

A ESTILÍSTICA DA REPETIÇÃO NO *IAUARETÊ* (II)

Carlos Alberto Gonçalves Lopes (UNEB)

RESUMO

Lendo a novela atentamente pela primeira vez nota-se facilmente que a repetição, permeando toda a estória, tem função não só estética, mas também fabulativa. É o que tentaremos demonstrar em seguida, começando por discorrer sobre as contaminações onomatopéicas reiterativas, passando depois a apreciar a estilística do *não*, para finalmente explorar toda gama expressiva resultante do jogo reiterativo no *Iauaretê*.

Palavras-chave: repetição, onomatopéia e interjeição.

A REPETIÇÃO NO *IAUARETÊ*

Contaminações onomatopéicas reiterativas — Na novela rosiana a linguagem se confunde com a própria estória, contaminada por sugestivas onomatopéias reiterativas a sugerir a presença constante da onça.

Voltando ao enredo temos, de noite, em volta de uma fogueira, o caçador, que, entre goles de cachaça e estórias do sertão, conta casos de onça para um forasteiro que se extraviou de seu grupo, a fim de fazê-lo dormir e, depois, aplicar-lhe um golpe. Só que, paralelamente à estória, afloram não só expressões onomatopéicas repetidas aqui e acolá, como também termos tupis que não aparecem aleatoriamente. Percebe-se, então, que o princípio dominante é o da metamorfose, e que “essa linguagem regida pelo princípio da metamorfose tem por função revelar-nos um mundo mítico” (RAMOS, *apud* LISBOA, 1966: 64).

O texto fica dessa forma salpicado de termos onomatopéicos e de expressões da língua tupi, repetidos intermitentemente, como que a preparar e anunciar a metamorfose.

De fato, enquanto o caçador conta para seu interlocutor estórias de onça, está também falando uma linguagem de onça alternadamente e repetitivamente, tendo tal recurso o efeito de criar o clima, a atmosfera da fábula.

Interjeições e expletivos, resmungos onomatopaicos [*sic*], interpolam-se desde o começo de sua fala (Hum?... Eh-eh... Ã-hã... Hum-hum n't, n't...

Ixe! Axi...) e se confundem ou se resolvem em monossílabos tupis incorporados ao discurso ('Sei acompanhar rastro... Ti... agora posso mais não, adianta não, aqui é muito lugaroso'). Esse *Ti* (como talvez o *n't*, *n't*, que aparece em outros pontos) será provavelmente o advérbio tupi de negação [...]. Noutras passagens, é o *quem* tupi (*Auí*) que reponta: 'Caraó falava só bobagem. *Auí*? Caraó chamado Curiuã...'; *Auí*? Nhoaquim Pereira Xapudo'. Estas partículas são como o fungar e o resbunar da onça, são o jaguanhenhém que toma conta do onceiro. (CAMPOS, *apud* XISTO, 1970: 74).

Jaguanhenhém com as variante *jaguarainhém* e *jaguaranhinhenhém* é um composto de origem tupi que significa *linguagem das onças*. A marca do jaguanhenhém é o vocábulo *nhem* repetido em todo o texto e que significa *falar*. Tal repetição caracteriza a fala do onceiro e prenuncia não a linguagem de um ser civilizado mas a de um bicho, porque o que caracteriza a linguagem do animal é a reiteração de sons idênticos desarticulados. Isso vai atingir o seu clímax quando a linguagem do onceiro se desarticula no final do texto:

Ui ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncôzo ... Faz isso não, faz não... Heeé!... Hé... Aarrã... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Réiucáanacê... Araã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê... (ROSA, 1985: 198).

Mais uma vez se constata, repetindo as palavras de RAMOS, (*apud* LISBOA, 1966: 64), que “conteúdo e forma são uma só realidade, harmonia que confere à obra literária o seu valor estético e universal”.

Por outro lado, não é sem propósito que aparece predominantemente em todo o texto, interposto e repetido, o vocábulo *nhem*, se atentarmos para o significado que lhe dá BUENO (1981: 773): “*nenhenhém*, s.m. Resmungo; falatório interminável”. E a impressão que se tem ao ler a novela é exatamente esta: a de um falatório interminável sugerido ou reforçado pela reiteração do *nhem*.

É através do recurso estilístico da repetição denominado epíphone que Rosa marca o tema da onça. São vocábulos repetidos nas quase quarenta páginas do texto, tais como: Hum, eh-eh, ã-hã, tiss, n't, eh, hã, nhem, atié, a-hé, ah, munhãmunhã, hã-hã, nenhem, hum-hum, tá-há, a-é, ã-ã, apê, ahã-hã, axi, nha-hem, nhã-ã, ai ai ai, miau-miã, arru-arru... arrarrúuuu...

O efeito que advém desses expressivos recursos onomatopéicos é o do animal selvagem a martelar o texto, efeito esse que corre paralelo à linguagem coloquial e inteligível do narrador que vai desafiando os seus *causos*.

Não pode passar despercebida também a repetição da expressão bom bonito, epímone que contamina o texto com o *pensamento* da onça, porque, segundo o próprio narrador, a onça pensa que tudo está bom e bonito. E nada mais adequado para expressar tal pensamento do que a reiteração intermitente da expressão *bom, bonito* que aparece também ao lado de sua equivalente tupi *porã-poranga*. Por outro lado, o efeito provocado pela aliteração do fonema bilabial oclusivo /b/ e dos outros fonemas que o acompanham, assim como pelo ritmo marcado pela pausa entre os dois vocábulos, sem falar na sucessão de sílabas fortes e fracas, sugere o galopar da onça ao encalço da presa.

A riqueza estilística do NÃO — Longe de ser um cacoete, a repetição no *Iauaretê* é uma marca da linguagem coloquial sertaneja a qual Guimarães Rosa soube muito bem interpretar. De fato, ninguém melhor do que ele explorou artisticamente uma das características dessa linguagem, como é o caso do emprego expressivo do NÃO, conforme podemos constatar abaixo:

- A) “Eu tomo suas coisas **não**, furto **não**.” (160)
- B) “Ti... agora posso **não**, adianta **não**...” (161)
- C) “**Não**, isso eu **não** conto.” (169)
- D) “Posso **não**, **não** devia.”(172)
- E) “Eh, juro pra mecê: matei mais **não**! **Não** mato.” (172)
- F) “Nhor **não**, disse **não** sei **não**.” (176)
- G) “Agora eu **não** mato mais **não** ...” (177)
- H) “Hum, agora eu vou conversar mais **não**, proseio **não**, **não** atíço o fogo.” (178)
- I) “Mas **nem não** veio, **não**.” (184)
- J) “De noite eu fiquei mexendo, sei nada **não**, mexendo **por** mexer, dormir **não**, podia, **não**; que começa, que **não** acaba, sabia **não**, como é que é, **não**.” (187)

- K) “Hum. É. É **não**. Eh, n’t, n’t... Axi... É. Nhor **não**, sei **não**.” (191)
- L) “Nhor **não**, tou agravado **não**, revólver é seu...” (191)
- M) “Mas mão minha bota caipora **não**, pa! — sou mulher **não**. Eu panema **não**, eu — marupiara. [...] Eu falo mentira **não**...” (191)
- N) “Nhô Nhuão Guedes justou, pra ficar no despois, pra matar as onças todas, mor d’eu **não** querer matar onça **nenhuma** mais **não**.” (191)
- O) “Hum, eu — **não** mesmo **não** .” (191)
- P) “**Não** dava nada, **não**...” (194)
- Q) “**Nem não** têm roupa mais pra vestir, **não**...” (170)
- R) “Padre, **não**, missionário, **não**, gosto disso **não**, **não** quero conversa.” (180)

Só um estudo em profundidade acerca da reiteração do NÃO, acompanhado de um comentário pertinente sobre os matizes estilísticos dessa partícula negativa no texto, justificaria um outro ensaio dissertativo.

Pode-se, a princípio, até falar numa estilística do NÃO, porque em relação a esse termo, assim como em relação aos demais termos empregados pelo autor do *Grande Sertão: Veredas*, não se pode falar de acaso, porque cada palavra, cada vírgula, cada estrutura frasal, tem sua razão de ser.

Em A, por exemplo, temos um caso típico de reiteração da partícula negativa que consiste em afirmar primeiro, para negar tudo que foi dito anteriormente por último, com um NÃO contrastante; e, logo a seguir, repetir o já dito com um sinônimo seguido de um NÃO enfático: “Eu **tomo** suas coisas **não**, **furto não**”. O efeito que essa epístrofe expressa é não só o de persuasão como também o de realce, recurso muito expressivo próprio do linguajar sertanejo. Algo similar ocorre em B.

Em C deparamo-nos com uma diácope. O NÃO, colocado no início da frase, como que para anunciar a negação do que se vai dizer, é reforçado com a sua repetição após a intercalação do pronome demonstrativo acompanhado do pronome pessoal, deixando-se, assim, impresso na mente do destinatário, uma negação bastante expressiva: “**Não**, isso eu **não** conto”.

Em E temos uma belíssima anadiplose de efeito rítmico e semântico bastante significativo. A primeira oração termina com um NÃO contrastivo enquanto a segunda retoma a partícula negativa para, dessa forma, provocar um expressivo realce, que é acentuado pelo emprego de tempos verbais distintos (presente e futuro): “Eh, juro pra mecê: matei mais **não!** **Não** mato”. Fato similar ocorre com o exemplo D: “Posso **não, não** devia”.

Em F a ênfase reiterativa é ainda maior, porque temos um caso de tríplice negação. O mesmo pode-se dizer quanto aos exemplos H, I e N. O efeito resultante é o de amplificação. Um NÃO já causa um razoável impacto no ouvinte; maior impacto causará se ele for multiplicado. E tal multiplicação atinge o clímax no exemplo J: “De noite eu fiquei mexendo, sei nada **não**, mexendo por mexer, dormir **não** podia, **não**; que começa, que **não** acaba, sabia **não**, como é que é, **não**”. Observa-se aqui que a partícula negativa aparece, numa seqüência de grupos de força, em posições variadas, marcando o ritmo e concorrendo, no final, com o vocábulo QUÊ, de forma bastante original e sugestiva.

Em I temos no meio da oração uma repetição negativa seguida de um NÃO peremptório bastante significativo, após uma intercalação verbal e uma pausa enfática assinalada por vírgula: “Mas **nem não** veio, **não**”. A pausa aqui concede maior força à negação.

Em H e R há notável efeito expressivo com o jogo reiterativo resultante da associação da epístrofe com a anadiplose. Observe o exemplo R: “Padre, **não**, missionário, **não**, gosto disso **não, não** quero conversa”.

Em L temos um tipo comum de repetição que é a epístrofe. Todavia, colocada a partícula negativa reiterada no final, após uma afirmação, isso provoca um certo estranhamento e revela um aspecto próprio do linguajar coloquial sertanejo dos Gerais: “Nhor **não**, tou agravado **não**”.

Em O temos uma diácope bastante enfática e nos casos P e Q um tipo de epanalepse de notável efeito rítmico e expressivo, pela pausa que antecede o NÃO.

Em tempo, vale observar que a lição de certos gramáticos ensina que duas negativas levam a uma afirmativa, o que não corresponde à verdade observável na fala popular do narrador, onde o acúmulo de negativas tem valor intensificador, conforme nos diz SAID ALI (s.d.: 198):

Quanto à presença, dentro da mesma oração de outros termos negativos além da palavra NÃO, é fácil de ver que não anda o raciocínio dos homens cultos bem emparelhado com o sentimento popular. Para o povo, o acúmulo de negativas indica reforço. Entende a gente de letras pelo contrário, que negar o negado equivale a afirmar.

A primazia da reduplicação — Portador de uma sensibilidade artística ímpar, Rosa percebeu na expressão oral do matuto mineiro o fenômeno da reduplicação binária como uma característica típica da fala coloquial sertaneja. E é por isso que há um predomínio de epizeuxes no texto, marcando o discurso do narrador mestiço. Guimarães Rosa, porém, ao empregar a epizeuxe não foi repetitivo, porque soube transformar a fala coloquial do sertanejo, reinventando-a esteticamente. É por isso que vamos encontrar em sua narrativa um jogo original e criativo de repetições. Ocorre que ele beneficiou-se desse processo intensificador, aproveitando-o como veículo de outros elementos da intuição criadora, conforme pode ser verificado nos excertos transcritos abaixo:

“Chega, **olha, olha**, não tem licença de cansar de olhar...” (168)

“Cê **olha, olha** — ela acaba de comer...” (169)

“Morreram, eles três, morreu **tudo, tudo**” (170)

“Urucuera piou, sapo **tava, tava**...” (174)

“... os olhos lumiavam — **pingo, pingo**...” (174)

“Também, eu nesse tempo eu já tava **triste, triste**...” (175)

“... afora as pintas ela é amarela, **clara, clara**.” (175)

“Pele que brilha, **macia, macia**.” (175)

“...como é que ela **lambe, lambe**, e não rasga com a língua o filhotinho dela?” (176)

“Fico bêbado só quando eu bebo **muito, muito** sangue...” (176)

“A onça Putuca, **velha, velha**, com costela alta, vivia passando fome...” (178)

“Fico **calado, calado**.” (178)

“**Eu — eu** vou no rastro.” (179)

“Amigo meu! Arco, **frecha, frecha** longe.” (181)

“Mecê é **ruim, ruim**, feio.” (181)

“Nado, **muito, muito**.” (182)

“Eu fico **quieto, quieto**” (182)

“Pai do menino pequeno era sitiante, pegou espingarda, foi atrás de onça, **sacaquera, sacaquera**.” (183)

“Mãe minha bugra, **boa, boa** pra mim...” (186)

“Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe **lambe, lambe**...” (186)

“Vem chuva, **chove, chove**” (187)

“Tiaguim falou que eu era **mole, mole**, membeca.” (187)

“Maria-Maria, **veio, veio**.” (187)

“Preto morreu, eu peguei em retrato [...] levei pra longe, escondi em oco de pau. **Longe, longe**...” (188)

“Saí, **calado, calado**, devagar...” (190)

“Tirei o de-comer, **todo, todo**...” (190)

“O dia todo, ele chorava, **percurava, percurava**, não tava acreditando.” (190)

“... ele falou, me **gritou, gritou**, valente mesmo.” (193)

“**Empurrei, empurrei**, foi só um tiquinho...” (193)

“Mas ele era que **dormia, dormia**, o dia todo.” (194)

“Axí, aí deixei **não**: atochei **folha, folha**, lá nele, boca a dentro.” (194)

“**A’bom, a’bom**, eu conto, mecê é meu amigo.” (195)

“...era lua dele não, só **ria, ria**, não gritava.” (195)

“**Maria-Maria** é careteira [...] pula de lado, pulo frouxo de onça, **bonito, bonito**.” (197)

“Mexo não, tou **quieto, quieto**...” (198)

“**Tira, tira** revolver pra lá!” (198)

“**Atié! Atié**, que ele comia, comia, só queria era comer...” (190)

Dentre as reduplicações, as mais frequentes são as listadas acima, isto é, o redobro, de forma binária, em que a palavra se projeta além de si, como uma sombra, como um eco que, em termos estéticos, se explica ou por um impulso natural de reforço ou por necessidade de entoação e de ritmo.

Observa-se facilmente terem quase todas elas uma propriedade intensificadora. Algumas repetições nominais, porém, criam uma concreção, dá ao nome matizes especiais de coloração afetiva e de sonoridade que prolonga a enunciação do mesmo, reavivando-lhe o sentido: “Pele que brilha, **macia, macia**”. As repetições verbais, contudo, não produzem o mesmo efeito estilístico dos nomes, porque não só intensificam o movimento como também indicam dinamismo ou continuidade de ação: “Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe **lambe, lambe...**”

Quanto à triplicação, mais escassa no texto, difere da duplicação em termos de grau, visto que, prolongando-se o processo reiterativo por mais tempo, obtém-se mais amplitude de intensificação e sugestão:

“Se algum macho vier, eu **mato, mato, mato...**” (176)

“Mas a Pé-de-Panela tinha **comido, comido, comido...**” (183)

“Ói: abre os olhos: ela **vem, vem, vem...**” (185)

“Quando tem um preto numa comitiva, onça vem acompanhando, seguindo escondida, por escondidos, **atrás, atrás, atrás**, ropitando, tendo olhos nele.” (189)

“A’ pois, **vamos, vamos, vamos...**” (196)

“Ela **riu, riu, riu...**” (196)

“...tem um esturro danado de medonho, cê escuta, cê **treme, treme, treme...**” (178)

De notável efeito expressivo são as reduplicações de grupos de palavras que, por peculiaridades próprias, merecem destaque. Em vez de palavras distintas temos um grupo de palavras que se repete, desdobrando-se como uma onda sonora:

“Onça é **meu parente. Meus parentes, meus parentes**, ai, ai, ai...” (162)

“...só ficava deitado, em rede, no capim, **dia inteiro, dia inteiro.**” (194)

“Não deixei ela arrebatar as orelhas: **por isso, por isso**, pum!” (165)

“...é **uma, é uma**, eh, pode ser...” (169)

“...cabelo meu ficou fedendo aquela catinga, **muitos dias, muitos dias...**” (173)

“Aí, me deu **aquele frio, aquele friiiiu**, a câimbra toda...” (197)

“**X’eu ver, x’eu ver** já...” (193)

“Olhei preto Bijibo comendo, ele lá com aquela alegria doida de comer, **todo dia, todo dia**, enchendo boca, enchendo barriga.” (190)

Finalmente, encerramos esta parte reportando-nos à reduplicação onomatopéica que tem por função imitar o som natural da coisa significada:

“Dinheiro bom: **glim-glim**” (163)

“...vai entrando e saindo, mancinho, **pô-pu**.” (168)

“**Oh ho! Oh ho!**” (169)

“**Suu-Suu** é jaguaretê-pixuna...” (178)

“Assanham, **urram, urram**, miando e roncando...” (179)

“É só **arru-arru...** arrarrúuuu...” (179)

“**Miei, miei**, jaguarainhém, jaguaranhinhém...” (180)

Conforme ficou fartamente exemplificado observamos que ao se confrontar uma palavra com a mesma palavra o seu conteúdo torna-se espesso, tal como uma sombra sobre outra sombra ou uma demão de tinta sobre outra demão de tinta. Outrossim, a repetição epizêutica produz uma palavra longa e, segundo PIGNATARI (1969: 55), “as palavras mais breves, mais utilizadas, informam menos, enquanto as mais longas, menos usuais, possuem maior taxa de informação”.

Anáforas X epístrofes — A anáfora e a epístrofe são duas figuras antitéticas, porque enquanto na anáfora temos a repetição (de uma mesma palavra ou expressão) no começo de períodos ou membros de frase, na epístrofe temos também repetição, só que no fim de períodos ou membros de frases.

No *Iauaretê* aparece apenas uma epístrofe, que é a seguinte:

“Eh, fazia **nada**, caçava **nada**...” (194)

Por outro lado, o número de anáforas é mais de dez vezes maior do que o de epístrofes, fato esse que talvez se explique pelo tom coloquial da narrativa.

De emprego sugestivo no *Iauaretê*, a anáfora, ao retomar o termo inicial, conota, muitas vezes, uma imagem visual e ao mesmo tempo dinâmica das coisas, mediante as voltas sucessivas do vocábulo repetido:

“**Tenho** dela hoje não. **Tenho** nenhum.” (160)

“**Morreu**, por aí, **morreu** de doença.” (161)

“**Tem** carne, **tem** mandioca.” (161)

“**Comprava** sal, **comprava** espoleta” (163)

“**Vai** matando, **vai** comendo, **vai**...” (169)

“**Tou** bom, **tou** calado.” (169)

“Tava de barriga cheia, **lambia** as patas, **lambia** o pescoço” (174)

“**Mata** um, **mata** bonito!” (185)

“**Amarrei** ligeiro, **amarrei** perna, **amarrei** braço.” (194)

“Eh, **tá** de noite, **tá** escuro...” (194)

“Onça pensa só uma coisa — é que **tá** tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar [...] e vai pensando assim, enquanto **tá** andando, **tá** comendo, **tá** dormindo, **tá** fazendo o que fizer...” (188)

Nesse último exemplo a repetição do verbo assume caráter descritivo e quase toda a série adquire sentido de movimento.

O efeito contrastivo das conversões — No *Iauaretê*, as conversões são originalíssimas e em quase todos os casos encontrados a partícula negativa está presente. Observa-se aí que o jogo lúdico dos vocábulos serve para acentuar uma única idéia não só mediante a reiteração, mas principalmente através do efeito sonoro contrastivo da repetição invertida, isto é, de trás para diante:

“Eu **não mato** mais onça, **mato não**.” (163)

“Não, isso eu **não conto**. **Conto não**, de jeito nenhum...” (169)

“Pintas, que nenhuma **não é preta** mesmo **preta, não**” (175)

“Eu **queria** ter raiva dele **não**, **queria** fazer nada **não**, **não queria**, **não queria**.” (194)

“Uma hora, deu **aquele frio**, **frio**, **aquele**, torceu minha perna...” (196)

Curioso é o penúltimo exemplo de dupla conversão que produz notável efeito enfático: “... **queria** [...] **não**, **queria** [...] **não**, **não queria**, **não queria**”.

Derivações originais — Peculiar ao estilo de Guimarães Rosa, a derivação (ou poliptoto) consiste na repetição da palavra com alteração de sua forma ou flexão. No *Iauaretê*, apesar da baixa frequência, os casos de poliptoto encontrados são originalíssimos. Vejamos:

“Eu **agüento** calor, **güento** frio” (162)

“... pode me dar canivete e **dinheiro**, **dinheirim**” (164)

“Onça **nada**? Eh, bicho **nadador**” (165)

“... arruma as pernas, toma o açoitete, e **pula**, **pulão!** — é bonito” (169)

“Já tá na derradeira, e inda **mata**, vai **matando**...” (171)

“Ela me **cheirou**, **cheira** — **cheirando**...” (174)

“Ela repuxava o olho, dormindo. **Dormindo** e **redormindo**...” (174)

“Atié! Atié, que ele comia, **comia**, só queria era **comer**...” (190)

O poliptoto tem o efeito não só de realçar uma idéia como também de expressar variações múltiplas dessa idéia, como podemos verificar nesta belíssima derivação: “Ela me **cheirou**, **cheira** — **cheirando**...” Ao dinamismo verbal se sobrepõem matizes aspectuais do verbo **cheirar**, numa série bastante sugestiva.

Retomando o fio da meada com anadiploses — Na anadiplose, a última palavra ou expressão de uma oração é a primeira da oração seguinte. No *Iauaretê*, a maioria das anadiploses encontradas é muito enfática, pela peculiaridade de ocorrer a repetição após uma pausa incisiva, assinalada por um ponto:

“Cê pode sentar, pode deitar no **jirau**. **Jirau** é meu não.” (160)

“Também não quero **cachorro**. **Cachorro** faz barulho, onça mata.” (163)

“Ela repuxava o olho, **dormindo**. **Dormindo** e redormindo.” (174)

“Mecê **tem medo**? **Tem medo** não?” (181)

“Lá por perto, vi **rastro**. **Rastro** redondo...” (192)

“Eu falei: eu ajudava, **levava**. **Levava** até na Vereda da Conção...” (196)

“Sitiantes foi buscar os **cachorros**, **cachorros** deu barroado, acharam a onça.” (183)

“Eh, fico frio, **frio**. **Frio** vai saindo de todo mato em roda...” (187)

“Cê pode encostar a cabeça no **surrão**, **surrão** é de ninguém não, **surrão** era do preto.” (188)

Ao retomar o fio da meada com anadiploses, o narrador não só se expressa num tom coloquial, bem ao gosto dos contadores de estórias do sertão, como também realça o seu pensamento, ao mesmo tempo em que, construindo períodos curtos sem nexos conjuntivos, prende a atenção do ouvinte.

Estranhamentos provenientes de diácopes — No *Iauaretê*, o autor consegue, com o seu jogo repetitivo, criar algumas diácopes muito insólitas e estranhas:

“Pra **eu** nunca **eu** ter medo.” (166)

“Nhor sim, eu **gosto** de gente **gosto**.” (168)

“Também, **eu** nesse tempo **eu** já tava triste, triste...” (175)

“Mecê bom-bonito, **meu** amigo **meu**...” (178)

“Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de comer **muito** bom, **muito**, montão...” (181)

“Me deram **comida**, cachaça, **comida**.” (183)

“Falou que eu era **bonito**, mais **bonito**” (195)

“Onça pensa só uma coisa — é que tá tudo **bonito**, **bom**, **bonito**, **bom**, sem esbarrar.” (188)

Pelos exemplos supracitados nota-se que o jogo repetitivo produz dois efeitos: ênfase e estranhamento.

Considerando que a diácope consiste na repetição de um ou mais vocábulos com a interposição de outro(s), destacamos este curioso e expressivo caso de dupla diácope em **X**, isto é, cruzada: “... tá tudo **bonito, bom, bonito, bom...**”

O eco resultante da palilogia — A palilogia consiste na repetição integral de uma frase ou de um verso. Pode produzir o efeito de eco, principalmente quando ocorre no fim do período e/ou servir para destacar a frase que se repete, conforme ilustram os casos infracitados extraídos da obra em apreciação:

“**Tá bom, tá bom**, não falei nada, não falei.” (166)

“Escancara boca, escarra medonho, **tá rouca, tá rouca**” (171)

“**Tou alegre, tou alegre...**” (180)

“Falei que todo o mundo tinha morrido comido de onça, que ela carecia de ir s’embora de mudada, naquela mesma da hora, **ir já, ir já**, logo, mesmo.” (196)

“Cê deixa eu pegar com minha mão [...] A-nhã, **não deixa, não deixa?**” (191)

“Ah, mas isto eu não conto, **que não conto, que não conto**, de jeito nenhum!” (195)

“**Não pode gritar, não pode gritar...**” (195)

“Mecê desarreia cavalo, **eu ajudo**. Mecê peia cavalo, **eu ajudo...**” (160)

Merece destaque o seguinte exemplo de palilogia: “Ah, mas isto eu não conto, **que não conto, que não conto**, de jeito nenhum!”. Aqui, a partícula *quê*, expletiva, amplia o efeito intensificador da repetição. Além disso, o estranhamento resultante da presença de um **quê** que não liga nada a nada é expressivo.

Epímone, símploce e ploces — Epímone é a repetição de um mesmo vocábulo para se obter ênfase. No *Iauaretê*, encontramos um exemplo de epímone que comunica idéia fixa expressa pelo verbo matar. A repetição insistente e contínua evidencia essa idéia fixa:

“Aaã! Mecê já **matou** gente como ele? **Matou**, a’pois, **matou**? Por quê não falou logo? Á-hã, **matou**, mesmo. **Matou** quantos? **Matou** muito?” (197)

Quanto à símproce, resultante da simultaneidade da anáfora e da epístrofe, isto é, repetição de um vocábulo ou expressão no começo e fim de períodos ou membros de frases, encontramos no *Iauaretê* apenas um caso:

“**Quero** canivete **não**. **Quero** dinheiro **não**.” (164)

Apesar de único, esse é um caso bastante significativo não só pelo efeito antitético e contrastivo resultante do fato de se afirmar primeiro para se negar por último, muito ao gosto da linguagem sertaneja, com o advérbio **não** posposto ao verbo, como também pela reiteração do fenômeno estético, com um explícito propósito intensificador, sem falar no paralelismo da construção.

Finalmente, encontramos ploces, ou seja, palavra (ou expressão) no meio de frase ou oração, repetida no princípio ou no fim de outra, nos seguintes trechos:

“Sei **andar** muito, demais, **andar** ligeiro” (163)

“Onça Pé-de-Panela **tinha matado** o menino pequeno, **tinha matado** uma mula.” (183)

“Enterraram o sitiante junto com o menino pequeno filho dele, o que sobrava, eu **fui** lá, **fui** espiar.” (183)

“Pé-de-Panela **rebentou** o sitiante, **rebentou** cabeça dele...” (183)

“Mãe boa, bonita, **me dava** comida, **me dava** de comer muito bom, muito, montão...” (181)

“Eu **viro onça**. Então eu **viro onça** mesmo, hã.” (184)

CONCLUSÃO

Poderíamos continuar este estudo por mais algumas páginas, porque quem começa a estudar Guimarães Rosa descobre que sua prosa constitui um filão lingüístico inesgotável, mas o que foi dito até aqui é suficiente para revelar a grande riqueza estilística da repetição. Vimos também que a repetição se justifica como uma luta pela expressão, nessa ânsia de superar o indizível, de dizer bem além dos limites da palavra, em que se busca adequar o que se quer dizer com a coisa dita, em termos poéticos, e também como uma preocupação por representar amplificadamente e com relevo toda uma gama de

emoções e sentimentos não possível de ser representada apenas por uma palavra.

Ao reiterar, o prosador busca não só extrair o máximo de cada termo, mas também provocar um efeito acústico e rítmico especial, quando não onomatopéico, coloquial ou lúdico e, por que não dizer, mágico.

A repetição tem, em Guimarães Rosa, uma função que ultrapassa os limites da mera intensificação vocabular para se consubstanciar numa forma de expressão translingüística, mas com a língua, mediante a palavra dinamizada no contexto narrativo. Sem romper com a língua, Guimarães Rosa soube enriquecê-la, acrescentando-lhe novas possibilidades expressivas, e conseguindo com isso notável resultado estético.

Para não ser monótono, Rosa soube jogar com vários tipos de repetição de uma forma originalíssima, apesar do predomínio da reduplicação na novela *Meu Tio o Iauaretê*, mas até nisso ele foi exemplar, porque soube empregá-la esteticamente e, se a priorizou, não foi sem motivo, visto que a reduplicação pertence à linguagem coloquial e, para ser verossímil, o personagem-narrador (bugre) só poderia se expressar nessa linguagem.

BIBLIOGRAFIA

BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1956.

BRAIT, Beth (org.). *Guimarães Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1981.

CASTRO, Nei Leando. *Universo e vocabulário do grande sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

CÍCERO. *De L'Orateur*, livre troisième. Paris: Les Belles Lettres, 1930.

COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica).

- DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- DEFINA, Gilberto. *Teoria e prática de análise literária*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. São Paulo: Cons. Est. Cultura, 1967.
- JOTA, Zélio dos Santos. *Dicionário de lingüística*. Rio de Janeiro: Presença, 1976.
- LISBOA, Henriqueta *et alii*. *Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1966.
- LOPES, Carlos Alberto Gonçalves. *Processos de intensificação na norma urbana culta de Salvador*. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2000.
- MACEDO, Tânia. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1988.
- MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1957.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1989.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- REHFELDT, Gládio Kuak. *Monografia e tese*. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- . *Estas estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SAID ALI, M. *Gramática histórica da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos [s.d.]

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 4ª ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

XISTO, Pedro *et alii*. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Cons. Est. Cultura, 1970.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Duas Cidades/INL, 1984.

