

Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

8 - Vozes do sertão

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Vozes do sertão. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 135-141. ISBN: 978-65-5714-301-8.

<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0009>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

8

VOZES DO SERTÃO

[...] meio se escuta, dobro se entende.

(Rosa, 1967, p.46)

[...] todo tentar de melodia já é um ensaio do indefinido.

(idem, 1970a, p.48)

De tudo, quer nascer uma música.

(idem, 1958, p.XVII)

Tratando da linguagem onomatopaica, Karl Bühler (1961, p.241) afirma que a ânsia de um contato e trato direto com as coisas sensíveis é uma atitude do falante psicologicamente compreensível. O homem, separado “da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos ouvir, a mão ‘apreender’ [...]”, pelo instrumento intermediário que é a linguagem, busca o caminho de volta. Essa seria a explicação simples dos motivos da onomatopeia linguística. A criação onomatopaica resulta da imitação de sons ou ruídos que envolvem os indivíduos no seu dia a dia, mas, entre o ruído originário e o vocábulo criado, não há identidade perfeita, apenas aproximação.

Embora Saussure (1970) qualifique o signo onomatopaico como motivado, porque a escolha do significante em relação ao significado, ou seja, dos termos de uma língua em relação ao seu conteúdo, não é totalmente arbitrária, reconhece que, dado o caráter de imitação aproximativa, é ele, ainda, em certa medida, arbitrário. São sons convencionais representados por signos diferentes em cada língua, exemplifica o mestre genebrino no seu *Curso de linguística geral*:

Quanto às onomatopeias autênticas (aquelas do tipo *glu-giu, tic-tac*, etc.), não apenas são pouco numerosas, mas sua escolha é já, em certa medida, arbitrária, pois que não passam de imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos (compare-se o francês *ouaoua* e o alemão *wauwau*). (ibidem, p.83, grifos do autor)

As formações onomatopaicas, que deram origem a várias palavras latinas, continuam a ser um meio fértil de ampliação lexical de várias línguas. Conforme se pode depreender da sequência do trecho de Saussure, as onomatopeias, depois de se incorporarem ao sistema linguístico, perdem o caráter de signo motivado:

Além disso, uma vez introduzidas na língua, elas se engrenam mais ou menos na evolução fonética, morfológica, etc., que sofrem as outras palavras (cf. *pigeon*, do latim vulgar *pipio*, derivado também de uma onomatopeia): prova evidente de que perderam algo de seu caráter primeiro para adquirir o do signo linguístico em geral, que é imotivado. (ibidem, grifos do autor)

O uso lexical das onomatopeias dá origem a substantivos e verbos, que, como visto, perdem a característica original. As onomatopeias literárias, ao contrário, frequentemente são empregadas uma única vez, ficando restritas ao microuniverso de uma obra. Exemplos de onomatopeias literárias são cerca de 150 ruídos (Nascimento, 1979) que representam “vozes” de animais, aves e rumores em geral, usados por Guimarães Rosa nos seus livros.

Destacamos alguns substantivos onomatopáicos encontrados na obra rosiana:

1. que representam vozes de animais:
 - a. da andorinha: “O trêmulo pispito [...]” (Rosa, 1969a, p.101).
 - b. da cigarra: “De tarde, o daridare [...]” (idem, 1969b, p.110).
 - c. da coruja: “[...] do bubulo do corujão-de-orelhas” (idem, 1969c, p.195).
 - d. do curiango: “Que o curiango canta é: Curi-angú!” (idem, 1968, p.156).
 - e. da vaca: “O oão das vacas” (idem, 1970b, p.41).
 - f. da cambaxirra: “[...] dá um trinadozinho tristris” (idem, 1970a, p.266).
 - g. do peru: “[...] outro glugluo” (idem, 1972, p.4).

2. que imitam ruídos:
 - a. da natureza:

“[...] em novembro o roró de uma chuva” (idem, 1970b, p.176).

“[...] o filifo de últimas enxurradas e goteiras” (idem, 1969b, p.96).

“[...] um fló de vento soprava” (idem, 1968, p.188).
 - b. de objetos e seres inanimados:

“[...] chlape-chlape das alpercatas [...]” (idem, 1982, p.284).

“[...] o bloblo dos cubos de gelo [...]” (idem, 1969a, p.4).

“[...] a sanfona fem-fem [...]” (idem, 1970b, p.153).
 - c. de seres humanos:

“[...] eleleia dos vaqueiros [...]” (idem, 1969b, p.120).

“[...] tlitlo de pálpebras [...]” (idem, 1970a, p.172).

“[...] as pestanas til-til” (idem, 1972, p.115).
 - d. de animais:

“[...] o corrute de animais [...]” (idem, 1968, p.120).

“O esloxo das patas dos bois [...]” (idem, 1969b, p.91).

“[...] o clique-clique de um ouriço [...]” (idem, 1969c, p.114).

Os verbos onomatopaicos são em menor número (Nascimento, 1979) e também imitam vozes de animais e ruídos em geral:

1. vozes de animais e aves:

“[...] jeojeou o bico-miúdo [...]” (Rosa, 1967, p.42).

“[...] tlatlavam os quero-queros [...]” (idem, 1970a, p.103).

“[...] os porcos crogem [...]” (idem, 1968, p.159).

“As tantas seriemas que chungavam” (ibidem, p.310).

“[...] o gavião-ferrugem, que se chamavam no buritizal, quirritavam” (idem, 1969c, p.172).

2. ruídos em geral:

“O mato – vozinha manda – aeiouava” (ibidem, p.134).

“O vento úa, morrentemente, auuve, é uma oada [...]” (ibidem, p.142).

“Um peixe espiririca” (ibidem, p.134).

“Mas, de vezinha – i – tchungs! – tchungou uma piabinha” (idem, 1982, p.240).

“E o carro pulou forte, e craquejou estrambelhado, com um quincho do cocão” (ibidem, p.317).

Às vezes há trechos onomatopaicos praticamente inteiros, como este de *Noites do sertão*, em que prevalece o barulho do vento:

Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despido. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – *Ih... O úú, o úú, enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, auuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha olhos. Aganha com posança. E ãe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oãoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. Í-éé... Í-éé... Ieu...* (idem, 1969c, p.142, grifos do autor)

Esse trecho provoca o seguinte comentário de Edoardo Bizzarri (1980, p.72-73), que teve a tarefa de vertê-lo para o italiano:

Desculpe a chatice do mais amolante dos seus tradutores que é também o mais Miguilim e atento de seus leitores. Acontece que eu acho todo o trecho (que aliás começa na p.692 e termina na 695) de grande validade poética; e não me conformo com os rótulos de hermetismo, surrealismo ou até concretismo e outros ismos, com que outros leitores poderiam ficar satisfeitos. Os ismos passam e a poesia fica. Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). Mas crasso é meu ouvido de homem da cidade. Você pode ajudar-me a captar a sinfonia inteirinha, para que eu possa, em parte, transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante?

Guimarães Rosa (apud *ibidem*, p.66, grifos do autor) o atende e faz isso com visível prazer. Numa só página da carta de 4 de dezembro de 1963, procurando esclarecer as dúvidas de Edoardo Bizzarri quanto ao sentido de determinados vocábulos, trata de três palavras onomatopaicas, todas da novela “Cara-de-Bronze”:

p.570 linha última: “quinculinculim”(onomatopaico do barulho das moedas?)

Sim!

p.578 linha 14 última: “eslôxo” (onomatopaico?)

Sim. (O espoco das patas entrando e saindo no barro)

p.610 linha 8: “daridare” (dardejar?)

Onomatopeia, mas servindo-se do nome tupi: *daridare* = a cigarra. (*acari* = também assim chamavam os tupis a cigarra). (Normalmente, em tupi, sendo “araci” – a manhã).

Segundo Bühler (1961, p.257), a língua, em face desse tipo de som, acha-se diante de duas situações linguisticamente criadoras: a

primeira refere-se aos balbucios da criança; a segunda situação produtiva, já na vida adulta, é a onomatopeia que reproduz formas em movimento, figuras dinâmicas percebidas pelos órgãos sensoriais. O que Edoardo Bizzarri (1980) pede a Guimarães Rosa é que ele explicitasse essas imagens onomatopaicas inovadoras: o modo peculiar de ele sentir e ouvir o mundo, o que nos lembra a afirmação de Karl Bühler (1961) reproduzida no início deste texto.

Em vários desses exemplos de ruídos e vozes de animais, Guimarães Rosa combina a onomatopeia com a aliteração para representar os sons imitativos do sertão. Esses recursos que visam a reduzir a forma escrita a sons percebidos, segundo lembra Mary Daniel (1968, p.138), deve-se ao fato de que a maioria das suas obras é estruturada em forma de narrativa oral e o autor “Escolhe cuidadosamente combinações de vogais e consoantes em registro alto e baixo e de qualidade áspera ou suave para reproduzir fielmente em forma escrita o efeito desejado” (ibidem, p.141).

O autor de *Sagarana*, discutindo em correspondência com os tradutores a melhor forma da versão de sua obra para outros idiomas, sempre valoriza a oralidade dos textos. Sua preocupação com o aspecto sonoro da linguagem é tanta que sugere ao tradutor para o alemão, Meyer-Clason, a elaboração de um “Glossário”, que deveria acompanhar a versão para essa língua. E diz ainda: “Lembro-me que lhe disse também que a pronúncia das palavras devia ser apresentada figurada” (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965).

Em vários trechos de cartas para Harriet de Onís, tradutora de *Sagarana* para o inglês, há reflexão sobre o valor sonoro do significante:

[...] nos meus livros (onde nada é gratuito, disponível, nem inútil), tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual, das palavras, quanto a “eficácia sonora” delas [...]. (Rosa, FJGR; carta de 9/2/1965)

Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma

gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. (Rosa, FJGR; carta de 11/2/1964)

A “música subjacente” das palavras que emana dos sons do sertão rosiano provoca uma ruptura na expectativa do lugar-comum automatizado nos signos arbitrários da língua e atrai a atenção do leitor especialmente para o plano sonoro da linguagem. A palavra, nesses textos, vale não apenas pela função prática – ou, como denomina Guimarães Rosa na carta a Harriet de Onís (Rosa, FJGR; carta de 9/2/65), “função instrumental” –, mas pode valer também pelo que é: por sua magia de sonoridade, função poética, no dizer de Jakobson (1969): aquela em que a mensagem se volta para si mesma, focalizando os próprios signos.

Nas onomatopeias rosianas, o fonema deixa de ser apenas uma unidade distintiva para adquirir também um valor significativo. Há uma semantização do significante: o som é o próprio sentido. O signo torna-se reflexivo, projetando-se no discurso: ele contém, ao contrário dos signos não motivados – explicitamente –, o significado e é sua imagem sonora.