*”, ou significante; o que ele representa, “objeto” ou referente; e o que significa, interpretante ou significado. Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento assim como da expectativa do receptor. Para este mesmo autor, os signos mais perfeitos são aqueles em que o caráter icônico indicativo e o simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possíveis.

Em síntese, dependendo do modo como se estabelece a relação entre signo e referente, assim se definem os três tipos de signos segundo Peirce:

- **Ícone** (semelhança) – corresponde à classe dos signos cujo significante mantém uma analogia com o que representa, isto é com o seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia de uma casa, são ícones na medida em que se “parece” com uma casa.
- **Índice** (contigüidade, proximidade) – corresponde à classe dos signos que mantém uma relação causal de contigüidade física com o que representam. É o caso dos signos ditos “naturais”, como a fumaça para o fogo e também com base na experiência, na história (como por exemplo, a cruz para o cristianismo, pois a base de transferência é a contigüidade histórica).

- **Símbolo** – corresponde à classe dos signos que mantém uma relação com seu referente. Os símbolos clássicos, como a pomba para a paz, a balança para a justiça entram nessa categoria, junto com a linguagem, aqui considerada como um sistema de signos convencionais.

A semiótica peirceana conclama esses três tipos de signo que se integram, mas o desenho parece ser bem mais espontâneo e também consiste na recepção e reprodução de um objeto concreto, ou melhor, de um mapeamento de algo da realidade; e, ainda, o desenho pode representar seres alegóricos, fictícios, imaginários, fantásticos dentro do impossível possível. Essa representação do fantástico acontece quando a poesia redesenha a vida comum. Nas palavras de Fernando Pessoa “A minha alma é como um barco pintado/ que flutua qual cisne adormecido/ Sobre as ondas prateadas do teu doce canto.”<sup>2</sup>

Na essência da palavra, o **desenho** é a arte de representar visualmente objetos ou figuras através de traços, formas. Na verdade, o desenho é o esboço de qualquer arte por mais simples que seja. As ciências utilizam o desenho como um passo primeiro na idealização do objeto para depois materializá-lo na industrialização. O desenho artístico ou técnico representou e representa as indagações do homem influenciado por seu meio sócio-cultural. Antes das imagens fotográficas, cinematográficas e televisivas, o desenho era praticado pelos artistas na representação fiel da natureza e da figura humana. Hoje a arte de desenhar multiplica-se em desenhos técnico-industriais, artísticos, humorísticos e satíricos, gráficos, figurativos, etc. Porém, o desenho na infância apresenta características ligadas ao desenvolvimento cognitivo e afetivo da criança. Ela se expressa através do desenho a compreensão daquilo que a circunda.

Assim, o desenho como a arte mais primitiva do homem, não se perde no percorrer dos séculos e no século XXI, a cada instante, fortalece-se em efeitos computadorizáveis comungados à linguagem verbalizada.

### ***Desenho na percepção da língua***

Na história da gramática, sabemos que os filósofos se preocupavam com a contextualização dos significados da palavra. A significação da palavra multiplica-se em vários conceitos os quais podem ser denotativos ou conotativos de acordo com o contexto trabalhado. Há uma geografia sócio-lingüística onde as palavras são usadas de diferentes formas semânticas num

---

<sup>2</sup> “O Teu Doce Canto”- Fernando Pessoa. Texto disponível em: <http://www.prahoje.com.br/pessoa/>

mesmo país e até numa mesma região, dependendo do grau de instrução, idade, raça, sexo, entre outros.

O mesmo fenômeno acontece na imagem, pois cada leitor-visual interpreta-a de múltiplas maneiras perceptivas. Segundo Almeida Jr. (1989:95) “o *significante* do signo icônico situa-se no plano da expressão e é de natureza material (linhas, pontos, contornos, cores, etc.), enquanto que o *significado* ou a pluralidade de *significados* possíveis (*polissemia*) situam-se no plano lógico do conteúdo, sendo de natureza conceitual e cultural”.

A interação feita em sala de aula entre a *informação gramatical* e o *desenho* é simplesmente uma provocação perceptiva para que a aprendizagem do educando escoe numa metodologia leve sem distanciá-lo do conteúdo-programático necessário no avanço escolar. O aluno deve sentir sua pessoa na participação da oralidade e sua voz deve sair da cavidade bucal numa prévia produção dos fonemas, depois de ter passado pelo processo de decodificação e codificação. Ao escrever o texto, deve refletir sobre a produção do mesmo, pois cada palavra reproduz em leitura seu pensamento. O pensamento deixa de silenciar-se a partir do barulho da palavra articulada. Quando se lê ou fala, as imagens internalizadas em cada indivíduo concretizam as palavras. O discurso surge da/na prática, e do/no vivido de cada ser e a compreensão das palavras formam a enunciação dirigida pelas polissignificações de cada uma delas e juntas formam a enunciação. Na enunciação espriam as imagens de cada enunciado que somadas formam a ideologia do texto.

Valendo-nos dessa indeterminação da apreensão do signo com o objeto e do signo com o interpretante, observamos que o domínio perceptivo do intérprete-aluno em sala de aula aguça-se através dos seus próprios desenhos na compreensão dos aspectos da língua, pois o espontâneo das idéias passa a criar formas imagéticas no seu julgamento lingüístico. Santaella (1998) acredita que a percepção é o processo mais privilegiado para colocar na frente do nosso pensamento a massa dos três elementos de que somos feitos: o físico, o sensório e o cognitivo. O papel cognitivo na percepção é desempenhado pelo julgamento perceptivo.

### ***Palavras conclusas***

A necessidade de transformação do quadro metodológico tradicional ao ensino-aprendizagem da língua portuguesa levou-nos a desenvolver com seriedade a arte do desenho na percepção da língua e, de alguma forma, a reconhecer os inúmeros aspectos nela implicados. Assim, é relevante pensar, por exemplo, nos conceitos gramaticais fora da compreensão

do aluno, principalmente nas séries intermediárias do ensino fundamental, e que muitas vezes são utilizados de forma fragmentada, nas diferentes categorias da norma lingüística sem os materiais de recursos impressos e tecnológicos. Vale também assinalar aqui que, na diversidade das características territoriais, socioeconômicas e culturais múltiplas, nas diferentes demandas e necessidades de alunos, a língua está sendo posta e exposta como objeto fora do sujeito sem o apelo da percepção.

Creemos que a arte do desenho à palavra não necessita, em princípio, da formalidade de regras, pois a arte é signo. Na imaginação dos aprendizes em sala de aula, o ícone é o signo da criatividade e está ligado à faculdade de ver os desenhos nos aspectos gramaticais e de sentir a vida em linguagem. No entanto, como a própria primeiridade na teoria dos signos segundo Peirce, o ícone puro simplesmente não poderia existir se não houvesse a interação da comunicação. E, para isso, o signo depende não só de uma lei, ou melhor, de uma forma fixa, mas principalmente dos atos perceptivos sem as amarras da arbitrariedade.

### ***Referências Bibliográficas***

ALMEIDA JR., João Baptista de. *Ter olhos de ver: subsídios metodológicos e semióticos para a leitura da imagem*. Dissertação de Mestrado, FE-UNICAMP, 1989.

BIEMBENGUT SANTADE, Maria Suzett. *Apreciações semânticas de relatos de aprendizagens*. Tese de Doutorado. UNIMEP-Piracicaba, 2002.

BIEMBENGUT SANTADE, Maria Suzett. *A Palavra e o Desenho: uma interação da semântica e da semiótica na aprendizagem da língua*. Pesquisa de pós-doutoramento em realização no Instituto de Letras da UERJ-Rio de Janeiro sob supervisão de Darcilia Simões, 2005-6.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. Trad. Dr. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. São Paulo: Scipione, 1989.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HALLAWELL, P. *À mão livre 2: técnicas de desenho*. São Paulo: Melhoramentos, 1996.

HALLAWELL, P. *À mão livre: a linguagem do desenho*. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

PESSOA, Fernando. O Teu Doce Canto. Texto disponível em: Fernando Pessoa

<http://www.prahoje.com.br/pessoa/>

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Experimento, 1998.

## MÓDULO II

### *Música em Guimarães Rosa*

Pretendemos, neste texto, fazer um estudo da musicalidade presente nos textos de Guimarães Rosa. Veremos que esse elemento se apresenta de variadas formas na obra do escritor mineiro: por meio do ritmo que se depreende da escrita ou por meio da presença dos elementos próprios da versificação. A harmonia da poesia e da canção está presente também em citações de cantigas ou de versos presentes na cultura sertaneja.

Aliada aos elementos citados, temos ainda a pontuação, que se apresenta na obra do escritor de forma singular. Ele é capaz de ignorar as orientações prescritas pela gramática normativa, se o objetivo é imprimir determinado efeito à sua escrita. Veremos que esse aspecto gramatical constitui um item à parte na obra do autor.

Desde a sua primeira publicação, o escritor chamou atenção da crítica e do público leitor. Sua primeira obra, o livro de contos *Sagarana* (1946), foi muito bem acolhida e, dez anos depois, o autor causou grande polêmica com a publicação de *Grande Sertão: Veredas*. Esse livro, cujo protagonista *Riobaldo* é transformado em um herói de cavalaria, dividiu crítica e leitores pelas inovações apresentadas. Para uns, a obra inaugurava uma nova fase no moderno romance brasileiro; para outros, *Grande Sertão: Veredas* não passava de uma narrativa artificial, criada para chamar atenção dos meios acadêmicos.

Passado o ceticismo inicial de alguns especialistas, o romance épico e os contos do autor mineiro passaram a despertar cada vez mais interesse do público e da crítica. Nos dias de hoje, cerca de meio século após o surgimento de seus primeiros escritos, a riqueza enciclopédica presente na obra propicia uma infinidade de pesquisas em diferentes disciplinas, não só na área de Letras, como em História, Geografia, Antropologia, Psicologia, Filosofia, entre outras.

Como espaço ideal para ambientação de suas histórias, Guimarães Rosa escolheu o sertão, a exemplo de outros autores da primeira metade do século XX, tais como Euclides da

Cunha e Graciliano Ramos. Buscando a exploração das relações entre oralidade e escrita, o autor criou sua linguagem inspirada no falar do homem simples do sertão. É importante chamar atenção para o fato de que a língua presente na obra do escritor não é aquela empregada pelo sertanejo mineiro, muito menos por um sertanejo de outra região. Podemos dizer que dialeto rosiano não corresponde a um dialeto concreto. Na verdade, em seu projeto de escrita, o escritor tomou por base os elementos da linguagem regional, sem, contudo, ser identificada com qualquer uma especificamente. Ao lado dessa linguagem próxima do falar interiorano, encontramos ainda na escrita de Guimarães Rosa termos próprios da linguagem erudita tradicional.

Poderíamos dizer que o sertão de Guimarães Rosa se aproxima da metáfora, pois este, na verdade, não se identifica com qualquer espaço físico ou geográfico; o escritor extrapola de qualquer espaço reconhecível ao introduzir questões existenciais nas narrativas. Em relação a essa questão, em entrevista a Günter Lorenz (1991), o artista confessa que há dois aspectos a serem considerados em sua relação com a linguagem: o metafísico e o filológico. Ele acrescenta que não é possível criar-se um texto literário desvinculado da vida, pelo fato de o texto de ficção brotar da vida. Quanto ao seu interesse filológico, ele lembra que o português é uma língua de grande riqueza por ter recebido contribuições indígenas e africanas, logo, não se estagnou, foi cada vez mais se renovando e, por isso, sua escrita explora a riqueza do idioma.

A escrita rosiana se apresenta instigante em todos os aspectos: no léxico, com a criação vocabular e a revitalização de arcaísmos; no nível sintático, com a inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração, o uso de orações condensadas, as construções elípticas, as orações truncadas e o uso dos sinais de pontuação. Podemos dizer que o autor explora a língua ao máximo, reconstruindo as estruturas a partir da exploração de suas possibilidades. A exuberância na linguagem do escritor se percebe também pelo grande número de paradoxos e antíteses. Todos esses elementos presentes na obra, que dizem respeito à forma, contribuem para realçar o seu projeto de romper com a lógica racionalista, a partir do questionamento, apresentando outras possibilidades dessa lógica. Desse modo, as inovações apresentadas tornaram a obra de Guimarães Rosa revolucionária.

### *A palavra na obra de Guimarães Rosa*

A palavra é o principal interesse do escritor, em cuja obra vemos o emprego de regionalismos ao lado de latinismos; expressões do estilo formal da língua junto a termos da modali-

dade oral não-formal da língua, formas do português arcaico no mesmo contexto de inovações lexicais, além da exploração dos efeitos sonoros. De acordo com Wilson Martins (1956), a ambientação das narrativas de Guimarães Rosa é apenas um artifício para dar cor local às histórias; o que importa para ele é a aventura da palavra. Essa paixão do autor pela linguagem, aliada ao profundo domínio lingüístico, leva-o freqüentemente ao recurso lúdico, como podemos ilustrar com a seguinte passagem: “Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte.” (Grande Sertão: Veredas, p. 69)

Vemos nesse excerto um exemplo de uma espécie de brincadeira com a composição das palavras. O nome *opinião* tem a flexão de número alterada por questões de rima com o ditongo nasal *-ães*, da palavra *pães*, produzindo um interessante efeito sonoro, aliado a um novo de sentido que se acrescenta ao texto. Podemos fazer uma associação dessa mudança na estrutura convencional da palavra com o costume comum no interior do país, em que os poderosos agem de acordo com seus interesses, modificando as leis, se preciso.

O fascínio do escritor pela palavra faz com que esse elemento seja desencadeador da ação principal em suas narrativas. Citaremos apenas dois exemplos para ilustrar essa afirmativa. No texto *Desenredo* (In: *Tutaméia*, 1967), o personagem *Jó Joaquim*, pela palavra, constrói, de maneira ideal, a sua amada *Livíria/Rivília/ Irlívia*.

No conto *Famigerado* (in *Primeiras Estórias*, 1962), o enredo gira em torno do significado da palavra *famigerado*. Um temido jagunço do sertão, após ter sido chamado de famigerado, viaja muitas léguas para descobrir o sentido da palavra. Nesse texto, o destino de um indivíduo depende das palavras esclarecedoras ditas pelo narrador ao pistoleiro.

Vejamos estas passagens:

—Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é: **famisgerado... faz-me-gerado... falmisgerado... famílias-gerado...?** (p.10)

(...)

— Famigerado é “ inóxio”, “ célebre”, “ notório”, “ notável” (p. 11)

O narrador, com o objetivo de evitar uma tragédia, temendo, até mesmo, que a fúria do indivíduo o atingisse, deu uma resposta favorável ao matador, fazendo com que este se sentisse lisonjeado.

Na verdade, com o propósito de fugir do lugar-comum das construções automatizadas, como declarava, Guimarães Rosa resgatou o primeiro sentido da palavra *famigerado*, que tinha uma conotação positiva, indicando uma figura de boa fama, notável (cf. Cunha, 1982).

Na tentativa de fugir do lugar-comum da língua, o escritor vai buscar a palavra livre da ampliação natural de sentido que ela sofre ao longo dos anos. Como os novos sentidos adquiridos pelas palavras são de ordem histórica e não lingüística, o escritor faz uma espécie de polimento em seu material de trabalho. Ele expressa seu ponto-de-vista com a seguinte declaração ao tradutor alemão Günter Lorenz (In: Coutinho, 1991): “Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.” (p. 81)

Nesta outra passagem, o autor faz uma complementação da declaração anterior, em que revela parte de seu projeto de escrita: “... quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.” (p. 84)

Utilizando ainda palavras do autor, vejamos sua opinião a respeito da atuação do escritor diante das alterações inevitáveis pelas quais passa a língua:

...como escritor devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen* [esse termo significa “cuidar dele”, citado em alemão pelo autor ]. (p. 83)

Conforme observa Coutinho (1991), Guimarães Rosa, em sua escrita tem o propósito de revitalizar a linguagem. Esse processo de revitalização lingüística, implica em resgatar o significado poético das palavras. A “limpeza” a que se refere o escritor consiste em retirar os significados conceituais adquiridos pela palavra ao longo do tempo. Outros processos utilizados pelo autor são a criação de neologismos, o emprego de palavras eruditas pouco utilizadas, o emprego de arcaísmos, expressões regionais ou a alteração de um significante por meio de afixos. As alterações de significado não se restringem às palavras. Ainda no conto *Famigerado*, conhecidos ditos populares, já desgastados pelo uso, são alterados para levar o leitor a refletir sobre as verdades inquestionáveis neles presentes, já cristalizadas pelo uso.

### *A música na narrativa de Guimarães Rosa*

Música e poesia sempre caminharam juntas. Como sabemos, a origem das civilizações é sempre explicada pela música ou pela palavra. De acordo com Pedro Xisto (In: Coutinho, op. cit.), para os estudiosos, a linguagem, em seus primeiros tempos, era poética. Dessa forma, o poeta não concebe a idéia de que a linguagem seja um material de trabalho. Ao contrário, a poesia é o elemento que torna possível a linguagem. Guimarães Rosa, com sua escrita,

faz um percurso de volta ao tempo em que tudo começou, com a palavra falada, sagrada, que narra os episódios exemplares do homem.

As narrativas na Antigüidade, feitas em forma de poesia poderiam ser consideradas verdadeiras partituras, pois, como a transmissão se fazia por meio da oralidade, o ritmo e a musicalidade eram elementos de importância primordial para o entendimento e para a memorização do texto pelo leitor. Com a invenção da escrita, o ritmo da poesia continuou sendo um elemento essencial para sua compreensão. Além disso, a poesia era entoada ao som de uma lira até mais ou menos o século XV, época em que o texto poético passou a ser lido ou declamado. Isso não significa, entretanto, que o lirismo não possa se encontrar na prosa.

O fascínio de Guimarães Rosa pela palavra se manifesta de diversas formas. Assim como a revitalização da linguagem pode se dar pelo resgate do sentido original da palavra ou pelo emprego de formas menos utilizadas, o escritor sentia encanto pelo aspecto sonoro da palavra.

O crítico Oswaldino Marques, em artigo intitulado *Canto e plumagem das palavras* (1968) considera as narrativas rosianas um misto de prosa e poesia. A excessiva preocupação com a forma já empresta um caráter poético à obra. Podemos também lembrar que a cuidadosa seleção vocabular, o uso de orações condensadas e as construções elípticas, como citamos anteriormente, procedimentos próprios da poesia, contribuem para que a prosa rosiana se aproxime da poesia. cremos que a presença dos elementos da poesia na obra fazia parte do projeto de escrita do autor, pois as narrativas de *Corpo de Baile*, em sua terceira edição, receberam a denominação de poesias.

Além dos elementos citados anteriormente, nos quais nos deteremos mais adiante, gostaríamos de chamar atenção para o fato de que a música está presente na obra de Guimarães Rosa de várias formas. Há citações de cantigas de ninar, de canto de vaqueiros, de canções de amor, de hinos religiosos, de cantos de pássaros, de cantos de feitiços, de coco, entre outros.

Vejamos este trecho de *Grande Sertão: Veredas* (1978:412)

E, veja, se vinha, eu comande: – “É guerra, mudar guerra, até quando onça e couro ... É guerra! ...”  
Todos me aprovavam. Ainda mesmo com o cantar:

“*Olerê*

*Baiana...*

*Eu ia*

*E não vou mais...*

*Eu faço*

*que vou  
lá dentro, ó Baiana:  
e volto  
do meio  
p'ra trás!"*

A citação dessa canção, na narrativa, aparece no momento em que o narrador relata a seu interlocutor a passagem da época em que chefiava o bando de jagunços e tinha o nome de *Urutu-Branco*. A canção foi cantada pelo bando no momento em que decidiram entrar em guerra com outro grupo de jagunços. Como podemos observar, o canto serviu para selar um momento decisivo para o bando.

Como sabemos, Guimarães Rosa escreveu sua obra a partir de informações obtidas em viagens feitas com vaqueiros ou em conversas com o povo do sertão de Minas Gerais. As inúmeras citações de melodias presentes na obra são transcrições de material recolhido entre o povo, o que revela a natureza musical das pessoas do interior. Além de transcrições de letras de canções, vemos ainda, na obra rosiana, transcrições de quadras populares declamadas pelos personagens.

Vejamos este excerto de *São Marcos* (In: *Sagarana*, 1974:238)

Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafos; e alguém já gravara a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

“Teus olho tão singular  
Dessas traçinhas tão preta  
Quero morer eim teus braço  
Ai fermosa marieta”

A presença desses versos revela não só o lirismo ingênuo do homem interiorano, de pouca instrução, como revela também a ligação natural entre melodia e poesia.

O autor dá continuidade à narrativa da seguinte forma:

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon  
Assarhaddon  
Assurbanipal  
Teglattphalasar, Salmanassar  
Nabinid, Nabopalassar, Nabucodonosor  
Belsazar  
Sanekherib (op.cit. p. 238)*

Vemos, na própria narrativa, a razão da escolha de tais vocábulos:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. (idem , p. 338)

No excerto anterior aparece, na voz do narrador, as intenções do autor em explorar ao máximo a camada fônica das palavras. A sonoridade das palavras foi o elemento determinante, não o seu significado, conforme o próprio narrador do conto *São Marcos* (In: *Sagarana*, 1974) afirma, *...as palavras têm canto e plumagem.* (p.238)

Observa-se na prosa de Guimarães Rosa a presença de rimas, bem de acordo com a musicalidade presente na linguagem do povo interiorano, que tem especial gosto pelo emprego de provérbios e de frases feitas na fala do dia-a-dia.

Estas passagens de *O Burrinho Pedrês* (In: *Sagarana*) e de *Fita Verde no Cabelo* (In: *Ave Palavra*, 1994) mostram a gratuidade de rimas e de aliterações, recursos próprios da linguagem popular, que se encontram nos ditados e frases feitas:

Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês. (p.48)

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, meninos e meninas que nasciam e cresciam. (p.981)

Além das rimas e aliterações (**vez/ pedrês**; **velhavam / esperavam**; **nasciam/ cresciam**, **velhos/ velhas/ velhavam**) vemos a presença de fórmulas encontradas nas narrativas de encantamento, como a indefinição de tempo e de espaço.

Em correspondência com o tradutor Edoardo Bizzarri (1980), Guimarães Rosa revela seus critérios de escolha lexical:

2- NOMES PRÓPRIOS- Exato. Assim também é que pensava: V. deixando uns como estão, e traduzindo outros. Ou mesmo, “inventando”. Quando entra o seu critério exclusivamente pessoal arbitrário fônico. (p.21)

Para o escritor mineiro, interessava abusar dos efeitos sonoros e perseguir a musicalidade dos enunciados que tecem o texto. Augusto de Campos (In: Coutinho, 1991) observa que em *Grande Sertão: Veredas* (op.cit.) o autor emprega o método de “tematização musical”, em que os temas se revestem de um tratamento externo (repetição) e um interno (variação sonora). Como exemplos, podemos citar a frase *O diabo na rua no meio do redemoinho*. Ao longo da história esse enunciado sofre variações. Vejamos alguns:

O diabo na rua, no meio do redemoinho...(p.11)

O demônio na rua, no meio do redemoinho... (p.77)

O que pensei: o diabo na rua, no meio do redemoinho...(p.123)

O demônio na rua... (p.188)

O Diabo na rua, no meio do redemunho... (237)

Essa frase aparece cerca de uma dezena e meia de vezes na narrativa, com algumas variações.

Esta frase também aparece dezenas de vezes na história:

Viver é negócio muito perigoso...(p.11)

Viver nem não é muito perigoso? (p.30)

Viver é muito perigoso... (p.16)

O senhor sabe: o perigo que é viver... (p.18)

Viver é um descuido perseguido... (p.56)

A variação pode se realizar em torno de uma palavra, como a denominação de *diabo*: *O Que-Diga, o Cujo, O Rincha-Mãe, Sangue d' Outro, Muitos-Beijos, Rasga-Em-Baixo, Faca-Fria, Fancho-Bode, Treziciano, Azinhavre, Tinhoso, O Tal, O Cão, O Ó, Temba, Outro, Danado, Sujo*, entre mais algumas dezenas de outros. Augusto de Campos, a exemplo de Mallarmé, considera essas repetições temas semelhantes aos das composições musicais, que são retomados com alguma variação para dar continuidade à melodia. As palavras seriam subtemas inter-relacionados produzindo um efeito de contraponto.

Poderíamos também associar essas estruturas que se repetem às narrativas épicas da Antigüidade, as quais eram elaboradas em forma de versos metrificados, com a disposição das palavras fixadas pelo ritmo. Nessas histórias havia estruturas frasais que se repetiam para fazer a ligação entre as partes da narrativa, para facilitar a memorização do narrador ou ainda para preencher vazios formados pela perda da memória do contador de histórias.

Há ainda assonâncias, aliterações e rimas ao longo das narrativas rosianas, como estas passagens mostram: *Desistir de Diadorim, foi o que eu falei? Digo, desdigo.* (p.177); *Diadorim nada não me disse.* (p.188); *Contemplei Diadorim daquela distância.* (p.465). A incidência de assonâncias e aliterações em *-d* motivou o pesquisador Augusto de Campos a elaborar o artigo intitulado *Um lance de dêz em Grande Sertão* (1991). Há incontáveis passagens nessa obra, em que se verificam o trabalho com a camada fônica dos vocábulos.

Vejamos a originalidade desta passagem: *Creio e não creio. Tem coisa e cousa, e o ó da raposa...* (p. 27). O escritor incluía em sua escrita passagens como essa, comentários que até podem ser retirados, sem prejuízo de sentido ao texto, somente estético.

No conto *O Burrinho Pedrês* (In: *Sagarana*, 1974) as sessenta páginas da narrativa que transformam um burrinho *idoso, muito idoso, sonolento*, em herói são conduzidas num ritmo lento acompanhadas de um belo fundo musical, como observa Leão (In: Coutinho, op. cit.). A

canção que acompanha a narrativa é entremeada de muitas vozes, ruídos, choros e narrativas de encantamentos tornando o leitor não só ouvinte como também espectador, tamanhos são os detalhes das cenas descritas.

Vejamos este excerto do conto:

Mais depressa, é para esmoer?! — ralha o Major. — Boiada boa!...

Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos, lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho mocheado, e as ramas antigas do boi cornalão... (p.23)

Percebe-se, nessa passagem, que há um interessante efeito criado a partir da disposição de substantivos e adjetivos. O autor não só combina nomes do mesmo campo lexical como também faz um interessante jogo sonoro, cabendo aí a presença de palavras dicionarizadas e da construção neológica *lompardos*. As assonâncias com os fonemas vocálicos / e/, / o/ imitativos do som emitido pelo animal, as aliterações com os fonemas consonantais oclusivos / b / , / κ / , / g / , responsáveis pela criação do efeito sonoro do batimento do boi bravo e com fonemas palatais / ʃ /, fricativos /v/ e líquidos / l /, imitativos da respiração do animal dão ao texto o caráter semiótico de um diagrama icônico, que provoca o surgimento de um quadro mental, colocando o leitor diante de um emaranhado de cores, sons e tensão presentes no momento do transporte do gado

Conforme observa Bolle (2002), Guimarães Rosa decidiu fazer um verdadeiro mergulho na dimensão lingüística do sertão para retratar sua sociedade . De modo geral, a narrativa rosiana se apresenta como um relato oral de um narrador, numa linguagem criativa e poética, que se dirige a um interlocutor, cuja fala, muitas vezes não se conhece.

Depreende-se que a intenção do autor é fazer sobressair a fala desse homem interiorano, contador de “causos”, com toda a musicalidade de sua voz. A pontuação é um elemento de grande importância para a realização desse projeto.

### ***Conclusão***

O texto rosiano, com sua riqueza de imagens, dá autenticidade à realidade sertaneja descrita, criando na mente interpretadora a ilusão de “presenciar” os acontecimentos narrados. A riqueza de detalhes funciona como uma câmera que se movimenta, conduzindo o leitor a acompanhar a movimentação dos personagens ou a formar mentalmente as cenas que se assemelham a peças teatrais.

Os problemas que atormentam o homem, como o medo, os enigmas da vida, o mal, representado pelo demônio, estão presentes no personagem de Guimarães Rosa, homem simples e iletrado, dotado de grande sabedoria. Como cenário, vemos a paisagem sertaneja que, além de sedutora por sua beleza, pode também trazer dissabores.

Na tentativa de recriar a fala do sertanejo, Guimarães Rosa confere um ritmo todo especial à sua escrita. A rigorosa seleção lexical do autor, introduzindo no texto rimas e outros elementos que dão musicalidade ao texto, imprimem um caráter poético às narrativas. A indicação das pausas e entonação é feita por meio dos sinais de pontuação e de outros sinais gráficos, como apóstrofes. Esse procedimento do escritor imprime também uma ilusão de oralidade no espaço gráfico. Os sinais que indicam a forma preferencial de leitura, funcionam como notas de uma partitura, as quais orientam a execução da leitura, com o jogo de pausas e cadências, tal como acontecia na época em que o livro era feito artesanalmente e a leitura das obras era feita em voz alta. As histórias, que nos remetem às fabulas e narrativas míticas tornam a obra do autor atemporal e, por isso, sempre atual.

### *Referências Bibliográficas*

BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOLLE, Willi. Representação do povo e invenção da linguagem em ‘O Grande Sertão: Verdades’. **In:** *Scripta*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002.

CAMPOS, Augusto. Lance de dês. **In:** COUTINHO, Eduardo (org.) *Guimarães Rosa- Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CUNHA, A. Geraldo. *Dicionário etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LORENS, Günter. Diálogos com Guimarães Rosa. **In:** Guimarães Rosa. *Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. **In:** *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Wilson. Jõe Guimarró. *O Estado de São Paulo*, 8 de maio de 1965.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

———. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

———. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

———. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.