

ESTILÍSTICA LEXICAL E PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO EM GUIMARÃES ROSA: A ANEDOTA FÓSFORO

Edina Regina Pugas Panichi (UEL)

edinapanichi@sercomtel.com.br

Susanah Yoshimi Watanabe Romero (UEL)

susanah.yoshimi@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar trechos de duas versões de um texto de João Guimarães Rosa: “Risada e meia”, publicado no jornal Correio da manhã, em 1954, e “Aletria e hermenêutica”, o primeiro prefácio do livro “Tutaméia (Terceiras estórias)”, de 1967. Considerando as alterações percebidas, os textos são examinados pelo viés da Crítica Genética e da Estilística Lexical, a fim de vislumbrar um dos passos do percurso criativo de Rosa. Para isso, optou-se pelo trecho da “Anedota fósforo”, comum às duas versões. Alguns dos resultados encontrados foram a adição, a exclusão e a alternância de palavras, a sinonímia, a adjetivação, a metonímia e a mudança de tempos verbais. A Crítica Genética defende que um texto nunca é definitivo, podendo passar por diferentes alterações até se tornar o publicado pelo editor (de livro ou de periódico). Logo, o texto considerado final de “Risada e meia”, publicado pelo jornal Correio da manhã, do Rio de Janeiro, passou, ao longo de 13 anos, por alterações que o transformaram em “Aletria e hermenêutica”, o prefácio do último livro publicado em vida, de Rosa. Por outro lado, isso não garante que seja a versão final, mas mais uma das etapas de seu processo criativo. Desse modo, observamos a construção textual do léxico de Guimarães Rosa em trechos publicados em dois momentos distintos, utilizando para isso os aportes da Crítica Genética e Estilística.

Palavras-chave:

Crítica Genética. Estilística Lexical. Guimarães Rosa.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar extractos de dos versiones de un texto de João Guimarães Rosa: “Risada e Meia”, publicado en el periódico Correio da Manhã, en 1954, y “Aletria e hermenêutica”, primer prefacio del libro. “Tutaméia (Terceiras estórias)”, de 1967. Considerando los cambios percibidos, los textos se examinan desde la perspectiva de la Crítica Genética y la Estilística Léxica, para vislumbrar uno de los pasos en el viaje creativo de Rosa. Para ello, elegimos el fragmento de la “Anedota fósforo”, común a ambas versiones. Algunos de los resultados encontrados fueron la adición, exclusión y alternancia de palabras, sinonimia, adjetivo, metonimia y cambio de tiempos verbales. La Crítica Genética sostiene que un texto nunca es definitivo y puede pasar por diferentes cambios hasta que sea publicado por el editor (libro o periódico). Por tanto, el texto considerado definitivo de “Risada e meia”, publicado por el diario Correio da Manhã, de Rio de Janeiro, pasó por 13 años, por cambios que lo transformaron en “Aletria e hermenêutica”, prefacio del último libro publicado en la vida, por Rosa. Por otro lado, esto no garantiza que será la versión final, sino un paso más en tu proceso creativo. Así, observamos la construcción textual del léxico de

Guimarães Rosa en extractos publicados en dos momentos distintos, valiéndose para ello de los aportes de la Crítica Genética y Estilística.

Palabras clave:
Crítica genética. Estilo léxico. Guimarães Rosa.

1. Introdução

Os mistérios da criação rondam o ser humano desde a Antiguidade. Para explicar o desconhecido, pessoas criaram religiões, com um Deus que tudo fez. Ao ser humano, caberia ser imagem e semelhança desse criador e, portanto, ter o dom de criar. A criatividade aparece em diversas áreas do conhecimento que, graças a avanços científicos, cada vez pode ter mais possibilidades de criações. Para Ostrower (2008), a criatividade pode ser apreendida em um sentido global, inerente ao ser humano, não apenas na arte, mas movendo o mundo por meio de perguntas. De acordo com a autora, criar é dar forma a algo novo, independente do campo de atividade, abrangendo a capacidade de compreender e, logo, relacionar, ordenar, configurar e significar, integrando passado e futuro, experiências anteriores e projetos de criação.

Um ser humano criativo foi João Guimarães Rosa com seu preciosismo gramatical, dotado de um léxico único, detalhista e que utilizava a linguagem como matéria mágica para seus textos. Brait (1982) define Guimarães Rosa como um criador de linguagens, um homem do sertão que extrapolou limites geográficos em busca da expressividade, elogiada por uns e criticada por outros, por conta das experimentações no plano da estética literária e inovações que resultavam numa língua estranha e extravagante.

Para Salles (2000), estudar o processo de criação artística mostra que a arte não é somente a obra final do artista, mas consiste na cadeia infinita de agregação de ideias, buscando se aproximar do processo criativo a partir dos rastros deixados pelo criador, no caso da literatura, o escritor. Neste trabalho decidimos optar pelo recorte de duas versões de um mesmo trecho de João Guimarães Rosa, presentes em dois momentos: em 1954, sob o título “Risada e meia”, e em 1967, intitulado “Aletria e hermenêutica”. Esse trecho compara a anedota a um fósforo, como veremos no decorrer deste artigo.

Conforme Salles, “por trás de uma substituição, uma eliminação, uma adição, há, certamente todo um complexo processo envolvendo diversos critérios e razões” (SALLES, 2000, p. 47). Na escolha está a

alma do estilo (MELO, 1976), já que a língua oferece possibilidades, e cabe à Estilística demonstrar as ressonâncias afetivas do sujeito, um ser humano complexo e permeado por sentimentos e vontades, o que pode ser observado nos níveis gramatical, fonológico, morfológico e sintático. É isso que buscamos analisar neste artigo, com base nos fundamentos genéticos e estilísticos, em um trecho de um dos maiores escritores da Literatura Brasileira.

2. Criação e Crítica Genética

A criação, de acordo com Grésillon (2007), é temática de áreas distintas, como uma evolução complexa do disforme e confuso a formas organizadas. Na literatura, o inventário de autores e reflexões abriram caminho para uma elaboração teórica recente, a Crítica Genética. Esta ciência busca refletir sobre produção, evolução, relação com a arte, além de traços visíveis e legíveis desses processos de elaboração, sendo o manuscrito um lugar de segredo do autor, mas de desejo do pesquisador de compartilhar, descobrir e refazer os caminhos percorridos. Diante disso, aparece o interesse em desvelar os caminhos da criação, cujos processos de escritura são abertos ao possível, múltiplo, ambivalente e inacabável, tendo na Crítica Genética um novo caminho de pensar a literatura, atualmente.

Grésillon (2007) também afirma que a Crítica Genética ocupou um novo lugar na pesquisa literária, como oposição ao estruturalismo fixo e fechado, do qual herdou os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade, como a estética da recepção e o ato de produção. Assim, a Crítica Genética se debruça sobre o desnudamento do processo de escrita, construindo hipóteses sobre as operações escriturais, a fim de observar a literatura como fazer, atividade e movimento, desmitificando o texto chamado de “definitivo”. Diante disso, os geneticistas objetivam disponibilizar documentos que até então se mostravam de forma caótica, passando estes a serem classificados e analisados. Para isso, Grésillon (2007) explica que o geneticista busca operações sistemáticas da escritura como escrever, suprimir, substituir, permutar, por meio das quais se identificam os fenômenos da criação, podendo então conjecturar sobre as atividades mentais do criador e criar hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escritura e as possíveis significações desse processo. Segundo Panichi (2016):

A partir da Crítica Genética o texto passa a ser estudado como um objeto estético. Há um deslocamento dos estudos literários de uma noção estática do texto, para uma noção dinâmica de processo. No ato da escritura as ideias surgem e precisam ser apreendidas de imediato, daí o esforço a que o autor se entrega às anotações, registros e rasuras sucessivas até atingir ou julgar atingir o texto que considera ideal. [...]. A trajetória não é linear, característica típica dos processos de criação. Esses movimentos são detectados através de transformações do texto durante o processo criativo. (PANICHI, 2016, p. 61)

Tanto na arte quanto nas demais ciências, a Crítica Genética é o meio pelo qual se pode entrar no laboratório secreto do criador, ou seja, no espaço íntimo da criação (BIASI, 2010). De acordo com Biasi (2010), na literatura analisa-se a dimensão temporal do devir-texto, ou seja, da memória da própria gênese, a partir da pesquisa de documentos ou informações, concepção, preparação, e então a redação do texto e campanhas de correções e revisões. Assim, a genética textual classifica esses documentos, decifra-os e procura reconstruir a formação do texto “em estado nascente”, a fim de elucidar o processo de concepção e redação.

Segundo Salles (2000), a partir do desejo de compreender o percurso da criação artística, surgiu a Crítica Genética, buscando a trajetória nos registros deixados pelos artistas, cujos atos criadores geram fascínio tanto nos apreciadores quanto nos próprios autores das obras. Juntamente, os críticos genéticos se atraem pelo processo criativo, a fim de se aproximarem do ato criador e conhecerem os mecanismos construtores das obras artísticas, a partir dos rastros deixados. Para conseguir demarcar o campo da Crítica Genética, Salles (2000) ensina que os índices materiais do processo de construção de obra ajudam a acompanhar o trabalho contínuo do artista, já que o ato criador é resultado de um processo, ou seja, uma rede complexa de acontecimentos, exigindo tempo, dedicação e disciplina do autor, com correções, pesquisas e esboços. Assim, a Crítica Genética é o acompanhamento teórico e crítico do processo de gênese das obras de arte, mesmo que não se tenha total acesso a todo o percurso, mas a apenas alguns índices que estão na materialidade do processo, graças aos documentos de registro.

O crítico genético observa esse material, buscando explicações para o processo criativo e, por isso, a mera descrição é insuficiente, necessitando estabelecer nexos entre os vestígios, não em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra. Assim, são buscadas as leis que regem a criação artística, ou seja, um instrumental teórico que habilite a analisar e interpretar o material e, logo, poder falar em leis ou explicações, além de estabelecer limites das etapas de reconhecimento, descri-

ção e interpretação do material. Salles (2000) demonstra que todo ato criador é ação da mão que pensa e sente, em uma metamorfose de formas, por meio de combinações insólitas na complexidade da percepção artística. Pela apreensão do mundo, o artista pode estabelecer nexos inovadores entre essas formas, criando a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista, e, portanto, novas realidades.

Salles (2000) explica que os estudos genéticos trazem algumas implicações acerca das visões da obra de arte como um objeto acabado. Primeiramente, pelos documentos de processo pode-se sentir e ver a atividade da mão criadora. O sujeito não é precisamente o centro das indagações da Crítica Genética, mas parte delas, pois o autor é mais leitor do que escritor, interagindo entre essas duas posições enunciativas, de modo que cada releitura desencadeia uma reescritura, rasuras e novas versões. Cabe ao crítico genético a tarefa de acompanhar o processo em andamento, buscando explicações para o ato criador, e não para uma possibilidade de obra.

Para Salles (2000), a Crítica Genética inova os estudos sobre o processo criativo, bem como renova e enriquece os estudos sobre a obra de arte, iluminando novamente velhos temas, com informações que a obra publicada não teria condições de oferecer. Assim, à criação no estado de permanente adequação ou correção se contrapõe o caráter imortal da obra de arte, adquirido quando é considerada “terminada” pelo artista. Por outro lado, a ideia de que a obra de arte sempre pode ser alterada traz a insatisfação do artista de sempre ter algo a ser melhorado, e o crítico genético convive com esse processo de maturação da obra, inclusive pelo tempo, que sintetiza o processo criativo como uma lente de superposição das camadas móveis. Portanto, as regras estipuladas pelo próprio artista são baseadas na incerteza e imprevisibilidade, evidenciando o impulso lúdico que muitas vezes incita a criação.

Com essa multiplicidade de olhares, a abordagem da Crítica Genética também é plural, mas os resultados são individualizados. O próprio texto crítico não pode ser visto além de uma mutação, o que aponta para o futuro e os novos horizontes da Crítica Genética, buscando a singularidade dos processos criativos específicos, tanto na literatura, quanto em qualquer manifestação artística em geral. Esse traço único de uma produção individual permite ao pesquisador percorrer os traços do caminho da criação, em direção a algumas generalizações sobre o ato criador. Portanto, sempre em permanente crescimento, a teoria da criação avança, havendo tanto estudos de artistas específicos quanto de pesquisas que

buscam os aspectos mais gerais do ato criador, e inclusive na ciência e outras áreas, além das artes.

Salles (2000) explica que a estética do movimento criador enxerga a obra como uma cadeia infinita de agregação de ideias, ou seja, aproximações, resultando em um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações, em uma contínua metamorfose, abalando o estado de perfeição e acabamento, mostrando a realidade em mobilidade. Essa lógica da incerteza aponta que a criação implica desenvolvimento, crescimento e vida, sem metas estabelecidas e alcances mecânicos, construindo-se à medida que se destrói, em tentativas de conflitos e apaziguamentos. Em outras palavras, um criador não sabe completamente qual vai ser o resultado da obra, até que comece a produzi-la, sendo guiado por ela, de forma consciente e inconsciente. O acompanhamento de um processo reflete as tomadas de decisão e as dúvidas desses princípios direcionadores.

Como percurso de experimentação, para Salles (2000), as hipóteses levantadas na construção da obra são postas à prova, com seleções e opções que geram alterações e concretizam-se em novas formas, configurando realidades e excluindo outras, ou seja, a metamorfose do movimento criador, em que tudo é mutável, mas nem sempre é mudado. Dessa forma, a natureza investigativa do processo criador, assim como a experimentação e a percepção como campos de testagem, evidencia as experiências do artista com limites e tendências, em um trabalho contínuo. Com vistas nisso, a experimentação é movimento, não necessariamente uma melhora, mas adequações, cujas correções ou rasuras mostram a expectativa do artista sobre a obra, bem como seus propósitos, avaliações e julgamentos, de modo que o processo de criação é uma permanente e vasta apreensão de conhecimento.

3. *Estilística Lexical*

O estilo, de acordo com Martins (2012), é aquilo que pode apresentar características particulares, desde as coisas banais até as grandes criações artísticas. Martins expõe que a palavra “estilo” designava em latim “stills – um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita e o modo de escrever” (MARTINS, 2012, p. 17-18). Da mesma forma, é importante perceber os modos de se escrever, o que inclui escolha e elaboração. Para Melo (1976, p. 24), o estilo exige “conhecimento, gosto,

requinte, senso de proporção e adequação, musicalidade, ritmo, novidade, poder de surpresa, constante reinvenção”. Já Câmara Jr. (1978) defende que o estilo é o contraste emocional em face do que é intelectual, já que a língua é um sistema de expressividade. Por sua vez, Guiraud (1978) explica que o estilo é o modo de escrever próprio de um escritor, gênero ou época, sendo uma maneira de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem.

O estudo do estilo não é recente, vem dos antigos gregos e romanos que em muito contribuíram para a cultura ocidental com os estudos sobre a Retórica e a Poética. A Estilística, tal como a conhecemos atualmente, é recente, aparecendo como disciplina no século XX, estudando o desvio e a escolha, além das variedades de linguagem conforme a situação ou estado emotivo do falante, a expressividade e o efeito suscitado no leitor (MARTINS, 2012). Logo, como ciência, a Estilística explica os usos da linguagem que vão além da função puramente denotativa, observando as possibilidades de seu emprego nos níveis fônico, lexical e sintático que se interrelacionam e não são completamente indissociáveis.

A Estilística lexical estuda os elementos expressivos das palavras, não podendo se dissociar completamente da sintaxe e do contexto (MARTINS, 2012). Interessa à Estilística observar os elementos emotivos da constituição do sentido das palavras, ou seja, como a tonalidade afetiva resulta um certo emprego particular, podendo estar relacionada com a emoção do locutor. Para Lapa (1984), uma palavra tem o poder de suscitar no ouvinte ou leitor uma infinidade de imagens e ideias, de modo que o poder evocador das palavras não conhece limites, e o bom escritor sabe explorar as suas peculiaridades. Em outros termos, diante de certas palavras o nosso espírito tanto as percebe quanto as sente, o que vem demonstrar o seu valor intelectual ou sensível.

4. *A poética de João Guimarães Rosa*

João Guimarães Rosa nasceu no dia 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, uma cidade pequena cercada de montanhas e florestas, no interior de Minas Gerais. De menino Joãozinho (como era chamado pelos parentes) a médico e embaixador, tornou-se sedentário, fumante, com excesso de peso e trabalhos, além de apresentar problemas de saúde. Após anos de viagens pelo Brasil e pelo mundo, decidiu fixar residência no Rio de Janeiro, onde faleceu em 19 de novembro de 1967, três dias após tomar posse na Academia Brasileira de Letras. Candido (1972)

afirma que Rosa tinha fórmulas pessoais, fundindo lírica e narrativa, o que revitalizou os percursos da expressão poética.

Rosa contribuiu por alguns anos como colunista do jornal carioca *Correio da manhã*, publicando periodicamente textos e trechos de contos, devido ao espaço do jornal ser limitado, determinando o tamanho que as publicações deveriam se ater. Ao passar para o livro publicado, esses textos passaram por adaptações e se tornaram contos, romances e prefácios. O texto de onde foi retirado o trecho analisado neste artigo foi publicado primeiramente no jornal, em 1954, passando por adaptações até se tornar o primeiro prefácio do livro *Tutaméia (Terceiras estórias)*, de 1967. Além do aumento do texto possibilitado pelo novo meio, como veremos, o nível lexical também passou por alterações que evidenciam o trato detalhista de Rosa com a linguagem.

5. *Análise do corpus*

Risada e mia (1954)

Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas talvez sirva ainda a outro emprego a anedota já usada como instrumento, por exemplo, de indução ou análise nos rumos poéticos e metafísico. Nem será sem funda razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. No território de humour, que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como sensibilizantes ao místico e ao poético, é verdade que de modo grande se confere no “Dom Quixote”; e nos filmes de Carlitos.

Aletria e hermenêutica (1967)

Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes.

Primeiramente a alteração no título dos textos, que passou de “Risada e meia” para “Aletria e hermenêutica”, mostra que se mantiveram em par, ou seja, dois termos relacionados. A palavra “aletria”, que diz respeito a um tipo de massa de macarrão, mais conhecida como “cabelo de anjo”, tem o formato de um ninho, cabendo à “hermenêutica” a tarefa

de desenrolá-lo, a partir de uma interpretação mais rígida. Além do mais, a plosiva /t/ de “aletria” aproxima-se da também plosiva /g/, tornando-a “alegria”, que, por sua vez, se relaciona com o primeiro termo do título de 1954, “risada”. Isso se justifica por, no decorrer do prefácio, serem apresentadas uma série de anedotas, buscando o riso por meio do absurdo. Também a passagem de “meia” para “hermenêutica” relaciona-se, no nível fônico, com a assonância tanto na nasal /m/ quanto nas vogais em sequência. Logo, a substituição de “Risada e meia” por “Aletria e hermenêutica” demonstra a intenção do autor de utilizar um título mais longo e com palavras menos conhecidas, ou seja, mais complexo, mas ainda manter a ideia das anedotas que se apresentam no texto, bem como a sonoridade proporcionada.

Nesses trechos, o percurso criativo de Guimarães Rosa transparece por alterações tanto no nível lexical, pela seleção dos sinônimos, quanto no nível sintático, na organização das palavras. Nos casos de inversões, percebemos em “talvez sirva”, que passou para “sirva talvez”; “instrumento, por exemplo”, que passou a “por exemplo instrumento”; “caminhos muito hábeis”, que se tornou “mui hábeis pontos e caminhos”; e “de modo grande se confere”, que virou “se confere de modo grande”. De acordo com Lapa (1984, p. 35), “a disposição das palavras obedece a certas exigências do discurso”, predominando “a intensidade afetiva, e é isso que verdadeiramente importa para a Estilística”. Portanto, ao inverter essas construções, o escritor pretende dar maior realce ao elemento que vem em primeiro plano, evidenciando o que considera relevante e as ideias que deseja valorizar.

No caso de “caminhos muito hábeis”, que passou a ser “mui hábeis pontos e caminhos”, a posição do adjetivo anteposto exprime valor apreciativo, ou seja, a anteposição realça o seu valor conotativo, carregando uma certa carga afetiva. Para Melo (1976), coloca-se “em último lugar o elemento que deseja encarecer [...], anteposto, indica, em princípio, uma qualidade mais emprestada, mais nascida da apreciação do sujeito, mais estimativa [...], posposto, indica uma qualidade indiscutível, inerente, física (MELO, 1976, p. 207).

Isso também é visto nos adjuntos adverbiais em “talvez sirva” e “sirva talvez” e “de modo grande se confere” e “se confere de modo grande”. Nesses casos, Martins (2012) explica que se há por parte do autor a intenção de dar ao advérbio uma determinação mais precisa, este é empregado posposto ao verbo. Já para Lapa (1984), o advérbio na frente serve para dar maior realce e mais visualidade, gerando uma sensação

de autonomia. Quanto às construções “instrumento, por exemplo” e “por exemplo instrumento”, a expressão explicativa “por exemplo”, apesar de manter o sentido, deixa de estar entre vírgulas, a fim de favorecer a fluidez da leitura.

Outro recurso que proporciona a fluidez da leitura é a elipse de certos termos. Para Martins (2012, p. 186), “modernamente, condena-se o abuso, mas a conceituação de elipse não é precisa nem homogênea”, podendo indicar uma expressão hesitante ou truncada do pensamento, um esforço mínimo ou economia linguística, bem como movimentos afetivos. Nas palavras de Martins (2012):

Em muitos casos, nem há necessidade de pensar no que foi omitido, tão claro se mostra o significado, tão natural é a frase. Noutros, a elipse faz com que a frase soe estranha, exige que o leitor considere mais detidamente para compreendê-la. Guimarães Rosa é certamente o autor que mais audaciosamente se vale do recurso da elipse, com efeitos variados: concisão, vigor, choque, eufemismo e rimo insólito. (MARTINS, 2012, p. 189-90)

Diante disso, percebemos como este recurso estilístico é presente na obra de Rosa, em especial nos textos aqui analisados. Primeiramente, há a elipse de “anedota” em “Mas talvez sirva ainda a outro emprego a anedota já usada”, a fim de deixar o texto mais conciso e direto, evitando a repetição desnecessária. Então, a segunda versão exclui a palavra “funda” em “Nem será sem funda razão”, que funcionava como adjetivo de “razão”, concretizando-o. Enfim, a última elipse que encontramos nesse trecho é a de “que é”, em “No território de humour, que é imenso em confins vários”, ao início de uma oração subordinada adjetiva explicativa. Ao tornar o período simples, segundo Monteiro (2005), favorece incisão, coloquialidade e espontaneidade, enquanto os períodos compostos têm uma menor escala de afetividade, sendo mais denotativos e técnicos. Logo, com esse recurso, Guimarães Rosa busca aproximar a escrita da fala cotidiana e próxima ao leitor, como se fosse uma conversa informal.

Acerca da seleção lexical, o movimento da escrita de Rosa substitui algumas palavras por equivalentes sinônimos, como nos casos de “poético e metafísico”, que passou a “da poesia e da transcendência”; “território”, que se tornou “terreno”; e “místico e poético”, que se transformou em “espiritual e não prosaico¹”. No primeiro caso, o escritor

¹ Como consideramos a grafia exata das palavras, como escritas por Guimarães Rosa, optamos por não fazer as alterações conforme a Novo Acordo Ortográfico, de 2016.

optou pela locução adjetiva, iniciada por preposição “de”, no lugar de um adjetivo simples. De acordo com Lapa (1984), esse uso gera uma sensação de devaneio, beleza, perfeição e imprecisão à caracterização, ou seja, uma qualidade momentânea, suscitando uma imagem visual. Por sua vez, a substituição de “metafísico” por “transcendência” pode ser compreendida como uma hiperonímia, já que o conceito de metafísica se relaciona com ideias filosóficas, enquanto a transcendência abrange não só os pensamentos acerca da religião, mas também pode servir como uma qualidade, tal como a inteligência, a perspicácia e a sagacidade.

Ainda sobre os sinônimos, a mudança de “território” para “terreno”, em “No território de humour, que é imenso em confins vários” e “No terreno do humour, imenso em confins vários”, mantém o radical, com alteração nos sufixos. De acordo com Martins (2012, p. 108), “a língua portuguesa é muito rica em afixos responsáveis por uma derivação emotiva de considerável amplitude”, sendo a “sufixação o processo de maior vitalidade, quer pelo grande número de sufixos da língua (mais de uma centena), quer pela variedade de conotações que muitos deles permitem sugerir” (MARTINS, 2012, p. 145). Apesar de pertencerem ao mesmo campo semântico, as duas palavras têm sentidos distintos. Enquanto “território” refere-se a uma área geográfica delimitada, “terreno” funciona como hiperônimo, abrangendo também um setor ou âmbito de atividades, bem como um domínio ou campo de ação. Portanto, a opção por “terreno”, no texto de Rosa, mostra-se mais condizente com o termo a que se refere, que é o humour: “No terreno do humour, imenso em confins vários”.

Enfim, a seleção de “espiritual e não prosaico”, em prol de “místico e poético”, em “E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como sensibilizantes ao místico e ao poético” e “E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico” revela também uma sinonímia. A relação entre “espiritual” e “místico” revela uma hiperonímia, pois o primeiro é mais abrangente que o segundo, que, por sua vez, se refere a certas abordagens filosóficas e espirituais. Já a escolha de “não prosaico” em detrimento de “poético” evidencia uma preocupação maior quanto à forma do texto, que não seria organizado em prosa, mas em versos, enquanto o conceito de “poético” é mais genérico, podendo se referir às experiências estéticas e inspiradoras.

No campo dos verbos, percebe-se a substituição de “abrem-se” por “pressentem-se” e de “atuam” por “atuem”. No primeiro caso, ambos

estão na voz passiva, o que, segundo Lapa (1984, p. 189), “é um processo de iluminar a frase, tornando mais visíveis e pitorescos o sujeito e o verbo”. Porém, ao substituir “abrem” por “pressentem”, em “No território de humour, que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis” e “No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos”, o escritor gera um sentido mais incerto, de possibilidade, e não de concretude.

Por sua vez, a troca de “atuam” por “atuem” revela uma mudança no modo verbal. Enquanto o primeiro está no presente do indicativo, ou seja, tem mais atualidade e certeza, o segundo está no presente do subjuntivo ou conjuntivo, o que, de acordo com Lapa (1984, p. 211), indica “possibilidade, com todas as consequências que essa atitude de incerteza pode trazer para o espírito do homem: o sentimento da dúvida, o desconhecimento, o desejo, a surpresa, a probabilidade etc.” Portanto, a substituição, nos dois casos, indica a preferência de Rosa por indicar uma possibilidade, e não uma ação concreta, definida e definitiva.

Outra alteração que chama a atenção é a inclusão de três novas palavras, ou seja, “pontos”, em “No território do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos”, “alegórico” e “catalisadores”, em “E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico”. No primeiro e no terceiro, por ter apresentado uma série de duplos no trecho, o escritor optou por adicionar termos aos conceitos apresentados, no caso “pontos e caminhos” e “catalisadores ou sensibilizantes”. A relação entre “pontos” e “caminhos” evidencia os destinos e o percurso percorrido para atingir o humor. Já “catalisadores” e “sensibilizantes” mostram a forma como a reação do humor pode ocorrer de forma mais rápida (catalisada) e sensível. Enfim, a adição de “alegórico” não está em uma relação dupla, ainda que se ligue às díades “espiritual e não prosaico”. A ideia de alegoria corresponde à linguagem figurada, estando presente nos pensamentos filosóficos, correspondente aos simbolismos e metáforas. De acordo com Moisés (2004), é um

[...] discurso que faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra -, uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. (MOISES, 2004, p. 14)

Portanto, esses acréscimos fortalecem o valor literário do texto de Guimarães Rosa, pelos recursos duplos e referências intertextuais.

Em relação à intertextualidade, esse mecanismo é visto na construção “Dom Quixote; e nos filmes de Carlitos”, que se torna “em Chaplin e em Cervantes”, dois artistas que se relacionavam com o humor e as anedotas. Assim, na segunda versão, Guimarães Rosa optou por deslizar a referência, não somente às referidas obras, mas considerando a produção de cada autor, por meio da metonímia. De acordo com Martins (2012, p. 132), na metonímia, “uma palavra que designa uma realidade A é substituída por outra palavra que designa uma realidade B, em virtude de uma relação de vizinhança, de coexistência, de interdependência, que une A e B”. Esse recurso, para Martins (2012, p. 132), “faz ver rapidamente os fatos em sua essência, daí a força expressiva e o valor emocional”. O exemplo empregado por Rosa substitui o autor pela obra, o que resulta em maior expressividade do que o uso das obras conhecidas desses artistas.

6. Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi analisar trechos de duas versões de um texto de João Guimarães Rosa, publicados com o intervalo de 13 anos, a fim de observar como o autor utilizou recursos estilísticos para lapidar a sua escrita. Para isso, foi utilizado o aporte teórico da Crítica Genética e da Estilística, considerando o texto em movimento e cada alteração envolvendo diversos critérios e razões.

Assim, observou-se como a afetividade se evidencia em mudanças aparentemente simples, mas que revelam a subjetividade do autor, transbordando da estrutura da palavra ou léxico para o nível extralinguístico. Logo, a mudança do título dos textos, a adição de palavras, a sinonímia, a alternância ou mudança de lugar de certos termos, a metonímia, a adjetivação e a mudança dos tempos verbais mostraram como a escolha, no momento da escrita, possibilitou ao autor refinar as suas escolhas.

João Guimarães Rosa é um dos maiores escritores da língua portuguesa e da literatura brasileira, o que possibilita cada vez mais trabalhos e estudos em torno de sua obra. O trato com a palavra, o preciosismo e o perfeccionismo se revelam na sua escrita, partindo do nível gramatical para o contexto exterior. Com este trabalho, espera-se ampliar a visão acerca da obra de Rosa e as possibilidades de estudo e pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Trad. de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BRAIT, Beth. *Literatura comparada – Guimarães Rosa: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. ver. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. de Cristina de Campos Velho Birck *et al.* Porto Alegre: UFRGS, 2007.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. De Miguel Maillet. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 11. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1984.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: Manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2005.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

PANICHI, Edina. *Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava*. Londrina: Eduel, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.