

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MONTSERRAT ANTÔNIO DE VASCONCELLOS MARTINS

A ORALIDADE E A LINGUAGEM POPULAR EM *MACUNAÍMA* E EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

PORTO ALEGRE
2023

Montserrat Antônio de Vasconcellos Martins

A ORALIDADE E A LINGUAGEM POPULAR EM *MACUNAÍMA* E EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Estudos de Literatura**.

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e História da Literatura.

Porto Alegre
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos André Bulhões Mendes

VICE-REITORA

Patricia Helena Lucas Pranke

DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Claudia Wasserman

VICE-DIRETOR DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Hélio Ricardo do Couto Alves

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Carmem Luci da Costa Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Márcia Montenegro Velho

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Maycke Young de Lima

CIP - Catalogação na Publicação

Antônio de Vasconcellos Martins, Montserrat
A ORALIDADE E A LINGUAGEM POPULAR EM MACUNAÍMA E EM
GRANDE SERTÃO: VEREDAS / Montserrat Antônio de
Vasconcellos Martins. -- 2023.
103 f.
Orientador: Luís Augusto Fischer.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Oralidade. 2. Linguagem Popular. 3. Literatura
Brasileira. 4. Macunaíma. 5. Grande Sertão: Veredas.
I. Fischer, Luís Augusto, orient. II. Título.

Montserrat Antônio de Vasconcellos Martins

A ORALIDADE E A LINGUAGEM POPULAR EM MACUNAÍMA E EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Estudos de Literatura**.

Porto Alegre, 19 de dezembro de 2023.

Resultado: Aprovado.

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (Orientador)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Maurício Azevedo da Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente ao meu estimado orientador pela notável paciência e pela excepcional qualidade de orientação proporcionada a um profissional proveniente de uma área tão diversa, no meu caso, a Medicina. Sua orientação foi fundamental para que eu, um entusiasta da literatura e voraz leitor, pudesse compreender os intrincados parâmetros específicos dos conhecimentos da área de Literatura, enquanto me dedicava ao mestrado.

Expresso minha gratidão aos ilustres avaliadores da banca, Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite, Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo e Prof. Dr. Luiz Maurício Azevedo, por aceitarem o convite de participação na avaliação deste trabalho. Sua contribuição e expertise foram essenciais para enriquecer o conteúdo desta dissertação.

Não posso deixar de mencionar o Programa de Pós-Graduação em Letras, que proporcionou o ambiente propício para o desenvolvimento deste estudo. Agradeço também a todas as pessoas professores com as quais tive a honra de conviver ao longo destes dois anos, cujo apoio e conhecimento foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico.

O acolhimento por parte de colegas, interessados e abertos a trocas literárias e culturais, num amplo ambiente de colaboração, foi fundamental para o estudo cotidiano. Além de pessoas de várias regiões do país, também estudantes estrangeiros enriqueceram esse ambiente de estudos e troca de experiências, entre os quais quero registrar minha gratidão pessoal para Maria de Los Angeles Lugo Colina, estudante da Venezuela, destacada e incentivadora, e para Ibrahima Sylla, colega de Senegal, que além de estudar junto se tornou um grande amigo pessoal, com quem tenho a alegria de aprender continuamente. Graças à amizade, o mestrado foi mais que um crescimento cultural e intelectual, foi também um enriquecimento afetivo e emocional.

Esta jornada não teria sido possível sem o suporte dessas figuras notáveis e, por isso, expresso minha sincera gratidão a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse trabalho.

Muito obrigado!

RESUMO

Esta dissertação aborda a temática da oralidade e da linguagem popular na literatura escrita, considerando uma distinção marcante entre o uso popular da linguagem e sua representação nos clássicos literários analisados, que não simplesmente reproduzem a fala do povo, mas a recriam artisticamente dentro dos estilos individuais dos autores. As considerações finais destacam a atualidade da oralidade e da linguagem popular e ressaltam a necessidade de aprofundar os estudos nesses temas, reconhecendo a importância de compreender não apenas as confusões linguísticas propositais, mas também os aspectos informais da fala popular cotidiana.

Palavras-chave: Oralidade. Linguagem popular. Literatura brasileira. Macunaíma. Grande sertão: veredas.

ABSTRACT

This work addresses the theme of orality and popular language in written literature, considering the striking distinction between the popular use of language and its representation in the literary classics analyzed, which do not simply reproduce the speech of the people, but artistically recreate it within the authors' individual styles. The final considerations highlight the current nature of orality and popular language and highlight the need to deepen studies on these topics, recognizing the importance of understanding not only intentional linguistic confusions, but also the aspects informal forms of everyday popular speech.

Keywords: Orality. Popular language. Brazilian literature. Macunaíma. Grande Sertão: Veredas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO: EM BUSCA DOS CONCEITOS DE ORALIDADE E DE LINGUAGEM POPULAR NA LITERATURA ESCRITA.....	10
1.1 - ORALIDADE.....	11
1.2 - LINGUAGEM POPULAR.....	19
CAPÍTULO 2 - MACUNAÍMA.....	39
2.2 - A ORALIDADE EM MACUNAÍMA.....	44
2.3 - A LINGUAGEM POPULAR.....	46
2.4 - ANÁLISE DA NARRATIVA.....	49
CAPÍTULO 3 - GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	70
3.1 - GUIMARÃES ROSA.....	70
3.2 - A ORALIDADE EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	73
3.3 - A LINGUAGEM POPULAR.....	74
3.4 - ANÁLISE DA NARRATIVA.....	76
CAPÍTULO 4 - CONCLUSÕES.....	92
4.1 - A INFORMALIDADE NA LITERATURA E NAS REDES SOCIAIS.....	94
4.2 - A ORALIDADE NA ESCRITA POPULAR E DOS POVOS ORIGINÁRIOS.....	95
4.3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	99

APRESENTAÇÃO

Essa Dissertação de Mestrado foi construída num longo processo de diálogo com o Orientador, fundamental para que eu começasse a compreender um pouco sobre o contexto cultural e os paradigmas dos conhecimentos acumulados nos estudos literários, uma vez que minha formação de origem é a Medicina, cujos critérios são muito específicos e bastante diversos.

O tema de interesse — oralidade e linguagem popular na literatura escrita — tem origem em vivências pessoais, inclusive no ambiente da Medicina, de como as pessoas são percebidas pelas outras de acordo com o modo como se expressam. Um exemplo extremo disso é o diagnóstico médico de retardo mental para pessoas que se expressam de modo muito diverso do padrão culto, o que muitas vezes é confundido com deficiência cognitiva.

Outra fonte de interesse no mesmo assunto é a percepção, adquirida no convívio com pessoas de diferentes estados do país (que resultou no meu livro “*Em busca da alma do Brasil*”), da grande diversidade regional, não apenas de sotaques ou vocábulos locais, mas que parece envolver a forma de pensar e de se expressar em cada região do país.

O estudo sobre oralidade e linguagem popular na literatura escrita trouxe, em primeiro lugar, a dificuldade em definir esses próprios conceitos, que não estão bem estabelecidos, sendo possível apenas aproximações.

Das leituras indicadas e dos diálogos com o Orientador, comecei a compreender que, em Literatura, oralidade e linguagem popular não têm conceito nítido, nunca vão ter, e naturalmente tudo que for feito na presente Dissertação será uma aproximação, valendo pelo esforço por um conceito, sem a ilusão de encerrar o assunto. Isso é assim com as categorias de análise no campo da Literatura, ao contrário do viés da ciência natural (como ocorre com a Medicina).

Esse é um trabalho “em busca de”, em campo de estudos em aberto e *autoral*, no qual, mesmo fazendo muitas citações, cada uma delas está sendo selecionada, escolhida como relevante, pontuada e interpretada por esse mestrando, com limites no método de análise literária, mas interessado nos meandros desse fascinante universo.

A escolha do tema, reunindo obras tão diversas como as aqui estudadas, foi baseada em aspectos em comum, apesar das diferenças literárias.

Mário de Andrade e Guimarães Rosa tinham cadernetas para anotar folclore e frases populares, eram ambos pesquisadores, não só da cultura de modo amplo, mas mais especificamente da linguagem popular.

Dentre os vários aspectos da linguagem, a oralidade mereceu atenção especial de ambos.

Além da pesquisa, também a criatividade estética une esses dois autores.

Obras de grande expressão na literatura brasileira, com riquíssima fortuna crítica já acumulada por cada uma delas, a extensão do assunto poderia ser gigantesca, interminável.

O trabalho de pesquisa cultural de Mário de Andrade e de Guimarães Rosa vai muito além dos apontados no recorte da presente dissertação. As listas que apresentam são um exemplo disso, que incluem suas pesquisas em diversas áreas, desde as listas de palavras usadas em determinadas regiões (a amazônica e a sertaneja) como também as listas de nomes geográficos, de variedades de vegetação e de espécies animais.

Explorar toda a riqueza das pesquisas destes autores tornaria esse trabalho interminável. Trata-se, aqui, portanto, de estabelecer recortes e garimpar pontos de interesse sobre os assuntos, com ênfase na oralidade e na linguagem popular.

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO: EM BUSCA DOS CONCEITOS DE ORALIDADE E DE LINGUAGEM POPULAR NA LITERATURA ESCRITA

[...] uma curiosidade original desse povo. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra”.

(ANDRADE, 2022, p. 152)

A imposição da língua portuguesa sobre os povos colonizados desempenhou um papel crucial no processo de dominação cultural durante os períodos coloniais. No contexto da colonização portuguesa, a disseminação da língua portuguesa foi uma estratégia intrínseca de controle e assimilação cultural. Essa imposição frequentemente ocorreu por meio de políticas educacionais e religiosas, onde as instituições coloniais promoviam o ensino da língua portuguesa como parte integrante da catequese e da educação formal. Esse processo não apenas buscava facilitar a comunicação entre colonizadores e colonizados, mas também tinha o objetivo de moldar a mentalidade e a identidade dos povos subjugados.

A língua portuguesa, assim tornada dominante, servia como instrumento de poder e diferenciação social. O uso exclusivo do português em instituições administrativas, legais e religiosas contribuía para a marginalização das línguas locais e das expressões culturais autóctones. Esse fenômeno linguístico, muitas vezes, resultava na perda de diversidade linguística e na homogeneização cultural, reforçando as estruturas de dominação colonial. A imposição da língua portuguesa deixou marcas profundas nas sociedades colonizadas, influenciando não apenas a comunicação cotidiana, mas também as estruturas sociais e a construção da identidade cultural dessas comunidades ao longo do tempo.

No longo processo de imposição da língua portuguesa sobre os povos colonizados, principalmente o tupi, durante a formação do Brasil — que inclui a estratégia do Marquês de Pombal, de uma eficácia colonizadora ímpar, de proibir o uso da chamada língua geral (misto do tupi com outras linguagens indígenas, sistematizada pelos jesuítas), em 1758, no Brasil (FARACO, 2016) — foi gradativamente se criando um

abismo entre as formas de fala do português tais como assimiladas pela população e aquelas que constituiriam o português culto, a língua padrão escrita.

Como bem retrata a ironia de Mário de Andrade, se pode falar na existência de duas línguas, a falada e a escrita. E são ainda raros os esforços literários para aproximação entre as duas, cujos exemplos clássicos, nesse sentido, encontramos em “*Contos gauchescos*” de João Simões Lopes Neto e nas duas obras estudadas na presente dissertação. As expressões aqui utilizadas como referência, oralidade e linguagem popular, não se constituem em conceitos bem definidos nos estudos literários e, portanto, a busca por uma definição precisa ser o primeiro esforço do presente trabalho.

1.1 .- ORALIDADE

Foi a *tradição oral*, transmitida de geração a geração que deu origem à própria literatura, e a *primeira literatura foi a oral*, “folclórica ou popular, porque nascida do povo e por ele conservada pelos séculos afora, que sofre modificações de tempo e de lugar, na medida em que se vai divulgando entre diferentes povos, assimilando inovações peculiares e tomando material uns dos outros (Turner, 1953). Retrata, porém sempre a cultura popular, nas narrativas, canções, modismos, costumes, retida na memória coletiva, no anonimato, na simplicidade de suas formas e na desvinculação de qualquer convenção literária, atingindo a todos invariavelmente, letrados e iletrados” (WEITZEL, 1995, p. 19).

Em contraste com a oral, a literatura culta, erudita, gramatical e esteticamente correta, que historicamente é mais nova e uma decorrência mais sofisticada da literatura oral que a precedeu, é desfrutada habitualmente apenas pelas elites, não obstante sua difusão a camadas mais amplas da população, com a atual facilidade de acesso a ela.

A *tradição oral*, ilustra Weitzel, “se faz presente nas lendas e mitos, cheios de mistérios, nas cantigas maviotas das rondas em noites enluaradas, nas profundas e sábias lições das fábulas e dos ditados populares, na fraseologia espirituosa e plena de

recursos e surpresas dos mais velhos, nos versos improvisados e comunicativos dos repentistas” (WEITZEL, 1995, p. 18).

Em “*Folclore literário e linguístico*”, Antônio Henrique Weizel apresenta uma classificação didática do Folclore em *Folclore Literário* (WEITZEL, 1995, p. 25-115) e em *Folclore Linguístico*. (WEITZEL, 1995, p.117-271). Cada um desses tipos de folclore ocupa cerca da metade do livro.

O *Folclore Literário*, por sua vez, pode ser subdividido em folclore narrativo e folclore poético, que por sua vez se subdividem em várias espécies literárias.

O *folclore narrativo* abrange *lendas, mitos, contos, fábulas, casos e anedotário popular*.

O *folclore poético* engloba o *cancioneiro materno, com os seus acalantos, as cantigas infantis com brincadeiras cantadas, os romances, os abecês, as quadras, os desafios e a literatura de cordel*. (WEITZEL, 1995, p. 25).

Como distinguir *lendas, mitos, contos e fábulas*? O problema de sua distinção é que todas são formas de *narrativas populares*.

Lenda “era o nome dado antigamente a uma narrativa sobre a vida de santos e mártires (...) passando a depois se aplicar a todo *relato maravilhoso* (...) O que caracteriza principalmente a lenda é a sua vinculação, na mente popular, a um personagem famoso, ou a um marco geográfico, ou a um evento da comunidade” (WEITZEL, 1995, p. 30). Ou seja, lendas podem ser ligadas a uma pessoa (que pode ser heroica, santificado ou anedótico), a um local, ou a algum acontecimento.

Mito é uma “narrativa de um fato que transcende a natureza humana. Seus personagens são entes sobrenaturais, divinos ou divinizados: deuses, gênios, demônios, totens, duendes (...) O mito conta uma história sagrada, isso é, narra as façanhas dos entes sobrenaturais” (WEITZEL, 1995, p. 36). O que distingue o mito de outras narrativas é a crença nesse sobrenatural.

Conto é uma narrativa simples e fictícia. Ou seja, o receptor sabe que está ouvindo um relato inventado, não sobre personagens reais. Todos os povos têm os seus contos, onde expressam sua criatividade e toda a fertilidade da imaginação popular.

Fábula, por fim, “é uma narrativa breve de uma ação alegórica, cujos personagens são, geralmente, animais, e que encerra um ensinamento, um princípio moral (WEITZEL, 1995, p. 53).

Caso (“causo”, em sua expressão rústica) é a narrativa de um acontecimento ocorrido (ou assistido por) *com a própria pessoa*, ou então contado a ela. Costumam ser enfeitados por fantasias e desafiar os limites da lógica, como ocorre com os casos de caçadores e pescadores, que são famosos por seus exageros, ou ainda os de viajantes.

Anedotário popular, ou piada, é uma narrativa curta e surpreendente, com finalidade humorística. É o caso das piadas de português, cuja disseminação no Brasil pode ser compreendida como uma espécie de vingança inconsciente contra o colonizador – interpretação baseada na psicanálise.

Freud abre seu famoso texto “o chiste e sua relação com o inconsciente” com um exemplo de anedota por vingança contra o opressor, que no caso seria o poder do Rei. A anedota começa com um passeio do Príncipe pela vila fora do castelo, protegido pelos guardas reais, mas interagindo com os populares, quando se impressiona com a semelhança física de um deles, um humilde servo, em relação ao próprio Príncipe. Abismado, pede para os guardas trazerem o homem à sua presença e então manifesta a ele sua surpresa com a semelhança física entre os dois. Por fim, pergunta o Príncipe: - Desculpe lhe perguntar, mas por acaso a sua mãe já foi alguma vez ao Castelo? Ao que o humilde servo responde, de modo espontâneo: - Minha mãe nunca foi, mas meu pai já esteve lá (FREUD, 2017).

Tendo distinguido até aqui 6 (seis) formas básicas de *folclore narrativo* – *lenda mito, conto, fábula, casos* – passamos agora a examinar o *folclore poético*, que engloba o *cancioneiro materno, com os seus acalantos, as cantigas infantis com brincadeiras cantadas, os romances, os abecês, as quadras, os desafios e a literatura de cordel*.

Acalantos são as cantigas para fazer dormir as crianças, as cantigas-de-ninar, embaladas por suas mães, geralmente com melodias e letras bem simples, breves e repetitivas em seu refrão, que induzem ao sono. Já o *cancioneiro infantil*, com músicas para as brincadeiras das crianças como as *cantigas de roda*, que são a maior parte delas (como é o caso da famosa “Ciranda, cirandinha”).

Romance, como categoria do *folclore poético* (não confundir com o romance moderno da literatura) “é uma narrativa em verso, cantada ao som de algum instrumento (... que) data do século XIV (... cujas) origens, porém, recuam às primitivas canções de gesta (poemas que contavam os feitos valorosos dos heróis nacionais). (...) Com os grandes feitos das navegações, espanhóis e portugueses trouxeram-no para a América (...). Hoje em dia, ... os romances estão praticamente desaparecidos, subsistindo alguma parte deles cantada em modinhas e rodas infantis” – um dos raros que persistem é o Boi Barroso (WEITZEL, 1995, p.85).

Abecê é “um curioso gênero poético, composto de 26 estrofes, cada um iniciando-se por uma letra do alfabeto, terminando geralmente pelo til, que, para o homem rústico, é a última letra do alfabeto (WEITZEL, 1995, p. 88).

Quadra, ou *trova*, ou *quadrinha* é a forma poética mais autêntica, mais difundida e mais apreciada na nossa cultura. Distinguem-se as *trovas populares* das *trovas literárias*, porque as primeiras integram o vaso e anônimo folclore popular, considerado literatura oral, enquanto as segundas são compostas por um autor específico, um escritor.

Desafio, também bastante difundido e apreciado no Brasil, é uma disputa poética e musical entre dois cantadores.

Literatura de cordel é o nome que se dá a folhetos contendo literatura popular em verso, transmitidos por tradição oral geração após geração e que mais recentemente vieram a adquirir forma escrita também, num formato de impressão simples e barato, garantindo sua ampla e fácil difusão nas camadas populares – principalmente no Nordeste brasileiro.

O *Folclore Linguístico*, por sua vez, que ocupa a segunda metade do livro de Weitzel, inclui frases feitas, adivinhas, trava-língua, advertências populares, frases de caminhões, orações e benzeções, preces populares, pragas, xingamentos, juramentos, cadernos de receitas, apelidos (incluindo os apelidos coletivos) e a linguagem dos gestos.

Um exemplo interessante de *apelido coletivo* (ou seja, apelido que não se refere a um indivíduo, mas a um grupo social, uma coletividade) está na origem da palavra *potiguar*, que na atualidade é usada para designar as pessoas nascidas no Rio Grande do Norte.

A origem desse apelido, no entanto, está na rivalidade entre dois povos indígenas, os Pitiguaras e os Tabajaras, descrita no livro *Iracema*, de José de Alencar, publicado originalmente em 1865. Os Pitiguaras se autodenominavam assim, nome que para eles significava “Senhores dos vales”, mas seus inimigos Tabajaras os apelidaram de Potiguaras, que em linguagem tupi significa “comedores de camarão”. (ALENCAR, 2000, p. 34).

Historicamente, se tratava de uma espécie de “bullying” com os adversários, portanto, que ao longo da história foi consagrado pelo uso e terminou por ser absorvido culturalmente e transformado em adjetivo que designa todos os moradores da região, sem denotar vestígios da origem pejorativa da palavra.

Todas as formas de *folclore* acima exemplificadas, provenientes da *tradição oral*, com o tempo vieram a se incorporar à literatura escrita também.

A Literatura começou de forma oral, mas nos últimos séculos passou a ser dominada pela expressão escrita, de um modo em que — principalmente depois do Iluminismo, no século XVIII — passou a ter seu prestígio relacionado à estilística.

Se até o Renascimento, no século XVI, as narrativas escritas pareciam mais próximas dos relatos orais, foi se criando um fosso, um abismo, cada vez maior, entre as formas de linguagem faladas pelos populares e as narrativas por escrito dos intelectuais, habitualmente procedentes das elites econômicas da sociedade.

Durante sua trajetória no planeta, a humanidade encontrou formas diferentes de comunicação. As sociedades, ou organizações, mais antigas se expressaram por meio da oralidade, de símbolos e de desenhos, até que a escrita surgiu. No decorrer do tempo, com o desenvolvimento das civilizações, a escrita tomou um lugar de protagonismo no desenvolvimento das sociedades, reservada especialmente às elites, ou seja, um instrumento de domínio destas elites letradas sobre o povo, os comuns iletrados.

No contexto de valorização da escrita, a expressão da linguagem oral popular foi gradativamente desvalorizada, tornando-se uma prática tida como de inferioridade a esta forma de expressão, em comparação com as formalidades da língua escrita, da norma padrão. As comunicações orais populares passaram a ser expostas de modo jocoso, por exemplo, para efeito cômico dos que “falam errado”, que não seguem a norma culta da

linguagem, fenômeno de desvalorização esse descrito na literatura como preconceito linguístico (BAGNO, 2007).

Quando, nos últimos séculos, surge com o Romance o interesse em dar relevância ao cotidiano — e, portanto, ao povo — surge o problema, não resolvido, de como expressar o cotidiano de modo sério, em oposição do tradicional modo jocoso e desvalorizado. Problema que, quando enfrentado, desafia a criatividade para que possam surgir novas formas de narrativas literárias. Em outras palavras, pode-se entender a linguagem oral popular como um “calcanhar de Aquiles” nos estudos da Literatura contemporânea, um ponto sensível onde ainda há muito a ser aprendido.

1.1.1 A oralidade na literatura brasileira

Tal como na Literatura Ocidental, também o que se pode chamar de uma Literatura Brasileira — tomada em retrospectiva, desde os tempos do Brasil Colônia — se desenvolveu primeiro de forma oral, como podemos ver nas pesquisas sobre folclore de Sílvio Romero, no século XIX, que coletou, por exemplo, cantos populares cujas origens remontam aos séculos iniciais da colonização.

Sílvio Romero (1851-1914) foi um importante intelectual, crítico literário, sociólogo e político brasileiro do final do século XIX e início do século XX. Nascido em Lagarto, Sergipe, ele desempenhou um papel fundamental na promoção da cultura popular e na compreensão das manifestações culturais do povo brasileiro.

Romero foi um dos principais pesquisadores do folclore na literatura brasileira. Ele era um defensor da ideia de que a literatura deveria refletir a realidade do país, incorporando elementos da cultura popular e das tradições locais. Seu projeto de história da literatura, intitulado “*História da literatura brasileira*”, publicado pela primeira vez em 1888, é uma obra marcante da nossa historiografia literária que expressa suas ideias e abordagens, que trouxeram para esse campo um viés mais crítico e uma busca de uma compreensão mais científica sobre os fenômenos culturais, motivada pelas concepções com que ele se identificava, influenciado pelas ciências sociais.

No contexto do projeto de história da literatura, Sílvio Romero tinha o objetivo de reconhecer e valorizar as produções literárias que surgiam fora do eixo Rio-São Paulo, tradicionalmente dominante na cena cultural brasileira. Ele buscava destacar a riqueza das expressões culturais presentes nas regiões mais distantes do país, especialmente no Nordeste, sua região natal.

Romero acreditava que a literatura deveria ser um reflexo autêntico da vida e das tradições populares, e, portanto, seu projeto de história da literatura abrangia uma variedade de manifestações culturais, incluindo a literatura de cordel, as cantigas populares, as tradições orais, entre outras formas de expressão que emergiam das camadas mais populares da sociedade.

A matriz popular no projeto de história da literatura de Sílvio Romero era uma tentativa de superar a influência estrangeira predominante na cultura brasileira da época e destacar a diversidade cultural do país. Ele reconhecia a importância de preservar e valorizar as raízes culturais autênticas que estavam presentes nas comunidades locais.

Embora suas ideias tenham sido alvo de críticas e debates, Sílvio Romero desempenhou um papel crucial na promoção da diversidade cultural brasileira e na legitimação das expressões populares na literatura e na cultura do país. Suas contribuições continuam a ser estudadas e debatidas por acadêmicos e pesquisadores interessados na formação da identidade cultural brasileira.

Em sua obra "*Cantos populares do Brasil*" (publicado pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1883), Sílvio Romero apresenta uma coletânea dessas canções, de diversas regiões do país, inclusive cantigas provenientes do Rio Grande do Sul, desde o século XVII (ROMERO, 2021, p. 15).

Em "*Folclore brasileiro: contos populares do Brasil*" (ROMERO, 2009) reúne, contos que têm origens muito diversas, mas tendo em comum a transmissão *por tradição oral* ao longo dos séculos, muito antes de passarem a ser registrados em forma de literatura escrita.

Antônio Henrique Weizel, professor da Faculdade de Filosofia e Letras de Juiz de Fora, Minas Gerais, onde deu um curso de folclore em 1964, tem sua produção sobre Literatura um século depois de Sílvio Romero, mas repete a descrição do mesmo de que

a *literatura oral brasileira* “nasceu ao influxo de três correntes formadoras de nossa cultura: a portuguesa, a indígena e a africana. Basicamente dessas três fontes surgiu o nosso populário” (WEITZEL, 1995, p. 23).

Weitzel procura distinguir os diferentes níveis étnicos e culturais, lembrando que nem os indígenas eram um povo homogêneo – na verdade, a expressão mais adequada é povos indígenas, pois cada um tem sua própria cultura e tradição – nem os africanos, trazidos de regiões muito diferentes daquele continente.

Assinala que até mesmos os portugueses não tinham uma coesão étnica e cultural definitiva porque carregavam influências de latinos, árabes, germânicos, cartagineses, castelhanos, provençais, grupos étnicos com culturas bastante diversas que, ao longo dos séculos, convergiram para Portugal e lá se amalgamaram numa “cultura portuguesa” que nada tem de homogênea em suas origens, sendo na verdade multifacetada.

No Brasil, mais ainda, as origens culturais multifacetadas não se restringem aos ameríndios, afrodescendentes e portugueses, incluindo também imigrantes italianos, franceses, espanhóis, alemães, japoneses, poloneses – diversificando ainda mais nossa literatura folclórica decorrente da tradição oral.

O primeiro estágio da vida cultural de um povo – assim como ocorre também na vida individual de cada um de nós – é a linguagem, e a primeira forma de linguagem é sempre a oral.

O presente trabalho de dissertação se propõe a examinar o modo como dois autores brasileiros enfrentaram o desafio de expressar a cultura oral através da literatura escrita, em épocas e locais distintos e com diferenças de propósitos e de estilos entre si, mas ambos envolvidos, de algum modo, com a questão da linguagem popular oral.

Esse estudo buscará aprofundar a análise destes aspectos em duas modalidades diferentes: em “*Macunaíma*”, de Mário de Andrade (1928) e em “*Grande sertão: veredas*”, de João Guimarães Rosa (1956), observando também esse último em suas relações com “*Contos gauchescos*”, de João Simões Lopes Neto (1912).

1.1.2 As formas de expressão da oralidade na linguagem escrita

Para que uma expressão da língua falada seja registrada por escrito, os autores assinalam essa intenção com alterações propositais na grafia, registrando o modo como a palavra é falada.

Assim é que a narrativa escrita registra Riobaldo falando “pronuncêia”, ao contrário de pronúncia, e “Cardéque” ao contrário de Kardec.

Isso acontece não apenas na grafia das palavras, mas também no modo de construção das frases. O que é fácil de perceber em frases de “*Grande sertão: veredas*”, no modo de se expressar do próprio narrador: “*Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa*”.

As múltiplas formas pelas quais a fala popular corrente se distingue da escrita formal – e pelas quais podem ser representadas por escrito com marcas de oralidade, quando o autor assim quer – são examinadas em múltiplos trabalhos, como por exemplo por M. Cavalcanti Proença em “*Roteiro de Macunaíma*”, livro dos anos 1950 que segue sendo uma das referências para a obra prima de Mário de Andrade (PROENÇA, 1987).

O registro por escrito da forma de expressão oral é, assim, uma representação da fala popular em oposição à língua escrita padrão. É um registro do contraste entre a linguagem cotidiana usada pelos populares, através da fala, e a linguagem tida como culta, cuja forma escrita é definida por uma elite cultural, que se encarrega de estabelecer a norma padrão da língua portuguesa.

1.2 - LINGUAGEM POPULAR

A expressão “linguagem popular” — para a qual não existe uma definição precisa, como foi dito desde a apresentação deste trabalho — é utilizada aqui como contraponto para a “linguagem erudita” que é a da língua culta padrão da língua portuguesa.

A diferença entre a variante culta e as variantes populares ocorrem em todas as línguas estudadas na *História social da linguagem* (1997). A “*História social da linguagem*” é uma obra seminal que oferece uma visão abrangente e interdisciplinar sobre a evolução da linguagem ao longo do tempo, mergulhando nas complexidades das

interações sociais e culturais que moldaram as formas de comunicação. Este trabalho colaborativo foi concebido por dois renomados acadêmicos, Peter Burke e Roy Porter, cujas perspectivas únicas e habilidades complementares se fundiram para criar uma obra que transcende as fronteiras tradicionais entre a linguística, a história social e a antropologia cultural.

Peter Burke, historiador cultural britânico, e Roy Porter, historiador social e cultural também britânico, são conhecidos por suas contribuições significativas para o entendimento das dinâmicas sociais e culturais ao longo da história. Ambos são reconhecidos por sua habilidade em contextualizar eventos e fenômenos culturais, situando a linguagem como um componente vital na construção e transformação das sociedades humanas.

Ao explorar a “*História social da linguagem*”, Burke e Porter examinam como as mudanças nas estruturas sociais, as transformações políticas e os desenvolvimentos tecnológicos influenciaram não apenas o modo como nos comunicamos, mas também como a linguagem reflete e perpetua sistemas de poder, identidade e estratificação social. Suas análises minuciosas abrangem desde as complexidades das línguas vernáculas até o papel da linguagem na formação de identidades coletivas e na expressão de resistência social.

Ao longo da obra, os autores não apenas apresentam uma narrativa histórica da linguagem, mas também oferecem uma reflexão crítica sobre a interconexão entre linguagem e sociedade. Burke e Porter desvendam os meandros da linguagem como uma força dinâmica que molda e é moldada pelas interações humanas, proporcionando aos leitores uma compreensão mais profunda das complexidades inerentes à nossa forma mais fundamental de expressão e comunicação. Em sua obra Burke e Porter (1997) mostram as relações entre a imposição da norma padrão e as questões que envolvem o poder social naquele território:

Toda vez que a questão da linguagem aparece, de uma forma ou de outra, significa que uma série de outros problemas está começando a se impor: a formação e crescimento da classe dominante, a necessidade de estabelecer laços mais estreitos e firmes entre esse grupo dominante e a massa popular

nacional, isto é, de reorganizar a hegemonia cultural (BURKE; PORTER, 1997, p. 244).

Tendo claro, desde o início, as relações entre linguagem e poder ao longo da história, fica clara também a relevância de reconhecer a existência de variantes populares da linguagem, em contraste com a língua padrão oficial.

Esse estudo, assim, vai muito além dos seus aspectos de curiosidade linguística, pois significa uma busca de aproximação com as vivências populares, através do modo como essas se expressam na linguagem, que se diferenciam das “versões oficiais” da história.

E quais são, afinal, as formas de linguagem que podem ser chamadas de linguagem popular?

O que chamamos aqui de “linguagem popular” tem uma relação, em primeiro lugar, com a tradição oral — não só porque a literatura oral precede a escrita —, mas também porque inclui segmentos não alfabetizados da população.

Independentemente de sua origem oral, com o tempo grande parte desta cultura popular foi incorporada à cultura escrita, seja por ter sido consagrada pelo uso, conquistando seu espaço na sociedade; seja através de coletâneas elaboradas por pesquisadores.

Diversas formas de linguagem popular de origem oral foram, assim, gradativamente se incorporando à cultura escrita, tais como: provérbios (ditados); jargões; canções; poesias; contos; fábulas; lendas; sagas; mitos; preces; anedotário; e todas as formas de folclores populares, que incluem também músicas e danças.

São tão vastas as formas de expressão hoje estudadas na Literatura, que podem abranger as mais diversas manifestações da cultura humana, como observou André Jolles, em sua obra “*Formas simples*”, sobre o papel das formas literárias na criação do sentido das experiências humanas:

Os elementos acumulados na confusão do universo não possuem, de início uma forma própria [...]. Cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma ordem dada ou alterá-la a ordem ou remodelá-la, podemos falar então de Formas Literárias (JOLLES, 1976, p. 29).

Entre os pesquisadores do folclore brasileiro, que incluem nomes consagrados como Sílvio Romero e Mário de Andrade, temos também uma obra que se propõe didática, de Antônio Henrique Weitzel, sobre “*Folclore literário e linguístico*”, onde o autor postula que existam duas literaturas, a popular e a erudita, sendo essa última “[...] compromissada com a gramática e a estética, é muitas vezes, atingida apenas por uma elite intelectual” (WEITZEL, 1995, p. 19).

No livro de Weitzel, os tipos de literatura popular estão divididos em capítulos por categorias literárias: “*Os contares, os cantares e os falares estão contidos sob os títulos de ‘Literatura Oral’ e ‘Linguagem Popular’*. O uso consagrou a primeira denominação, surgida em 1881 na obra do folclorista francês Paul Sebillot [...]” (grifos nossos)

1.2.1 As mudanças ao longo da história: o caso dos provérbios (hoje, memes)

Um exemplo de cultura oral que passou a escrita são os provérbios, reunidos em coletâneas. Sem fazer aqui um juízo de valor *a priori*, cabe observar mudanças históricas a esse respeito, como relatam os estudos reunidos no livro de Peter Burke e Roy Porter sobre a “*História social da linguagem*”, ilustrada, por exemplo, pela pesquisa de James Obelkevich sobre “*Provérbios e história social*”.

Antes dos memes, as frases populares que todos conheciam eram os provérbios, até hoje muito lembrados em momentos de dificuldade onde “cada um sabe onde lhe aperta o sapato” e que “quem não tem cão, caça com gato”.

Hoje é difícil avaliar o impacto dos provérbios na cultura dos séculos passados, o que ocorreu principalmente após o século XV, quando eles estiveram incluídos na literatura oral e também na escrita. A comparação com os memes no nosso cotidiano, hoje, é possivelmente a que permite a melhor aproximação com a sua influência cultural.

Realistas, práticos e universais, os provérbios seguem sendo ainda utilizados, mas sofreram mudanças com o tempo e também perderam parte do prestígio que tinham antes.

“Lugar de mulher é onde ela quiser” é uma frase atual que reage a um provérbio registrado por escrito em 1844, que dizia que “lugar de mulher é em casa”. As frases populares refletem o momento de cada sociedade. Foi com o surgimento do capitalismo, por exemplo, que surgiram frases como “tempo é dinheiro”.

O prestígio dos provérbios estava no auge no século XVI, no Renascimento, quando até Shakespeare os usou em algumas peças e a rainha Elizabeth I tinha uma compilação de provérbios. Já no final do século XVII começaram fortes críticas aos provérbios e no século XVIII Lord Chesterfield, por exemplo, dizia em 1740 que “um homem educado não usa provérbios”. As elites passaram a debater duramente sobre eles, desde os que os condenaram como chavões superficiais até os que viam neles expressões da cultura popular, como Tolstói que os expressou através de Karataev, seu grande personagem camponês em sua obra-prima “*Guerra e paz*”, que tinha provérbios para tudo. Tolstói acreditava, como o filósofo Francis Bacon dissera, que “o gênio, a sagacidade e o espírito de uma nação são descobertos em seus provérbios”.

Por que, afinal, as elites passaram a desprezar os ditos populares? Um papel central nessa questão é o da aristocracia, no século XVIII, que procurava se perpetuar no poder simbólico da cultura.

O principal motivo desse desprezo foi a reação da aristocracia que, percebendo a ascensão burguesa, passou a criar barreiras contra o popular, inclusive na linguagem.

Para se perpetuar no controle simbólico dos padrões de cultura que considerava aceitáveis, passou a impor padrões de elegância que combinavam com ela e repudiaram os “maus modos” burgueses, como é claramente retratado em “*Pai Goriot*”, de Balzac. Assim, ocorre nesse período a valorização do estilo literário da cultura letrada, que se afastava das tradições da linguagem oral e popular.

O Romantismo, por sua vez, visto em conjunto, foi a favor do mundo popular, acolheu personagens comuns e a linguagem comum. Não propriamente populares, burgueses das classes médias e altas urbanas, mas não aristocráticas.

Nos séculos XX e XXI, com a velocidade crescente da globalização econômica e dos rearranjos sociais, prevaleceram outros motivos de preconceitos contra os provérbios, pois estes costumam ser conservadores (“é melhor um pássaro na mão do

que dois voando”), conformistas (“quem tudo quer, tudo perde”) e até fatalistas (“não adianta chorar pelo leite derramado”). Os valores sociais em voga são a individualidade (competitiva), a originalidade (o diferencial que torna um produto competitivo no mercado) e a inconformidade (do “*self made man*”), gerando sátiras aos provérbios, que passam a ser vistos como coisas do passado.

1.2.2 O “século sério” para a fala popular, antes jocosa

Franco Moretti, em “*O século sério*” (MORETTI, 2009), nos mostra o papel do romance europeu do século XIX em alçar, pela primeira vez, os personagens populares ao papel de protagonistas sérios, ao contrário dos papéis cômicos, jocosos ou ridículos, que lhes eram destinados tradicionalmente. O surgimento do romance moderno na Europa oitocentista faz parte de um contexto mais amplo, da Modernidade, descrita por Marshall Berman em sua obra “*Tudo que é sólido desmancha no ar*”:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “*tudo o que é sólido desmancha no ar*” (BERMAN, 1986, p. 14).

Esse contexto de profundas mudanças sociais tem início na Europa do século XVI, na primeira das três fases da Modernidade, tal como divididas por Berman:

Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente, mas em estado de semicegueira, no encalço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados.

Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo

tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização.

No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento (BERMAN, 1986, p. 16-17).

O que caracteriza, afinal, a experiência da Modernidade? Para Berman, é o impacto das profundas mudanças sociais sobre a vida das pessoas:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades;

'Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se 'modernização' (BERMAN, 1986, p. 15-16).

É no contexto desse "turbilhão" que a sociedade tradicional, antiga e rigidamente estratificada, se transforma numa nova espécie de sociedade, mais dinâmica, com novas classes sociais e novos protagonistas. Modificado o tecido social, com as novas formas de experiência de contexto, passam a surgir novas formas narrativas, como as que resultam no romance moderno, inicialmente na Europa, que se expande para os continentes periféricos e chega ao Brasil.

1.2.3. O século sério para a literatura e para a cultura popular, no Brasil

Por analogia com a literatura ocidental, também podemos chamar o século XIX de “o século sério” na concepção do personagem popular na literatura brasileira e ainda, muito mais do que isso, de uma concepção mais séria sobre a cultura popular brasileira, para o que contribui muito a obra do escritor, crítico e historiador literário sergipano Sílvio Romero, autor da “*História da literatura brasileira*”, publicada em 1888 (ROMERO, 2001). Vamos registrar, aqui, um pouco sobre o papel de Romero nessa questão.

Na introdução de “*Folclore brasileiro: contos populares do Brasil*” (ROMERO, 2009), o pesquisador do nosso folclore expõe as correlações que ele acredita haver entre a literatura, a cultura popular e a identidade social, considerando na formação da cultura brasileira a influência de portugueses, índios, africanos e mestiços. Nesse livro, publicado originalmente em Lisboa em 1885 (com segunda edição no Rio de Janeiro em 1897), ele se propõe a “indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que, há quatro séculos, se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui e incompleta ali, não é coisa tão insignificante, como à primeira vista pode parecer” (ROMERO, 2009, p.13).

Com o propósito de relacionar a literatura popular às suas origens, Romero divide esse seu livro em contos de origem europeia (incluindo Pedro Malas-Artes), de origem indígena (todos com personagens animais: cágado, jacaré, veado, onça, macaco, sapo, raposa...) e de origem africana e mestiça (muitos também com personagens animais, outros com histórias de cunho moral como “o velho e o tesouro do rei”, “o homem que quis laçar Deus” e “o negro pachola”).

Mais que um pesquisador do folclore, foi crítico e historiador da nossa literatura. Um dos seus contemporâneos, José Veríssimo, com quem Romero polemizou sobre as concepções de crítica literária, também reconheceu que o sergipano “da nossa história literária, foi o primeiro que para ela trouxe as noções da crítica e da filosofia modernas (...) E a pretexto de literatura, a sua História discuti todos os problemas e questões que

direta ou indiretamente interessavam a nossa vida nacional: políticas, econômicas, científicas, industriais, estéticas, administrativas, étnicas, costumes, crença, língua, ideais, aspirações e opiniões” (ROMERO, 2001, p.1237).

Gilberto Freyre considera a “*História da literatura brasileira*”, publicada em 1888, como um marco simbólico, “um desses livros que protegem o povo contra a agressão e contra o desânimo, como se fossem fortalezas, e, ao mesmo tempo, igrejas, que se levantam contra os que descreem dos valores nacionais de cultura e contra os que agredem esses valores por considerá-los perniciosos ou maus. Na verdade, o que Sílvio Romero nos deixou nesse livro monumental foi a afirmação do devido poder de desenvolver uma literatura diferente da portuguesa, uma literatura reflexo da nossa cultura mestiça e expressão da nossa condição de americanos” (ROMERO, 2001, contracapa).

Antonio Candido registra que o autor sergipano sempre foi bastante questionado, desde a sua época e posteriormente, despertando várias polêmicas, inclusive sobre suas concepções raciais. Candido, no entanto, destaca sua importância, observando que “a crítica brasileira pré-romeriana é retórica, subentendido que obra decorre da vontade do autor, avalia o bom gosto. *A crítica romeriana vê a obra como produto, não só da inteligência, mas de fatores (culturais). O ponto de referência se desloca da obra para um conjunto de processos*” (grifos nossos) (CANDIDO, 2006, p.175).

Tomar a cultura e a linguagem popular como assunto sério, no Brasil, tem contornos próprios, em relação à literatura europeia, no mínimo em dois sentidos. O primeiro é a própria diferenciação da influência europeizante e isso não diz respeito apenas à literatura portuguesa, mas também aos modismos literários afrancesados no ambiente cultural brasileiro do século XIX, contra os quais se rebela Romero. O segundo é a imensa diversidade regional brasileira. Dois assuntos complexos, que precisam ser compreendidos separadamente, não só para distinguir os dois fenômenos, mas pela vastidão desses dois temas, sobre os quais há muito a se dizer.

A questão de uma identidade própria da cultura brasileira foi uma das motivações para o trabalho de Romero, como escreve a seu respeito Theophilo Braga, assinalando que o sergipano “começou pela necessidade de reagir contra a prolongação do

romantismo sentimental e extemporâneo na sociedade brasileira, chamando os novos espíritos, tantas vezes devorados por um lirismo anárquico tomado a sério, para o campo saudável das tradições populares”. E assim fazendo, contando com colaboração de muitos para suas pesquisas sobre nossa cultura oral e popular, buscou identificar “*caracteres próprios, de ordem sentimental, intelectual e econômica, que levaram a afirmar a sua individualidade de nação*” (grifos nossos) (ROMERO, 2021, p.9-24).

O ponto de chegada dessa questão – a individualidade de nação, em relação às influências culturais europeizantes – é o ponto de partida da segunda questão: a imensa diversidade cultural, social e regional, fator complicador de estabelecimento de uma identidade nacional única.

Esse debate, que se desenvolveu com força no século 19 – não por acaso, pois estávamos no século da independência, em 1822 – está vivo no século 21, duzentos anos após a declaração formal de independência política do país.

Romero acreditava, no que foi seguido por outros autores das décadas seguintes, da primeira metade do século 20, que “a encarnação perfeita do genuíno brasileiro, está, por enquanto, na vasta classe de mestiços, pardos, mulatos, cabras, mamelucos, caburés, que abundam o país com a sua enorme variedade de cores. Essa grande fusão não está completa, e é por isso que não temos ainda um espírito, um caráter original. Este virá com o tempo”, diz ele em sua introdução a “*Folclore brasileiro: contos populares do Brasil*” (ROMERO, 2009, p.23).

A solução teórica de que a identidade nacional será posta pela mestiçagem, entre os tantos povos que aqui estavam com os que para cá vieram, encontrar ecos metafóricos inclusive em *Macunaíma*, escrito em 1926

Mário de Andrade escreveu a versão inicial de *Macunaíma* em 1926, mas levou dois anos até a publicação em 1928, durante os quais ocorreu sua viagem para a Amazônia em 1927. É perceptível que o autor estava imbuído do desejo de conexão com a cultura indígena, como um dos fatores de nossas raízes culturais nacionais.

A solução teórica da identidade nacional pela mestiçagem é cada vez mais contestada, após três ondas de nacionalismo na literatura e cultura brasileiras, a onda romântica, a modernista e a tropicalista.

Fischer situa esse debate, historicamente, no seu texto de Apresentação para o livro *Macunaíma*: “Desde o tempo da independência, muitos escritores e artistas haviam se empenhado em dizer o que era e como era o Brasil, esse país novo e gigantesco, num processo que de certo modo não parou até os anos 1970. Se agora, no século 21, esse assunto parece antigo e fora de moda – a ideia de uma identidade única para o país faz pouco sentido – não era assim naquele momento” (FISCHER, 2017, p.14).

A questão é mais profunda do que pode parecer à primeira vista:

“A descoberta de uma língua em que seja possível expressar-se está no miolo de um problema mais amplo, de um tormento igualmente típico de país jovem e colonizado: a busca por traços que singularizem a vida desse país, que destaquem sua existência contra o fundo genérico de outras nações, muito especialmente que contrastem o novo jovem país em relação ao velho país, a antiga metrópole. Isso ocorreu em toda parte, aqui na América (mas não necessariamente em toda parte onde houve colonização). O Brasil não seria exceção.

Acresce que nosso país, além de novo, é grande pra burro. Considere o contraste: imagine um país do tamanho do Equador, do Uruguai, do Haiti (...).

Agora o Brasil: imensas terras, virgens ainda hoje; gente em proporção considerável, contando com imigração e etnias várias, a começar pelos índios locais, dos diferentes grupos negros, mais os europeus também distintos entre si, variada imigração recente; por isso mesmo, história multifacetada, dependendo de cada origem peculiar; economia complexa e grande capacidade de modernização. E uma riqueza natural de que poucos outros países dispõem. Como forjar uma identidade visível, sólida, unívoca, compartilhada, inquestionável? Só com muito esforço, ou com muita simplificação (e com muito sufocamento de identidades parciais, muitas vezes caladas ou mesmo extintas em favor de uma identidade hegemônica, protagonizada pelo centro de poder)”.

(FISCHER, 2013, p.84-84)

O problema principal dessa questão profunda e complexa, em um país *multifacetado*, reside exatamente em “*como forjar uma identidade visível, sólida, unívoca, compartilhada, inquestionável? Só com muito esforço, ou com muita simplificação (e com muito sufocamento de identidades parciais, muitas vezes caladas ou mesmo extintas em favor de uma identidade hegemônica, protagonizada pelo centro de poder)*” (op. cit, p.85,

grifos nossos). O problema irresolvido da identidade nacional está relacionado a outra questão, o de afirmação das culturas regionais, que caíram no gosto do brasileiro.

1.2.4. A questão das culturas e das linguagens locais

Se o século 19 foi o século sério para o personagem de origem popular, na literatura ocidental, sendo também o século em que a cultura popular passou a ser levada cada vez mais a sério no Brasil, o século 20 viu a afirmação das culturas regionais como registro histórico do valor do local em contraposição (ou resistência?) ao irresistível avanço das formas de imperialismo cultural, globalizado, sobre a cultura nacional.

No século 20 se afirmaram não apenas várias formas de literatura regionalista, no Brasil, como também caíram no gosto popular outras formas de preservação da linguagem popular, como os dicionários com as gírias regionais.

Algumas dessas coletâneas tendem para os aspectos mais divertidos da diversidade linguística local, como é o caso do *Dicionário de cearês*, ou do *Dicionário de baianês* – dois exemplos de regiões que valorizam o humor e o transformam em atrativo turístico.

O *cearês*, como seria de se esperar pelo papel pelo qual o Ceará já é conhecido, no contexto cultural brasileiro, tem um capítulo claramente humorístico, o “Cearês para americanos”, onde se traduz por exemplo “bad luck” como “urucubaca” e o “having fun” como “intertido” (GADELHA, 2010, p.163-172).

O *baianês* também é carregado de humor, por exemplo ao “traduzir” certas expressões muito conhecidas na região: oxe = oxe; oxente = oxente; eita = eita (LARIÚ, 1991).

Há coleções de palavras local de caráter mais aprofundado, buscando correlações da linguagem com o contexto histórico e social, como por exemplo uma do Rio Grande do Sul e uma do Rio Grande do Norte.

O Dicionário de porto-alegrês, de Fischer, traz a peculiaridade de não se referir a um estado (Rio Grande do Sul), mas à linguagem dos moradores de sua capital, pela singularidade de expressões que diferenciam o gaúcho da capital em relação ao interior

do estado. Claro que também há bom humor, se não proposital, pela leveza dada ao assunto, mas na própria ironia dos porto-alegrenses terem uma “língua própria”.

O dicionário, embora tenha efeito leve e divertido, não se furta a contextualizar os assuntos do ponto de vista histórico e social. É o que podemos ver, por exemplo, na 14ª edição (com prefácio de 2007 e reimpressão em 2019), na definição do vocábulo Galinha: (...) nos anos 70, se chamava galinha a moça que era considerada fácil, porque saía com vários rapazes (ou pelo menos parecia poder sair com vários, porque a suspeita já bastava para chamar a guria de galinha, naqueles tempos); mas hoje, 2006, parece que só se diz de rapazes que são, quando são, galinhas, isso é, quando saem – ou melhor seria dizer ficam – com várias moças. Minha interpretação: é a vitória do feminismo, nessa passagem de geração” (FISCHER, 2019, p.143).

O “*Vocabulário do criatório norte-rio-grandense*” estabelece mais relações, ainda, com questões históricas, sociais e econômicas, até porque diz respeito mais diretamente a um fenômeno local específico, qual seja a criação de gado. No prefácio de M. Rodrigues de Melo, da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras, esse explica que “é o primeiro levantamento em bases científicas que se faz, entre nós, do vocabulário do ciclo do gado ou do criatório” (FARIA, 2017). Ali aprendemos, por exemplo, que “aboiar” é cantar em aboio, um canto sem palavras marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado.

1.2.5. A questão do *Regionalismo* na literatura brasileira

Tradicionalmente adotado na disciplina de Literatura nas escolas brasileiras na década de 1970, a “*História concisa da literatura brasileira*”, o livro de Alfredo Bosi, professor da USP, diz que “a prosa de ficção encaminhada para o ‘realismo bruto’ de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da ‘descida’ à *linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos*, que a prosa modernista tinha preparado”. (*grifos nossos*) (BOSI, 1970, p.431-432).

Interessante observar aqui a expressão “*descida*”, grifada por nós na citação do famoso livro do professor da USP, como um termo que denota (consciente ou inconscientemente?) um componente *valorativo* (ou, mais precisamente, de *desvalorização*), referente à *linguagem oral* e aos *regionalismos*.

Ao se referir às décadas entre 1930 e 1950, Bosi descreve que “o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista”, entre outras, passando a citar autores e comentando a seguir que já eram “*todos, hoje, ‘clássicos’ da literatura (...)*. E já estão *situados* quando não analisados até pela crítica universitária. *A sua ‘paisagem’ nos é familiar*. o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa de ficção)” (*grifos nossos*) (BOSI, 1970, p.432-433).

As duas citações de Bosi acima merecem uma análise não só pelo que dizem diretamente, como que pelo que dizem nas entrelinhas. Salvo melhor interpretação – e sem poder esquecer que o presente trabalho de dissertação está sendo escrito não apenas por um aluno de mestrado, como também psiquiatra (talvez exercendo aqui, na interpretação desse trecho de Bosi, mais a *psiquiatria* do que a literatura) – vemos na primeira citação (BOSI, 1970, p.431-432), na expressão “*descida*” empregada por Bosi, o seu desprezo pela oralidade (que denota que para ele é uma forma inferior, baixa, de literatura) e pelos regionalismos.

Na segunda citação (BOSI, 1970, p.432-433), vemos ironia no trecho de frase que grifamos (“*A sua ‘paisagem’ nos é familiar*”), pois denota um certo enfado, uma crítica a um recurso literário que ele julga repetitivo, gasto, sem originalidade, eis que já “*nos é familiar*”, ou seja, já é conhecido, não traz nada de inovador. Alfredo Bosi cita, assim, quase que uma espécie de “receita de bolo” literária, quando enumera os supostos elementos que se repetem, a começar pelo “*Nordeste decadente*”.

Sejam ou não pertinentes essas interpretações sobre o texto didático do professor da USP, adotado pelos cursos de Literatura país afora na década de 1970 e seguintes, as expressões “Regionalismos” e “Regionalistas” tem um certo tom de menos valia, em seu contraste com os autores ditos “universais”, ou de temática de alcance universal.

Assim é que o mais consagrado dos críticos literários nacionais, Antonio Candido, também da USP, quando demonstra seu encanto pelo talento narrativo de Guimarães Rosa em “*Sagarana*” (livro de contos publicado em 1946), faz questão de assinalar que Sagarana “nasceu *universal*” (grifo nosso) (CANDIDO, 2019, p. 333).

Candido faz um estudo profundo de *Sagarana*, apontando por exemplo a relevância maior do último conto (*A hora e vez de Augusto Matraga*), “driblando” em suas frases de análise literária o sentido mais depreciativo habitualmente associado à expressão “regionalismo” e contextualizando esse conceito: “O grande êxito de Sagarana, do Dr. J. Guimarães Rosa, não deixa de se prender às relações do público leitor com o *problema* do *regionalismo* e do nacionalismo literário” (grifos nossos).

Candido, em texto incluído em livro sobre Guimarães Rosa publicado em 1983, diz que:

“Há cerca de trinta anos, quando a literatura *regionalista* veio para a ribalta, gloriosa, arrebatadora, passávamos um momento de extremo federalismo. Na *intelligentsia*, portanto, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, com pê sempre maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores *regionais* eram procurados como afirmação *nativista*. (...) A reviravolta econômica nos grandes Estados, subsequente à crise de 1929, alterou os termos da equação política, e a descentralização federalista, depois de alguns protestos nem sempre platônicos, foi cedendo passo à nova fase centralizadora, exigida quase pelo desenvolvimento da indústria. Processo cuja aberração foi o Estado Novo, assim como a Constituição castilhistinha tinha sido a aberração do processo anterior. Para compensar – como às vezes acontece – a *intelligentsia* se voltou para o *bairrismo*. Antes, quando a palavra de ordem política e o sentimento geral eram *provincianos*, foi chique ser nacionalista, e o porta-voz mais característico da tendência foi Olavo Bilac. Agora, que as forças unitárias predominam e já se vai generalizando um certo sentimento de todo, - deste todo de repente vivo e existente por meio do rádio e do aeroplano, - agora a moda é ser *bairrista*, e o porta-voz mais autorizado da tendência é o sr. Gilberto Freyre, pai da voga atual da palavra ‘*província*’. (...) O maior elogio do dia é ‘*sabor da terra*’, traduzindo do francês, já se vê, e a maior ofensa dizer a um escritor que ele ‘*não tem raízes*’.” (grifos nossos) (CANDIDO, 2019, p. 333 – 334).

Logo a seguir, Candido chega a Guimarães Rosa – ao qual lançará progressivamente mais elogios no decorrer do texto – o colocando, no entanto, no início,

no contexto do regionalismo, sem abrir mão de um tom despicativo contra o provincianismo em geral:

“Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem ‘*da terra*’, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na ‘*província*’) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos” (*grifos nossos*) (CANDIDO, 2019, p. 334).

Candido passa a elogiar Rosa quando o desvincula do regionalismo na sequência da análise:

“Mas Sagarana não vale apenas na medida em que nos traz um certo *sabor regional*, mas na medida em que *constrói um certo sabor regional*, isto é, em que *transcende a região*. (...) Sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana não é um livro regional* como os outros, porque não existe região alguma igual á sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias” (*grifos nossos*) (CANDIDO, 2019, p. 334).

Por fim, Cândido conclui que:

“O sr. Guimarães Rosa *construiu um regionalismo* muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. *Sagarana* nasceu *universal* (...)” (*grifos nossos*) (CANDIDO, 2019, p. 335).

Em sua contextualização profunda e em sua retórica brilhante, a crítica literária de Antonio Candido faz justiça ao talento criativo de Guimarães Rosa, mas para que o elogie plenamente, o professor da USP primeiro tem de elaborar uma complexa e convincente

justificativa, de que está elogiando um autor tido como *regionalista*, mas que – como argumenta Candido – na verdade *transcende* o regionalismo e, assim, se torna *universal*.

Outra forma de interpretar o fenômeno do Regionalismo na literatura brasileira é exposto por Luís Augusto Fischer em “*Literatura brasileira: modos de usar*”, que dedica um capítulo para o *Regionalismo*, indo direto ao ponto: “Entre as questões mal resolvidas na cultura brasileira está aquela que atende pelo nome de Regionalismo. A palavra é problemática por si – no fim das contas, o que mesmo quer dizer ‘regional’? (FISCHER, 2013, p. 55).

Fischer expõe o problema do conceito de “Regionalismo”, contextualizando a questão tanto no campo da literatura, quanto no das questões sociais envolvidas:

“Em sentido amplo, tudo é região, dependendo do que se quer chamar de *região*. A menos que se aceite como natural o *critério imperialista de que há um centro* e o resto que trate de ficar girando em torno, caso em que esse resto fica com a pecha de ‘*regionalista*’, ou que se use um critério fortemente consolidado, mas nem por isso menos discutível, do ponto de vista intelectual, que é aquele que opõe a cidade e sua cultura ao campo e sua cultura, caso em que o mundo rural é rebaixado ao patamar de ‘*regionalista*’. Esse último é que deve ser a chave do debate crítico, no Brasil, na opinião desse palpiteiro aqui, que por sinal prefere chamar de ‘*literatura de tema rural*’ o que os manuais convencionais chamam de ‘*literatura regionalista*’.” (*grifos nossos*) (FISCHER, 2013, p.55).

Na sequência do mesmo texto, o professor da UFRGS analisa, de modo diferenciado em relação aos referidos professores da USP antes citados nesse capítulo, que a classificação de obras como *regionalistas* denota algum grau de desvalia, de modo análogo à desvalorização do rural em comparação com o urbano, pois já nos primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, quando se formaram os primeiros centros urbanos, já se desenhava a supremacia da cidade sobre o campo.

A motivação dos escritores brasileiros para os temas que viriam a ser denominados de “regionalistas”, no entanto, não era pejorativa, mas social.

“Mais adiante, já mergulhados na independência e nas tarefas que o Romantismo apresentou, os intelectuais e escritores brasileiros se deram conta da vastidão real do país.

Por um lado, era preciso buscar para a literatura os elementos que configurassem a identidade, e esses elementos deviam contar com a paisagem rural e com os índios. Mas havia também as províncias remotas, às quais nunca se ia, mas das quais provinham gentes para a Corte, o Rio de Janeiro; nessas províncias – o Pará no Norte, o Ceará e Pernambuco no que se chama de Nordeste, o Rio Grande do Sul na ponta meridional – não apenas a paisagem era diferente, como a própria linguagem tinha singularidades. Isso sem falar que, dada a existência da escravidão, o motor do país, havia uma nação claramente dividida entre gentes e não gentes, com matizes entre brancos, mulatos e negros livres *versus* negros e mulatos escravos, tudo isso configurando um abismo social que era talvez mais nítido no campo do que na cidade (porque nela havia mais posições intermediárias entre os extremos absolutos do proprietário de escravos e o escravo). (FISCHER, 2013, p.56).

Não obstante a motivação dos escritores românticos para valorizar as pessoas dos grupos sociais – a começar pelos indígenas – subjugados direta ou indiretamente, ou colocados à margem, os tornando personagens de seus romances, “as figuras do interiorano, do rural, do regional, foram estigmatizadas, sem muita distinção entre os jecas tatus, os blaus nunes e outros.” (op. cit., p.59).

Nesse contexto,

“Formou-se a equação até hoje vigente: a *cidade* estava para o *campo*, assim como o *‘universal’* estava para o *‘regional’*.” (FISCHER, 2013, p.58).

Mesmo com a estigmatização, “o caso é que nem por isso o mundo interiorano deixou de existir:

“Nos anos 1930, toda uma excelente geração de narradores, já mencionada antes, tomou a palavra para relatar, na forma do romance (que nasceu nas cidades, é bom lembrar) temas diretamente extraídos do mundo regional: a Bahia de Jorge Amado, o Rio Grande do Sul de Érico Veríssimo, o Nordeste seco de Graciliano e Raquel de Queiroz, a decadência dos engenhos de José Lins do Rego (e as fazendas de café decaídas ou decadentes, na melancólica obra de Cornélio Penna).

(...) ocorreu aos escritores uma consciência catastrófica do atraso, em que o mundo rural passou a figurar não como elemento identitário, muito menos ufanista, e sim como signo do problema social. E foi justamente essa capacidade crítica (...) que garantiu ao romance

de Graciliano e seus contemporâneos certa *universalidade*, no sentido de obter certa capacidade de falar a todos e a qualquer um.” (*grifos nossos*) (FISCHER, 2013, p.60).

O problema, no entanto, não está resolvido:

“O certo é que em todos os momentos de sua história o Brasil precisou enfrentar o tema das regiões. Por vezes parece haver um movimento de acolhida das singularidades regionais pelo centro (no Romantismo, por exemplo), mas por vezes o que mais se nota é o rechaço do centro (na estigmatização do caipira) ou o desejo de renegação do centro pelas regiões (movimentos culturais autonomistas). A cidade unifica a todos no século 20.” (FISCHER, 2013, p.61-62).

No Brasil atual, com menos de 20% da população vivendo em áreas rurais, se pode dizer que a cidade monopoliza praticamente tudo. Com tantos aspectos a serem considerados, num jogo intrincado e complexo de forças pesadas, que vem do centro econômico do país, e ainda somados também com as engrenagens da globalização, nome bonito para o imperialismo econômico em nível global, Fischer tem a lucidez de considerar que “*a atual mundialização dos mercados, a macdonaldização do planeta, encontra nos autores regionalistas, para o bem ou para o mal, um dos únicos antídotos para a sua escalada acachapante. Vale a pena considerar essa dimensão, antes de jogar a todos fora na vala comum da trivialidade.*” (*grifos nossos*) (FISCHER, 2013, p.62).

Para concluir essa análise, relacionando o tema regionalismo com os autores aqui estudados – (o Mário de Andrade de *Macunaíma* e Guimarães Rosa do *Grande sertão: veredas*) – vamos ao capítulo seguinte que trata do “*Super regionalismo*”, categoria criada por Candido para Rosa: “Antonio Candido fala em super-regionalismo, a respeito de Guimarães Rosa, indicando com isso uma espécie de superação, de dentro do problema para fora, dos limites acanhados em que costuma se movimentar o regionalismo trivial. É verdade, porque a obra do genial mineiro lida com temas absolutamente transcendentales(...) dispondo de *várias camadas de significação*” (*grifos nossos*) (FISCHER, 2013, p.65-67).

E para estabelecer uma relação ainda com o outro autor e livro estudado no presente trabalho, registre-se a citação – na continuação do mesmo capítulo sobre “*Super regionalismo*” – de que “consideradas as coisas por esse ângulo, é possível evocar uma série de *livros e autores da tradição brasileira que de alguma forma estão associados nesse mesmo movimento histórico*, entre o mundo primitivo estável e o mundo moderno instável, entre o mundo pré-industrial e o mundo da indústria, entre o mundo do fio de bigode e o mundo da lei impessoal. *Nos antecedentes, é lícito colocar Macunaíma (1928), narrativa que também lida com os limites entre o mundo racional de São Paulo e o mundo mítico interiorano*” (*grifos nossos*) (FISCHER, 2013, p.68).

Como veremos nos capítulos seguintes do presente trabalho de dissertação, as características de *Macunaíma* e de *Grande sertão: veredas* são bastante diferenciadas entre si, mas tem alguns pontos de contato, que começam pela oralidade e pela linguagem popular, mas incluem também temáticas questionadoras sobre os contrastes humanos e sociais desse vasto, conflituado e desafiador país.

CAPÍTULO 2 - MACUNAÍMA

“*Macunaíma*”, livro que foi escrito em 1926 por Mário de Andrade e publicado em 1928, é uma obra marcante da literatura brasileira, criativa do ponto de vista da narrativa e da estilística, carregada de elementos folclóricos, que se sucedem vertiginosamente, num fluxo, num ritmo e com formas de expressão que simulam a fala corrente, ao invés da linguagem escrita.

. A história gira em torno do protagonista homônimo, Macunaíma, um herói preguiçoso, astuto e, por vezes, contraditório, que (na proposta do autor) personifica a essência da cultura brasileira. A obra se caracteriza por um estilo que combina elementos do folclore, da mitologia indígena e do surrealismo, proporcionando uma visão diversa da identidade nacional, em contraste com o nacionalismo romântico. “*Macunaíma*” traz uma abordagem provocativa sobre a formação da identidade brasileira, explorando as tensões entre tradição e modernidade, rural e urbano, e mito e realidade.

Neste capítulo, vamos explorar a obra tendo em vista, primeiramente, os aspectos de sua oralidade, para depois passar a discussões de conteúdo. Incensada a obra icônica do Modernismo paulista, cuja fortuna crítica a tinha como obra revolucionária, pelas características acima descritas, com o passar do tempo passou a ser percebida por outros aspectos.

Destacada inicialmente por suas inovações, foi percebida décadas depois por outro ângulo, como uma obra de preservação de culturas ameaçadas de extinção. Mais recentemente ainda, nas últimas décadas, passou a ser analisada de modo ainda mais profundo e mais crítico, por uma nova geração de autores, incluindo os de origem indígena. Se durante a maior parte do seu primeiro século de existência *Macunaíma* foi apenas incensada como obra genial pela fortuna crítica do modernismo paulista, hoje a obra pode ser debatida de modo menos idealizado, com as suas contradições e limites, não apenas por suas características literárias, mas também em relação com as culturas – como as dos povos indígenas – que são referidas no conteúdo da obra.

2.1 - Mário de Andrade

Mário Raul de Moraes Andrade teve uma produtividade cultural tão intensa quanto diversificada, tendo sido poeta, contista, cronista, romancista, musicólogo, historiador da arte, crítico e fotógrafo, sendo, portanto, considerado um polímata.

Mais que um autor, pesquisador e ativista cultural, foi um apaixonado por cultura e por suas próprias convicções literárias, que defendeu através de vasta e interessante correspondência com autores proeminentes do país. Bancou a primeira edição de algumas de suas principais obras, tais como “*Amar, verbo intransitivo*” e “*Macunaíma*”, que só depois foram relançadas por editoras.

Sua obra ficou conhecida como relacionada ao movimento modernista, do qual foi uma das principais lideranças — vindo a se tornar o mais destacado aos olhos da crítica literária, em especial pelos críticos paulistas — sendo considerado o criador da poesia modernista brasileira com “*Paulicéia desvairada*”, lançada em 1922.

Reconhecido como estudioso da música e pesquisador do folclore nacional, utilizou esses conhecimentos também em sua criação literária, a ponto de uma crítica literária próxima dele (Gilda de Mello e Souza) considerar sua obra “*Macunaíma*” (lançada em 1928) não como um romance, mas como uma rapsódia, ou seja, uma composição análoga a uma forma de criação musical que reúne vários conteúdos de fontes diferentes em uma mesma obra.

Nascido em São Paulo (SP), em 09 de outubro de 1893, viveu apenas 51 anos, falecendo no início de 1945 de um ataque cardíaco, na sua cidade natal. Viveu intensamente e seu envolvimento com a literatura, de modo apaixonado, pode ser percebido no tom emocional que aparece em sua correspondência pessoal com outros grandes autores.

Na infância, Mário foi pianista, matriculado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1911, já na sua juventude. O vínculo com a música é uma das marcas da sua vida, tendo reunido grande coleção musical, inicialmente em caráter pessoal e depois resultando em acervo público, em São Paulo.

Sua educação formal foi apenas em música, tendo sido autodidata em história, arte, poesia e na língua francesa, lia os principais autores franceses desde a infância.

A morte acidental (num jogo de futebol) de um irmão adolescente, em 1913, traumatizou Mário e a família, que se mudaram para uma fazenda em Araraquara (SP). Embora formado no Conservatório, parou de se apresentar como pianista e passou a estudar canto e teoria musical para se tornar professor de música.

Nesse período de sua vida, Mário também passou a se interessar mais profundamente por literatura e em 1917, ano de sua formatura, publicou seu primeiro livro de poemas, "*Há uma gota de sangue em cada poema*", sob o pseudônimo de Mário Sobral. A obra não teve a repercussão esperada e Mário decidiu aprofundar seus conhecimentos, com um detalhado trabalho de documentação da história, do povo, da cultura e principalmente da música do interior do Brasil, o que começou no estado de São Paulo e prosseguiu em pesquisas no Nordeste brasileiro.

Mário de Andrade também se tornou ensaísta em jornais de São Paulo, enquanto aprofundava seus conhecimentos sobre o folclore brasileiro. Criou vínculos com artistas e escritores paulistas, também influenciados pelo modernismo europeu, que resultou na união entre eles para promover a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, cujos cinco líderes que se tornaram posteriormente os mais festejados pela crítica (na disputa de hegemonia do movimento, que prosseguiu por décadas após a semana paulista) foram o próprio Mário, os poetas Oswald de Andrade (que não era seu parente) e Menotti del Picchio e as artistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Essa "aliança literária" durou menos de uma década, pois em 1929 Mário e Oswald tiveram um rompimento público.

Sua primeira obra de expressão, o livro de poemas "*Paulicéia desvairada*" (1922) teria nascido de uma experiência subjetiva individual, mas com influências no estilo de impressionistas franceses, com os quais se identificava a ponto de seus versos refletirem um ambiente parisiense. No poema "Colloque Sentimental", descreve "A rua toda nua... As casas sem luzes.../E a mirra de os martírios inconscientes/Deixe-me pôr o lenço no nariz/Tenho todos os perfumes de Paris".

Desvairada (2002), expõe suas teorias sobre poesia e estética da linguagem, atribuindo características da composição musical à sua obra literária (o que seria feito novamente em "*Macunaíma*", posteriormente, que será considerada rapsódia).

Seu primeiro romance foi “*Amor, verbo intransitivo*”, publicado em 1927, ao qual se seguiu “*Macunaíma*”, em 1928.

Além das próprias obras literárias, Mário de Andrade é reconhecido como um grande pesquisador da cultura popular brasileira, desde a década de 1920, tendo formulado teorias sobre as dimensões sociais da música folclórica, com tons nacionalistas. Um tema no qual se aprofundou foi na comparação entre a música de rua e do campo — incluindo os estilos afro-brasileiro e ameríndio — em relação à música “artística”. Em 1927, Mário começou a escrever um diário de viagem chamado “*O turista aprendiz*” para o jornal “O Diário Nacional”.

Em 1935, Mário de Andrade e o arqueólogo Paulo Duarte conseguiram criar um Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, tendo sido Mário o diretor fundador. Transferiu sua coleção musical para o Departamento e a Discoteca Municipal se tornou a maior e mais organizada coleção do hemisfério sul.

Em 1936, foi convidado pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema, a escrever o anteprojeto para criação de um órgão de preservação do patrimônio artístico em nível nacional, que ele dividiu em oito tipos de artes, sendo criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Posteriormente, Mário foi designado para dirigir a 4ª região do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que compreendia a Região Sul do país, que na época, além de RS, SC e PR, incluía também SP.

Em 1937 sua posição no Departamento de Cultura foi revogada e em 1938 ele se mudou para o Rio de Janeiro, ocupando um cargo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde dirigiu o Congresso da Língua Nacional Cantada, conferência sobre folclore e música folclórica.

Voltou a São Paulo em 1941, para trabalhar na edição de suas coleções de poesias. Mário de Andrade morreu em casa, de ataque cardíaco, no início de 1945. Sua vida pessoal só veio a público 50 anos após sua morte, na década de 1990, através de relatos de amigos como Moacir Werneck de Castro, que comentou sua homossexualidade, ou de Antônio Cândido, que o descreveu como provavelmente bissexual. O biógrafo Eduardo Jardim, por sua vez, acredita que Mário fosse pansexual.

Em carta ao amigo Manuel Bandeira — que só veio a público em 2015 — Mário de Andrade escreve que:

[...] Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. Mas em que podia ajuntar em grandeza ou melhoria pra nós ambos, pra você, ou pra mim, comentarmos e elucidar você sobre a minha tão falada (pelos outros) homossexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar o muito de exagero nessas contínuas conversas sociais? Não adiantava nada pra você que não é indivíduo de intrigas sociais. Pra você me defender dos outros? Não adiantava nada pra mim porque em toda vida tem duas vidas, a social e a particular, no particular isso só interessa a mim e na social você não conseguia evitar a socialização absolutamente desprezível duma verdade inicial. Quanto a mim pessoalmente, num caso tão decisivo pra minha vida particular como isso é, creio que você está seguro de que um indivíduo estudioso e observador como eu há de tê-lo bem catalogado e especificado, há de ter tudo normalizado em si, si é que posso me servir de “normalizar” neste caso. Tanto mais, Manu, que o ridículo dos socializadores da minha vida particular é enorme. Note as incongruências e contradições em que caem. O caso de Maria não é típico? Me dão todos os vícios que por ignorância ou por interesse de intriga, são por eles considerados ridículos e, no entanto, assim que fiz duma realidade penosa a “Maria”, não teve nenhum que caçoasse falando que aquilo era idealização para desencaminhar os que me acreditavam nem sei o que, mas todos falaram que era fulana de tais (Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira – trecho citado em BORTOLOTTI, 2015).

Esse trecho da carta, que só veio a público em 2015 através da Fundação Casa de Rui Barbosa, havia sido suprimido sem explicações em 1966, quando foi publicada sua correspondência. Só veio à tona através do pedido do jornalista através da Lei de Acesso à Informação, pois a família de Mário negava o acesso.

O fato de Mário de Andrade ser negro também não foi considerado em suas biografias até recentemente, quando os biógrafos passaram a dar mais atenção às questões identitárias dos autores. Não são conhecidas críticas suas ao amigo Paulo Prado, em relação aos trechos dos livros dele tem caráter manifestamente racista.

Ao mesmo tempo, em que suas profundas pesquisas sobre o folclore e a música popular valorizaram a cultura afro-brasileira, ainda não faz parte da fortuna crítica sobre sua obra o debate sobre o papel de sua negritude na sua obra, ou sobre suas posições pessoais a respeito.

2.2- A ORALIDADE EM MACUNAÍMA

A oralidade é uma das principais características de “*Macunaíma*” e faz parte dos propósitos de Mário de Andrade, o que ele explicita quando ironiza – no capítulo com a “Carta pras icamiabas” onde ele ironiza – falando uma verdade – que existem “duas línguas” bastante diferentes, a falada e a escrita.

As marcas da oralidade estão na grafia de algumas palavras, no ritmo, no fluxo narrativo, na estrutura das frases, nas inversões que caracterizam o discurso falado em diferenciação ao discurso escrito.

O aparente propósito do autor é não apenas enriquecer a linguagem da obra, mas também resgatar a autenticidade das expressões do povo brasileiro, proporcionando uma experiência literária que transcende as barreiras entre a tradição oral e a escrita. O estudo da oralidade em “*Macunaíma*” não apenas revela o talento narrativo de Mário de Andrade, mas também seu esforço de pesquisador que buscava capturar a diversidade linguística do Brasil, em busca de uma identidade cultural brasileira.

“*Macunaíma*” é, em primeiro lugar, uma obra que traz em si uma ousadia da linguagem escrita — em contraposição ao formalismo — e um tesouro linguístico, registrando uma verdadeira coletânea de expressões populares, num fluxo narrativo que procura se aproximar das características da oralidade, da fala do povo.

“*Macunaíma*” (ANDRADE, 2022) traz explicitada a oralidade do texto das mais variadas formas, não apenas em expressões características da fala, como “juque!” (p. 25), mas na própria grafia das palavras, para que tenham o efeito de sua pronúncia oral habitual, tais como: si (p. 18), rapaiz (p. 33), faiz (p. 33), melhor (p. 200) ou umideceu (p. 295).

O contraste entre oralidade (língua falada, informal) e o formalismo da linguagem escrita é explicitado, na obra, no “Capítulo 9: Carta para as icamiabas”, onde Macunaíma escreve em português culto: “[...] *uma curiosidade original desse povo. Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra*” (ANDRADE, 2022, p. 152).

As diversas formas de expressão de oralidade em Macunaíma foram estudadas em profundidade por M. Cavalcanti Proença na Parte II do “*Roteiro de Macunaíma*” (PROENÇA, 1987, p.59-124), onde ele descreve os vários formatos de expressão da língua *falada*, em contraste com a variante escrita.

“Para mim” é uma dessas expressões típicas da fala de Macunaíma: “Meu avô, dá caça *pra mim* comer?”.

Outra forma é a que Proença descreve como “intensidade verbal”, com a duplicação do verbo para denotar intensidade: “Isso Macunaíma *ficava que ficava* um leão querendo”.

O emprego de adjetivos em função adverbial, também, é típico da fala popular: “Macunaíma pediu pra ela ficar com os olhos fechados e levou todos os carregos, tudo, pro lugar em que estavam *de já-hoje* no mondongo inundado”.

As formas *uma feita, dessa feita*, etc., aparecem em Macunaíma em lugar de uma vez, dessa vez: “Desde *essa feita* as caranguejeiras preferem fazer fio de noite”.

Outra observação de Proença é que “o emprego da negativa dupla é frequente na literatura quinhentista e largamente preferida pela linguagem brasileira falada, até hoje”. Em Macunaíma a negativa dupla aparece em vários trechos:

“Mas *não* tinha *ninguém* por ali, *não* chorou *não*”.

“*Ninguém* vira *nada*, *ninguém* sabia de *nada*”.

“Aqui *não* tem rastro *nenhum não*”.

“Orifício era palavra que a gente escrevia, mas, porém, *nunca ninguém não* falava orifício *não*”.

Outra característica da língua falada está no uso de “que” em profusão: “O emprego do que é abusivo na linguagem popular e é com ele que se *processa a ênfase característica do falar inculto*” (grifos nossos).

“Se vocês venham comigo, *muito que bem*”

Proença assinala que “*Bem que* não aparece como conjunção concessiva, mas com o sentido enfático de *muito, bastante* (op. cit., p.100): “*Bem que sei*”.

Ou seja, nas mais diversas formas de construção de frases, a opção do autor, em *Macunaíma*, é a construção das frases de modos que remetam, que busquem se aproximar ao máximo, da prática da língua *falada*, diferente da escrita.

Produzido para dar a impressão de espontaneidade, no fluxo e no ritmo da fala corrente – o que o autor diz ter ocorrido no momento da criação do livro, que teria sido produzido sob inspiração, em apenas seis dias – os seus artifícios de comunicação simulando a fala são, na verdade, fruto das pesquisas de Mário de Andrade que vão desde o folclore até às questões da linguagem, sendo portanto o resultado de seus propósitos, de seus objetivos afirmados claramente em mais de uma ocasião, não tendo portanto nada de fortuito, de ocasional. É um fluxo narrativo espontâneo quando lido e mesmo na hora em que possa ter sido escrito – sem esquecer dos dois anos entre a primeira redação em 1926 e a publicação em 1928, após minuciosa revisão – mas que reflete, na verdade, anos de pesquisa e de planejamento do autor para produzir exatamente esse resultado.

Uma espontaneidade planejada, previamente construída em anos de pesquisas, minuciosamente revisada, e por fim apresentada ao público, para colher os efeitos esperados: essa é uma faceta inescapável da análise da obra prima de Mário de Andrade.

2.3- A LINGUAGEM POPULAR

Além da oralidade, “*Macunaíma*” visivelmente visa resgatar e preservar em sua narrativa um amplo repertório de vocábulos indígenas, regionalismos, expressões e ditados populares.

Os vocábulos de origem indígena, como *uaiariquinizês* (p. 33, significando testículos), permeiam toda a narrativa.

A obra é eivada também de termos de origem regional tais como: *emboléus* (p. 24, regionalismo nordestino para tropeçando, rolando) ou *sapituca* (p. 24, regionalismo paulista para tontura, atordoamento, embriaguez).

Entre a riqueza lexical da obra se incluem arcaísmos e neologismos que lembram a oralidade e as expressões usadas por populares. Há na obra mariana dois fenômenos

diversos, relacionados à linguagem popular, que nem sempre é fácil distinguir. Por um lado, Mário aproveita palavras da linguagem popular que são fruto de suas pesquisas sobre o folclore. Por outro lado, também cria palavras.

Essa criação de palavras “populares”, nesse caso, não é obra de alguém “do povo”, mas sim de um intelectual que é a inteligência por trás do narrador do romance/rapsódia.

2.3.1 Distinguindo a língua “do povo” da linguagem criada e mediada pela inteligência do autor

Embora a “fortuna crítica” do livro exalte “*Macunaíma*” como expressão da linguagem popular, na verdade, se trata de duas coisas diversas, que precisam ser distinguidas claramente, ao contrário de serem tratadas como se fossem uma coisa só.

Por um lado, Mário aproveita a linguagem popular, de suas pesquisas sobre folclore. Por outro, cria palavras e quem as está criando não é alguém “do povo”, mas um intelectual que é a inteligência por trás do narrador.

Não dá para tratar essas duas formas de uso da linguagem como se fossem um mesmo procedimento, pois nessa duplicidade há uma questão que precisa ser abordada diretamente: “*Macunaíma*” tem sido “vendido” pela sua “fortuna crítica” como expressão da linguagem popular, trazida da vida real pelo autor, mas não é assim — é uma obra — o tempo todo, com a mediação intelectual do escritor.

Nessa imitação da fala popular surgem neologismos como *pulapulavam* (p. 29) ou *ruidejar* (p. 266).

O mesmo efeito é buscado através de arcaísmos tais como: *sarapantar* (p. 18); *dandava* (p. 19); *trabucar* (p. 30); *sorveteu* (p. 30); *assuntou* (p. 32); *estumaram* (p. 279); *turtuveou* (p. 279); ou *fastava* (p. 296).

Mas é claro que *Macunaíma* também compreende uma coleção de expressões populares, afinal Mário era um colecionador do nosso folclore.

O resgate cultural que a obra empreende inclui ainda vasta gama de ditados populares do início ao fim, desde “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta” (p. 19) até “quem come jaraqui fica aqui” (p. 268) e “deixa estar jacaré, que a lagoa há de secar!” (p. 293).

O efeito narrativo é o de uma linguagem que seduz o leitor, em uma espécie de recriação de um fluxo narrativo popular, regional e indígena, que traria consigo marcas de uma brasilidade linguística.

Trata-se, na verdade, de uma duplicidade: por um lado o autor pesquisador do folclore e da linguagem, por outro o autor criador de palavras com “efeito popular”, uma imitação da fala do povo que é “vendida” muitas vezes — inclusive pela “fortuna crítica” que a colocou no “cânone literário” — como se fosse uma voz popular, trazida da vida para a escrita. Mas não se trata disso e sim de uma composição dessa fala “popular” com mediação intelectual do autor. Essa questão é relevante para compreender o que a obra realmente representa.

Dar ares de espontaneidade é o projeto de Mário de Andrade para essa obra. Em relatos autobiográficos, ele revela ter tido momentos de inspiração, em que a narrativa fluiu, durante o processo criativo. Nestes, em que tão espontânea se mostra a fluência informal das palavras, em certos momentos elas se afiguram líricas, como ocorre em alguns trechos desde o início do livro, como quando “*Macunaíma assuntou o deserto e sentiu que ia chorar*” (p. 32). Os traços líricos estão presentes até o final, quando se revela que o verdadeiro narrador da história a recebeu por transmissão de um papagaio:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era caxiri com mel-de-pau, que era boa nova e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra [...] E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. [...]

Tudo ele contou pró-homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei para vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba dessas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. Tem mais não (ANDRADE, 2022, p. 307).

A fluência narrativa com ares de espontaneidade, sem dúvida um dos pontos fortes de *“Macunaíma”*, é incensada pela “fortuna crítica” como um rompimento com o formalismo literário predominante então (como é o caso do parnasianismo), o que, no entanto, não representa uma avaliação bem fundamentada do mundo literário até a década de 20.

Esse viés da “fortuna crítica amiga” mariana quer que o leitor acredite que o mundo literário brasileiro era composto apenas dos parnasianos, de Bilacs e Coelho Neto, mas não era. Um exemplo disso é Simões Lopes Neto (SLN), sendo que o próprio Mário de Andrade cita em *“Macunaíma”* a lenda do “Negrinho do pastoreio” na versão do SLN.

Caso Mário de Andrade rompesse com algo, seria com barreiras que são tratadas — por ele e pela crítica literária hegemônica, em grande influenciada pelos paulistas, da USP — como se fossem absolutas, mas que representam apenas uma pequena parte do que existia já impresso como literatura pelo Brasil afora, que ele pretende sumarizar no livro dele. É errada a afirmação de que tudo era convencional, reacionário, elitista, na literatura brasileira de então. Não era; basta ver, por exemplo, as obras de Lima Barreto e de Machado de Assis, além do já citado Simões Lopes Neto.

A narrativa fluente e criativa é a mais encantadora das características dessa obra de Mário de Andrade, um dos pontos fortes que ajuda a sustentar, até hoje, sua posição de obra-prima e icônica do autor paulista. Isso não significa, no entanto, que não houvesse narrativa popular antes, como quer fazer crer a ideologia do movimento modernista paulista. Um século depois, é possível analisar com mais clareza o que essa obra realmente representa, quando melhor compreendido tanto em suas qualidades, quanto nos exageros da crítica amiga (FISCHER, 2022).

Nenhuma casualidade existe: não obstante a rapidez com que a obra foi escrita: tudo nela é intencional, do conteúdo cultural até os detalhes da forma linguística escolhida para expressar os seus conceitos, ao longo da fluente narrativa.

2.4- ANÁLISE DA NARRATIVA

Escrita com o propósito de aparentar simplicidade, essa obra é complexa em vários sentidos. Macunaíma, o protagonista, é descrito em terceira pessoa, mas só ao final do último capítulo sabemos que o narrador se revela um violeiro, que ouviu a história de um papagaio.

Se hoje se tornou natural a informalidade narrativa, no contexto de 1926 isso era um desafio, transpor a oralidade para a literatura, incorporar características de oralidade num fluxo narrativo.

A complexidade está presente tanto na criação da linguagem quanto no conteúdo da narrativa, pois mesmo usando elementos da obra de um antropólogo alemão sobre os indígenas de uma região fronteira (Brasil-Venezuela), o rumo que a história toma é claramente uma escolha de Mário de Andrade.

Os debates relativos ao conteúdo, com elementos fornecidos pelo próprio Mário sobre seu propósito de síntese cultural, revelam o que se poderia chamar de uma “síntese agoniada”, carregada de surrealidade e de significados metafóricos a serem desvendados pelos leitores e críticos.

Uma análise de uma obra complexa não pode ser uma análise simples, ainda mais quando se trata de uma obra multifacetada, com significados que vão além de suas características literárias, pois também dialoga com a cultura, com a sociedade e com os povos (especialmente os indígenas) retratados no livro.

Nas primeiras décadas, a fortuna crítica do modernismo paulista ressaltou que se trata de uma obra inovadora na linguagem, mas na análise de sua narrativa não se foi mais além. Não se analisou, por exemplo, o grau de consonância entre forma e conteúdo, ou seja, de que modo a história contada (que inegavelmente valoriza a linguagem “do povo”) retrata esses povos que fazem parte do seu enredo.

Ao mesmo tempo em que não apenas valoriza, como também, de algum modo, acaba tendo uma função de preservar a cultura e a fala “do povo” — no caso, em especial dos povos indígenas — é possível questionar o modo como a obra se relaciona com questões sensíveis no século XXI, como a questão indígena, a questão do “caráter” brasileiro e a forma literária de representação de personagens “do povo”.

2.4.1 – *Macunaíma* no contexto do modernismo paulista

Uma dimensão que se torna obrigatória, hoje, na análise dessa obra, é o tratamento repleto de adjetivos entusiasmados, dado a ela pela fortuna crítica do Modernismo paulista. “Escrito em seis dias”, começa ressaltando sobre “*Macunaíma*” o mais famoso estudo a respeito do mesmo, escrito por Gilda de Mello e Souza. Só faltou completar que “e Mário de Andrade descansou no sétimo dia”.

O “endeusamento” dessa obra é o maior obstáculo para uma análise mais profunda de sua contribuição para a literatura brasileira. Alguns dos poucos textos mais críticos podem ser encontrados no estudo sobre “A ideologia modernista: a semana de 22 e a sua consagração” (FISCHER, 2022) onde observa que “o modernismo de Mário é um catolicismo”, cheio de dogmas, inclusive entre seus “discípulos” literários (que poderíamos chamar de uma “igreja uspiana”), dificultando uma análise crítica da obra.

A Semana de Arte Moderna de 1922 domina até hoje o centro da cena da literatura brasileira, designando os períodos literários como “pré-modernista”, seguido do modernismo em “fases” para abrigar autores e estilos muito diversos e, por fim, chamando de “pós-modernista” o que vem depois, com o Modernismo sendo central.

Mas quais seriam essas características, em “*Macunaíma*”, que representam o Modernismo? A primeira que se evidencia é a informalidade da linguagem.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar, exclamava:
- Ai, que preguiça! [...].
Ora depois de todos comerem a anta de Macunaíma a fome bateu no mocambo. Caça, ninguém pegava caça mais, nem algum tau galinha aparecia! E por causa de Manaape ter matado um boto pra comerem, o sapo cunauraru chamado Maragulgana pai do boto ficou enfezado. Mandou a enchente e o milharal apodreceu (ANDRADE, 2022, p. 18).

No formalismo predominante na literatura de época, o narrador se expressar na linguagem escrita usando expressões da fala oral popular foi uma ousadia da obra “*Macunaíma*”.

A originalidade também está na figura do narrador ser um homem aleatório, mas certamente identificado como uma figura popular (pela simplicidade da sua expressão

oral) e morador da Amazônia, local onde começa e termina a história (embora a maioria tenha se passado em São Paulo), que ouviu todo o relato sobre Macunaíma ser feito por um papagaio, o que é a informação derradeira da obra, no trecho já citado (ANDRADE, 2022, p. 307). O Modernismo de 22 — e em especial Mário de Andrade — falavam em uma língua “brasileira”, que se distinguiria da língua portuguesa e por isso há modificações ortográficas de palavras em “*Macunaíma*”.

2.4.2 –A questão da identidade nacional, a “brasilidade”

“*O seu destino é não assumir nenhuma identidade constante*”, sendo esse um dos sentidos do “herói sem nenhum caráter”, interpreta Alfredo Bosi em “*Situação de Macunaíma*”, sua análise sobre o livro de Mário de Andrade (BOSI, 2010, p. 206), vendo a obra sob o prisma de “pensar o povo brasileiro, nossa gente”, uma das propostas de Mário de Andrade.

A literatura brasileira tem cumprido “*uma espécie de missão, mais que as ciências sociais: dizer como o Brasil funciona*”, observou Luís Augusto Fischer em seu livro *Literatura brasileira: modos de usar* (FISCHER, 2017) - e esse tormento seria típico de um país jovem e colonizado, em busca de identidade. Achar traços típicos num povo japonês, por exemplo, não parece difícil, mas e num país multifacetado?

Aqui se cultuam orixás e se come sushi, além das influências mais óbvias, europeia e norte-americana. Como forjar uma identidade visível, sólida, inequívoca, compartilhada, inquestionável? Só com muito esforço mesmo, ou com muita simplificação - e isso pode sufocar identidades parciais, muitas vezes caladas ou mesmo extintas em favor da identidade hegemônica, relacionada ao poder. Artistas e pensadores brasileiros buscaram essa identidade em pelo menos três momentos distintos, no anseio de entender esse mistério chamado Brasil – analisa Fischer, se referindo ao Romantismo, Modernismo e Tropicalismo. O primeiro, entre 1830 e 1870, o da formação do Império, no Rio. O segundo, na São Paulo dos anos 20, novo centro econômico do país. E finalmente, o mundo pós segunda guerra, da TV e do automóvel, uma terceira época.

O Romantismo de José de Alencar e de Gonçalves Dias foi a exaltação de nosso patrimônio natural, onde nosso céu tem mais estrelas e nossas matas têm mais flores, exaltando também nossos indígenas e vendo como destino sua fusão com o colonizador.

O momento seguinte foi de influência do parnasianismo, imitação europeia, ao qual sobreveio a segunda onda nacionalista, com o Modernismo paulista de 1920, cujo maior símbolo literário, depois, veio a se tornar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com sua miscelânea, “uma tentativa de síntese meio alucinatória”. A que se seguiram os anos 30 e 40 com romances realistas regionais, como os de Graciliano Ramos, que indagam sobre as elites regionais e sobre como vive o povo das regiões.

Nos anos 60, o tema retoma em tom diferente, num mundo em perspectiva de globalização. “Aí entra em cena a turma de Caetano, Gil, Tom Zé e outros (o Tropicalismo... que) misturaram tudo num grande caldeirão”. A visão do nacional como miscelânea é também de Nelson Rodrigues, para o qual “quanto mais misturados, mais brasileiros somos”. Esse reconhecimento se torna mais comum e diminui a relevância do nacionalismo, em declínio na literatura, em tempos da geração das redes sociais, com interações internacionais.

Onde “*Macunaíma*” se insere nessa questão? No espírito do Modernismo paulista, “*Macunaíma*” evoca a questão da “brasilidade” em outro viés, em contraste com visões anteriores, idealizadas. De que identidade se está falando, eis que na década de 1920, mal havia uma centena de anos da independência política do Brasil, ainda totalmente dominado ideologicamente pela cultura europeia? Da que incluía alguns conceitos ingênuos como o do “homem cordial” (HOLANDA, 2014).

Há aqui uma questão a ser melhor compreendida, analisada, interpretada, sobre o que *Macunaíma* nos diz em relação ao “homem cordial”, conceito idealizado sobre o brasileiro, na ótica de Sérgio Buarque de Holanda.

O protagonista, *Macunaíma*, seria uma desmistificação desse “homem cordial” ou apenas uma versão dele, de um homem cordial através do recurso à malandragem?

Embora “*Raízes do Brasil*” só tenha sido lançado em 1936, 8 anos, portanto, após “*Macunaíma*”, que foi publicado em 1928, os conceitos presentes na obra-prima de Buarque de Holanda já eram correntes entre os sociólogos brasileiros de sua geração. O

capítulo sobre “O homem cordial”, portanto, apenas sistematizou uma crença cultural do início do século XX na intelectualidade pátria.

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lanheza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um mundo emotivo, extremamente rico e transbordante (HOLANDA, 2014, p. 176).

Se “*Macunaíma*” desmistifica o mito do homem cordial, por outro lado, tem sido percebido em afinidade com o “complexo de vira lata”, nome cunhado por Nelson Rodrigues para nosso sentimento de inferioridade:

Por ‘complexo de vira-lata’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. O brasileiro é um narciso às avessas, que cospe na própria imagem. Eis a verdade: não encontramos pretextos pessoais ou históricos para a autoestima (RODRIGUES, 1993).

Essa questão aparece em correspondência de Mário dirigida a Manuel Bandeira, reproduzida na análise de Gilda de Mello e Souza sobre o caráter da obra:

O que me parece é que a sátira além de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que sempre me pareceu também uma sátira mais universal ao homem contemporâneo [...] (SOUZA, 2003, p. 37).

É interessante o registro feito pelo autor, de que “*Macunaíma*”, ao retratar o brasileiro, o faz “escondendo os aspectos bons sistematicamente”, ou seja, tendo um propósito nesse sentido, que aparentemente considera necessário aos seus objetivos culturais.

No entanto, ficou não resolvida na fortuna crítica uma ambiguidade, a de que nem mesmo o protagonista é caracterizado como brasileiro, mas sim como um personagem também universal, como aborda Gilda de Mello e Souza, citando exposições do próprio Mário de Andrade a esse respeito:

[...] num dos prefácios já citados, Mário de Andrade assim se refere à sua criação: 'O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na 'terra dos ingleses' como ele chama a Guiana Inglesa. Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o quê. Me alarga o peito bem, coisa que antigamente os homens expressavam pelo 'me enche os olhos de lagrimas'.

Em 1930, recebe dos Estados Unidos a primeira proposta de tradução de *Macunaíma*, que não foi levada a cabo. Em carta do mesmo ano, endereçada ao seu grande amigo, o poeta Manuel Bandeira, Mário de Andrade manifesta o temor de que a tentativa não 'consiga reproduzir a essência poema-herói-cômico, do livro', concordando, no entanto, que o sacrifício do lado excessivamente brasileiro talvez fizesse ressaltar as suas características universais: '[...] talvez o *Macunaíma* ganhe em inglês porque muito secretamente o que me parece é que a sátira além de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que sempre me pareceu também uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora (SOUZA, 2003, p. 36).

Nesse trecho da análise de Gilda de Mello e Souza, aparece um outro enfoque sobre o livro, o de que o protagonista poderia não ser só brasileiro, mas representar também um personagem universal:

[...] a citação revela a extrema lucidez do artista em relação à ambiguidade interna de seu personagem principal que, à semelhança dos demais protagonistas, nos impõe sempre uma leitura alternativa: *Macunaíma* tanto pode ser o retrato do homem brasileiro, como do venezuelano (sul-americano) ou do homem moderno universal (SOUZA, 2003, p. 36).

Ou seja, *Macunaíma* poderia representar tanto um quanto outro, não mais brasileiro que universal, nem mais universal do que brasileiro.

2.4.3 – A questão indígena

No indigenismo do período romântico da literatura brasileira, obras como as de José de Alencar ("*O Guarani*", de 1857; "*Iracema*", de 1865; e "*Ubirajara*", de 1874), descreviam qualidades dos indígenas nacionais, descritos com ares de pureza moral, altivos, heroicos, de nobres sentimentos. Um século depois da obra de Rousseau e da

popularização do conceito do “bom selvagem” (ao qual só a sociedade vem a corromper), o indigenismo navega na idealização desses personagens.

Essa idealização moral poderia ser considerada, talvez, como uma tentativa de reparação moral pelos processos sociais de genocídio, escravização e aculturação sofridos pelos indígenas, submetidos à violência de portugueses e espanhóis desde o início da era colonial.

O “*Macunaíma*” contraditório de Mário de Andrade subverte, assim, a até então descrição ingênua dos personagens indígenas, lhe dotando de contradições, perversidades, violência e mentira — como diz o subtítulo, o herói sem nenhum caráter — ou seja, de características humanas menos ingênuas e mais realistas.

Uma desmistificação moral está implícita na própria descrição das narrativas indígenas originais sobre “*Makunaíma*, coletadas pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, que mostra que o próprio nome do herói do seu povo significava “o grande mau” e suas histórias eram repletas de perversidades, inclusive contra os próprios irmãos (tal como foi reproduzido na versão de Mário de Andrade).

O alemão teve acesso a duas versões, por relatos de dois indígenas de diferentes tribos, um *arekuná* e outro *taulipangue*:

A lenda arekuná menciona, logo no início, Makunaima e seus irmãos, mas não revela os nomes destes últimos personagens. No decorrer da ação aparecem apenas Makunaima e seu irmão mais velho, Jiguê [...].

Na lenda taulipangue, são mencionados além de Makunaima quatro irmãos [...]. Jiguê não aparece nesta lenda. No lugar dele, figura Ma'nápe [...].

Em todas as lendas que tratam dos heróis, Makunaima é o mais poderoso entre os irmãos. A ele se une ora Ma'nápe, ora Jiguê. Por sua indisciplina, Makunaima muitas vezes se vê em situações desagradáveis, das quais se livra, em parte, graças à sua astúcia, e outras vezes com o auxílio do irmão mais velho, que é consciencioso.

Makunaima é, como todos os heróis tribais, o grande transtornador. Transforma pessoas e animais em pedras, algumas vezes para castigá-los, mas na maioria das vezes pelo prazer da maldade. Também é criador. Ele fez, como já foi dito, todos os animais de caça, bem como os peixes [...] (KOCH-GRÜNBERG, 1924, traduzido em MEDEIROS, 2002, p. 33-34)

Em vários aspectos, portanto, a “versão rapsódica” de Mário de Andrade foi fiel à descrição das narrativas indígenas feitas por Koch-Grünberg. Cabe aqui registrar que os relatos do etnógrafo alemão, ao mesmo tempo que ricos em conteúdos, também vieram acompanhados por algumas análises e interpretações limitadas por uma visão

eurocêntrica, como, por exemplo, a comparação dos aspectos mágicos dessas histórias com o pensamento infantil, tese corrente nessa época (MEDEIROS, 2002, p. 17).

O curioso de comparar histórias mágicas do sagrado indígena com o pensamento infantil é esquecermos o possível paralelismo com a própria cultura religiosa Ocidental, judaico-cristã, repleta de histórias bíblicas, tais como: a transformação da água em vinho; as curas; e ressuscitações dos mortos e outros milagres que, na cultura Ocidental, são aceitos como práticas religiosas dominantes e, portanto, adultas.

E a questão moral, sobre o “herói sem nenhum caráter”? O bordão repetido “*Ai! Que preguiça!*”, representaria a imagem do indígena sob a ótica dominante?

Uma das interpretações correntes, sobre essa questão, é que a malandragem de Macunaíma não representaria uma síntese do indígena, mas do brasileiro como um todo, eis que o personagem em si é uma “metamorfose ambulante”, que ao mesmo tempo que é indígena também nasce negro e depois se transforma em branco. Segundo a fortuna crítica, portanto, essa ironia não se refere especificamente aos indígenas.

Os autores indígenas contemporâneos, no entanto, renovaram a fortuna crítica de “*Macunaíma*” com um questionamento intenso, vigoroso e contundente, de que sua desmistificação da imagem indígena idealizada resultou em outra forma de construção, pejorativa e com consequências nefastas para nossos povos primordiais. Estereótipos tais como o “*Ai! que preguiça!*” correspondiam à visão do indígena subjugado pelo colonizador.

Assim é que o autor indígena contemporâneo Cristino Wapichana assinala que “[...] o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, reforçou o racismo, o preconceito e a violência contra os povos indígenas, que persiste até os dias de hoje. Consequentemente, perpetua ideias prejudiciais aos direitos fundamentais, culturais e territoriais dos indígenas [...]” (WAPICHANA, 2022, p. 322).

Wapichana vai ao cerne da questão: quando o etnólogo Theodor teve acesso às lendas indígenas, tinha consciência de seu significado sagrado, religioso, para aqueles povos, com os quais ele conviveu.

Theodor, em sua primeira visita ao Brasil, viajou do alto Rio Negro até o Rio Orinoco na Venezuela entre os anos de 1911 e 1913. Foi nessa viagem que

encontrou com o pajé e contador de histórias Akuly, do povo indígena Taurepang. Foi com Akuly que Theodor compilou as muitas histórias sobre Makunaima, que depois seriam também utilizadas por Mário.

Em 1924, Theodor Koch-Grünberg morre de malária na terra de Makunaima e ali mesmo é enterrado, num lugar que hoje é uma pequena vila chamada Vista Alegre, no município de Caracaraí, às margens do grande rio Queçoene (Rio Branco, renomeado pelos invasores). Em 1927, Marechal Rondon visitou sua sepultura original, reconhecendo a importância desse humano alemão.

Makunaima faz parte das nossas muitas histórias e do sagrado de muitos povos indígenas que moram naquela belíssima região norte do estado que se chama atualmente Roraima [...].

Theodor sabia da força desse sagrado, desses povos, por isso apenas escreveu as palavras de Akuly, ditas com alegria, sacralidade e verdade ancestral. Não falava de lendas ou mitos, mas de histórias do seu herói e de sua divindade, com a força e a fé de um sacerdote (WAPICHANA, 2022, p. 316-318)

Cristino Wapichana analisa ainda que:

[...] ao banalizar Makunaima e misturar parte dos sagrados de vários povos indígenas, Mário desloca, desfigura, transfigura, distorce e retira parte da identidade de cada um desses povos, e dá nova função qualquer, desrespeitando a real ancestralidade, humanidade e vivência milenar desses povos, concordando com a máxima de que ‘índio’ é tudo igual. [...] Se Mário tivesse conhecido os povos indígenas e o seu sagrado Makunaima, talvez teria respeitado o nosso sagrado [...] não diria ‘ai que preguiça’, um dos estereótipos que reforçaram o ‘índio preguiçoso e sujo’, incultos atrapalhadores do progresso de meia dúzia desumanos que dizem: ‘é muita terra pra pouco índio’ [...] (WAPICHANA, 2022, p. 323-324).

2.4.4 – Sobre os modos tradicionais, jocosos, de retratar personagens populares:

Macunaíma pode ser considerada uma sátira?

A valorização da oralidade e das linguagens populares em “*Macunaíma*” — e até mesmo uma possível criação de uma “brasilidade” linguística — não significam, no entanto, que essa obra exponencial do Modernismo brasileiro (ou melhor seria dizer, do Modernismo paulista) na década de 20 do século XX, esteja no viés do romance moderno europeu do século XIX, cujo diferencial estava em dignificar o personagem popular e lhe dar voz.

O contraste a ser analisado, aqui, não é o da linguagem Modernista com as tendências literárias prévias, mas sim com o surgimento do Romance, que colocava os

personagens populares, pela primeira vez, no papel de protagonistas valorizados, ao contrário de personagens secundários ironizados.

A graça, a autoironia, o humor popular contidos na obra a caracterizam como uma sátira? O enfoque irônico de “*Macunaíma*”, que está presente em todas as características da obra — a começar pela continuação do título, o herói sem nenhum caráter — denota o caráter ambivalente dessa obra que contribui para valorizar a cultura popular sem que isso, necessariamente, signifique dignificar o personagem popular.

A ambivalência da simultânea valorização/desvalorização do personagem popular está relacionada com a forma de narrativa, fundamentalmente satírica, uma forma tradicionalmente usada para retratar personagens populares de modo irônico.

A relação com essas formas tradicionais de narrativa, em *Macunaíma*, aparece na análise de Gilda de Mello e Souza, cujos vínculos familiares e pessoais com o autor tornam a sua análise quase uma “interpretação oficial” da obra, expressando em detalhes a “ideologia mariana”. Gilda quem descreve, didaticamente, a ligação dessa narrativa com as sátiras tradicionais de origem europeia:

Pois se é certo que a principal fonte de inspiração de Mário de Andrade foi o populário brasileiro e mais precisamente a enumeração, corrente nas louvações dos cantadores nordestinos, é preciso não esquecer que ele conhecia também o recurso através de certa literatura erudita de forte impregnação popularesca, como a de Gregório de Matos e mesmo de Rabelais (SOUZA, 2003, p. 71).

[...] a análise admirável de Bakhtin sobre a cultura popular demonstra que já na Idade Média – portanto em pleno apogeu do romance arturiano de conotação religiosa – coexistia, ao lado da cultura séria e oficial, de tendência heráldica, uma cultura cômica, popular, carnalizada, que promovia a liberação do riso e do corpo, a vitória sobre a seriedade, o medo e o sofrimento (SOUZA, 2003, p. 64).

Essa ambivalência — entre a valorização da cultura popular e a manutenção da tradição de jocosidade do personagem popular, anterior ao romance do século XIX que o dignifica com seriedade — não é a única. Também é central a ambivalência entre a “brasilidade” literária de “*Macunaíma*”, expressa até mesmo na oralidade com grafia “abrasileirada” (“si”, “ora”, já exemplificadas) e o processo de composição da obra, que Gilda classifica como europeu e universal.

Ora, tenho a convicção que, ao elaborar *Macunaíma*, Mário de Andrade transpôs para a literatura, de maneira intencional e crítica, o conflito que observara com tanta acuidade na música entre a tradição europeia herdada de Portugal e as manifestações locais, populares, indígenas ou africanas. Assim, levando adiante a analogia que venho estabelecendo desde o início entre a música popular e o processo de composição de *Macunaíma*, pretendo demonstrar nessa terceira parte que, independentemente de mascaramentos sucessivos que emprestam à narrativa um aspecto selvagem, o seu núcleo central permanece firmemente europeu (SOUZA, 2003, p. 60).

De fato, desde o início de “Tupi e o alaúde” — tido como o mais abalizado dentre os livros dedicados à análise literária de *Macunaíma* — Gilda de Mello e Souza estabelece que se trata de uma obra-prima cuja composição deve ser compreendida como uma rapsódia, porque “[...] Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas de música (comum à erudita e à popular) baseadas no princípio rapsódico da suíte” (SOUZA, 2003, p. 12). Com isso, desde o início se afirma a universalidade da obra-prima mariana, em contraste com uma possível brasilidade apregoada nos ideais do movimento modernista brasileiro (paulista) de 1922.

Para os fins do presente trabalho — de identificar a oralidade e as linguagens populares em diferentes modalidades na literatura brasileira — chama mais a atenção o modelo satírico tradicional, no qual foi moldada a expressão da linguagem popular em “*Macunaíma*”:

Voltemos, depois dessa primeira exposição, à afirmação inicial de que *Macunaíma* retoma o processo compositivo da música popular, como aliás nos indica claramente o próprio autor, quando acrescenta ao título do livro a designação ‘rapsódia’.

Se atentarmos para o material que serviu a Mário de Andrade na elaboração da narrativa, veremos que ele testemunha a mesma mistura étnica da música popular, apresentando uma grande variedade de elementos, provenientes de fontes as mais diversas: aos traços indígenas retirados de Koch-Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu e outros, vemos se acrescentarem ao núcleo central narrativas e cerimônias de origem africana, evocações de canções de roda ibéricas, tradições portuguesas, contos já tipicamente brasileiros etc.

A esse material, já em si híbrido, juntam-se as peças mais heteróclitas: anedotas tradicionais da história do Brasil; incidentes pitorescos presenciados pelo autor; episódios de sua biografia pessoal; transcrições textuais dos etnógrafos, dos cronistas coloniais; frases célebres de personalidades históricas ou eminentes; fatos da língua, como modismos, locuções, fórmulas sintáticas; processos mnemônicos populares, como associações de ideias e de imagens; ou processos retóricos, como as enumerações exaustivas — que segundo o próprio autor

tenham a finalidade apenas poética de realizar !sonoridades curiosas! ou !mesmo cômicas! (SOUZA, 2003, p. 15-16).

2.4.5. Roteiro de Macunaíma: do gênero e do personagem até a linguagem

As visões críticas mais recentes sobre Macunaíma – que vão desde as questões do Modernismo paulista até a questão indígena – colocam em xeque a obra de um ponto de vista contemporâneo, sem anular as análises da fortuna crítica acumulada em quase um século desta obra. Entre esses, vamos nos referir aqui às análises de Bosi (2010), Proença (1987) e Souza (2003).

O “*Roteiro de Macunaíma*”, de M. Cavalcanti Proença, não se furta ao debate sobre qual é, afinal, o *gênero literário* da obra, que Gilda de Mello e Souza (em “*O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*”) argumenta fervorosamente ser, definitivamente, uma rapsódia.

Proença entende a justificativa do próprio Mário de Andrade – seguido por Gilda – para classificar o livro como rapsódia, composto à moda das rapsódias musicais, com uma variedade de motivos populares. No entanto, Proença lembra também que o próprio Mário aceitou a classificação de romance para concorrer a um prêmio literário e, por fim, aponta que o gênero literário de “*Macunaíma* se aproxima demais da epopeia medieval”.

As principais características de epopeia são que “*tem em comum com aqueles heróis a sobre-humanidade e o maravilhoso. Está fora do espaço e do tempo*” (PROENÇA, 1987, p. 7). Assim é que o herói se desloca de um estado para outro do país como se voasse na velocidade da luz, literalmente fora dos padrões de espaço-tempo habituais. Além disso, “*Macunaíma* chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante suas correrias encontra João Ramalho, dos primórdios da fundação de Santo André de Borda do Campo, conversa com Maria Pereira, viva ainda, e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa; convida Bartolomeu de Gusmão para viajar com ele no dorso de um tuiuiú, e o Padre-Voador, que morreu na Espanha, está caminhando e suando num areal do

Maranhão”. Ou seja, ziguezagueia no tempo em “avanços e recuos que só um herói de gesta pode ter” (PROENÇA, 1987, p.8).

Reaberta a questão do gênero literário *da obra* – aparentemente deixado em aberto, não obstante apontada a semelhança com a epopeia medieval – Proença passa da análise do gênero *da obra* para a do caráter *do personagem*. Chama de “incharacterísticas” os traços que constituem o protagonista, porque “o caráter que demonstra num capítulo ele desfaz noutro”. Interpreta que “Macunaíma não pode ser analisado pela lógica, está fora do bem e do mal, é um herói verdadeiro, às vezes contraditório” (PROENÇA, 1987, p. 11).

Conclui Proença que “Macunaíma não é imoral nem amoral” porque ele representaria traços culturais tipicamente brasileiros, que retratariam a luxúria como traço nacional, no que esse autor concorda com Paulo Prado em *Retrato do Brasil* (PROENÇA, 1987, p. 15). Ou seja, na época da publicação de “*Roteiro de Macunaíma*” por M. Cavalcanti Proença, cuja primeira edição é de 1950, não havia senso crítico sobre o hoje evidente racismo exposto nesse livro de Paulo Prado, que fora o financiador da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922.

Alfredo Bosi, cuja “*História concisa da literatura brasileira*” se tornou referência para o ensino da Literatura nas escolas, também registra a ligação do personagem Macunaíma com as concepções de Paulo Prado, ao dizer que “simbolicamente, a figura de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, foi trabalhada como síntese de um presumido ‘modo de ser brasileiro’, descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador: caracteres que lhe atribuí um teórico do Modernismo, Paulo Prado, em *Retrato do Brasil* (1926)” (BOSI, 1970, p. 398).

Gilda de Mello e Souza, cuja interpretação da obra é a mais próxima do próprio Mário de Andrade, expande o foco sobre o personagem em “*Tupi e o alaúde*”, seu livro de análise de *Macunaíma*, sustentando que o protagonista tem um elo de ligação com o popular brasileiro, mas vai além, representaria um personagem universal.

Essa interpretação, do simbolismo internacional do protagonista como representação do ser humano e suas contradições, que associa um valor “universal” à obra, passou a ser defendido pelo próprio Mário de Andrade, por exemplo em carta a

Manuel Bandeira em que afirma que o sacrifício do lado excessivamente brasileiro talvez fizesse ressaltar as suas características universais.

Gilda vai nessa linha, do protagonista como símbolo universal, “pois se é certo que a principal fonte de inspiração de Mário de Andrade foi o populário brasileiro (...) ele conhecia também o recurso através de certa literatura erudita de forte impregnação popularesca, como a de Gregório de Matos e mesmo de Rebelais” (SOUZA, 2003, p. 62). E conclui que “em resumo, *Macunaíma* é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria” (SOUZA, 2003, p. 68).

Voltando aos aspectos da obra, após a questão da moral do personagem-protagonista, é analisada a questão da linguagem do livro, o crítico literário considera que “a tentativa de um meio de expressão nacional tem os seus pontos máximos em Alencar e em Mário de Andrade (...) Porque ambos lutaram por uma língua nacional. (...) Newton Freitas escreveu que a linguagem de *Macunaíma* antecipa a que será falada no futuro” (PROENÇA, 1987, p. 59), mas Proença registra sua discordância dessa tese, “que nem o próprio Mário admitiria essa possibilidade”, pois na verdade o que o autor fez, ali, foi “a fusão dos regionalismos nacionais em um todo”, ou seja, uma linguagem que imita a popular mas que não é falada em nenhuma região, ou seja, seria uma alegoria simbólica de uma unidade nacional, em forma de linguagem, que não existe (PROENÇA, 1987, p. 59-60).

O “*Roteiro de Macunaíma*” tem ainda um outro tema e outro capítulo inescapável, que vem a ser a análise sobre o material cultural, folclórico, colhido por Mário de Andrade e que veio a ser utilizado nesta que veio a ser considerada sua obra-prima: “a colheita de material para a linguagem de *Macunaíma* foi tão abundante que dá a falsa impressão de improvisado de inventado, fantasioso. Nada menos justo. Aqui, como em toda obra de Mário, hoje documentação, desejo, de autenticidade” (PROENÇA, 1987, p. 63). De fato, se há algo que caracteriza o autor é o seu profundo envolvimento com a pesquisa do folclore brasileiro, envolvendo não apenas a literatura escrita como a oral e também a música, uma de suas especialidades.

A análise da linguagem de *Macunaíma*, a que Proença dedica um capítulo inteiro, é – a nosso ver – a mais rica interessante parte (a Parte II – com 65 páginas de extensão,

que vai da página 59 até a página 124) do seu *Roteiro*. Ali estão aprofundados estudos linguísticos sobre as construções de palavras e frases por Mário de Andrade: o modo como são usados verbos, substantivos, advérbios e locuções, locuções prepositivas e adverbiais, além do uso de provérbios e frases feitas, incluindo também as frases rimadas.

Para os efeitos do presente trabalho, que se dedica a compreender o uso da oralidade e da linguagem popular em “*Macunaíma*”, nada se compara em fonte de informação e análise que essa segunda parte do “*Roteiro de Macunaíma*” (PROENÇA, 1987, p. 59-124). Um exemplo desse tesouro linguístico, em que se constitui a análise ali empregada, é a explicação sobre a *posposição da negativa*: “Usa-se também no Brasil a posposição da partícula negativa. Mário Marroquim assinala esse tipo de construção quando se fala ‘em tom de respeito’ e em geral com a abreviação de senhor: *inhor não*. A negativa com o não proposto é também encontrada na linguagem popular e Mário a usou várias vezes. Esse é o modo normal da negação na língua dos caxinauás, com como a dupla negativa. Mário empregou algumas vezes a tradução literal como ‘chora não’, ‘me come não’, ‘*tem mais não*’. É de supor que essa forma lhe parecesse influência indígena alterando a sintaxe do português no Brasil” (PROENÇA, 1987, p.97). *Tem mais não*, como se sabe, virou uma espécie de “meme” relacionada ao livro “*Macunaíma*”.

Outro exemplo da rica curiosidade linguística do “herói da nossa gente”, em relação à fala popular, é a das variantes prosódicas: palavras que apresentam variantes regionais e que aparecem em *Macunaíma* sob suas diferentes formas. “Quanto ao som do e final das palavras tupis, fechado no Rio de Janeiro e aberto no Nordeste e no Brasil Central, Mário usou as duas formas. Por isso, encontramos *igarité* e *igarité*, em divergência intencional, mostrando a infixidez prosódica” (PROENÇA, 1987, p. 112).

Por fim, Proença registra ainda *dez páginas* (da página 115 até a 124) de provérbios e frases feitas (“*dandava pra ganhar vintém*”), expressões características da linguagem popular no Brasil e que também faziam parte das suas pesquisas culturais: “Em carta a Manuel Bandeira, Mario de Andrade contava estar colecionando lugares-comuns de origem popular. Esclarecia que *calor senegalesco* não servia, mas que *calor de matar passarinho servia muito*.” (PROENÇA, 1987, p. 115). Assim é que o *Roteiro* é,

mesmo, o melhor roteiro para conhecer em profundidade as pesquisas linguísticas e literárias de que Mário de Andrade fixou – como quem guarda em uma coleção – em sua obra mais conhecida, em meio às narrativas de *Macunaíma*.

2.4.6. Um clássico modernista do Brasil – cujas virtudes são ancestrais

O que torna *Macunaíma* um “clássico”, que desperta interesse até hoje? Um dos seus elementos centrais, de sua capacidade de fazer vibrar o leitor, é “*o texto escrito com a clara intenção de se aproximar da língua brasileira cotidiana, afastando-se do pernóstico português escrito*” (grifos nossos), como assinala Luís Augusto Fischer em sua Apresentação ao livro *Macunaíma*. (FISCHER, 2017, p.7).

As análises do escritor e crítico gaúcho são de interesse para o presente trabalho, o que vai muito além do fato dele ser o orientador do presente mestrando. Essa apresentação de *Macunaíma* por Fischer se torna particularmente importante pelo fato dele ter uma posição independente, em relação à maior parte da “fortuna crítica” que costuma brindar com adjetivos superlativos essa obra icônica de Mário de Andrade.

O que passamos a examinar, agora, é o que um estudioso e professor universitário de Literatura, que não está comprometido com o “endeusamento” da obra e do autor, tem a dizer? Ficando claro, aqui, que as percepções expressas a seguir não representam necessariamente o que Fischer considere mais relevante, mas sim o que chamou mais a atenção do presente mestrando, dentro do foco de interesse do presente trabalho.

Fischer começa pelo reconhecimento do fato, expresso no título de sua apresentação, de que *Macunaíma* é um clássico modernista do Brasil: “*Macunaíma* é um clássico nacional. Um clássico modernista – e já por isso um livro paradoxal, na medida em que os dois termos só podem conviver de modo tenso. Um livro que ao mesmo tempo representa uma corrente de ousada vanguarda no campo literário e que entrou para o repertório das obras consagradas. (...) *Macunaíma* tem tudo para ser considerado um clássico: permanece tendo o que dizer às novas gerações e vem precedido de uma fama que lhe atribui significação profunda. Além disso, é talvez a mais importante síntese do pensamento modernista nascido em São Paulo, aliando um forte sentimento nacionalista

a um tom bastante irônico, num trabalho de linguagem sempre em busca de novidades, ousadias, transgressões. É um exemplo alto da atitude de vanguarda de um século atrás, que a Semana de 22 encarnou” (FISCHER, 2017, p.7).

A análise distingue dois fenômenos, um o Modernismo (à paulista), outro o livro em questão – e a relação entre ambos. O movimento, “de escassa repercussão imediata, de fato seria vencedor, a longo prazo, sobre o conjunto da cultura letrada brasileira. *Macunaíma* tem nesse processo um papel-chave. Narrativa alegórica, mescla de lendas, dizeres populares e visões de mundo registradas na extensa geografia brasileira, a obra tem desde o começo de sua existência uma clara vocação para representar o país” (FISCHER, 2017, p.8).

Dentre tantos aspectos a serem analisados no conteúdo da obra, o que pode ser mais instigante? Um fato a ser destacado é que “o livro de Mário era uma nota dissonante na longa tradição da literatura indianista. Nada tinha a ver com o conformismo e conservadorismo dessa tradição (embora José de Alencar fosse, para o autor de *Macunaíma*, o grande autor brasileiro até então). Era inegável que a rapsódia punha em cena um índio, porém diferente em quase tudo: em lugar da visão conciliadora, embranquecedora, cristianizada, Mário oferecia um estranho amálgama de lendas, centradas num personagem nada convencional” (FISCHER, 2017, p.10).

Não se trata de uma proposta de representar a vida de um índio real, mas de uma narrativa alegórica para expor uma visão irônica, satírica, que permite ao autor expressar seus próprios pontos de vista. É o que acontece por exemplo na famosa “Carta pras icamiabas” (que destoa da narrativa informal de todas as outras partes do livro), onde ao invés de uma fala indígena o que se vê são “as ironias modernistas contra os letrados pedantes”, como assinala Fischer.

Uma interrogação simbólica relevante, sobre o significado da história em relação aos povos indígenas, é porque o herói não deixa descendentes: “Será que *Macunaíma*, com todo o vigor de sua atitude vanguardista, reeditava a visão negativa, derrotada, acerca do índio, como ocorrera na obra de Gonçalves Dias e na de Alencar, cujos protagonistas morrem para significar seu desaparecimento como etnia, como cultura?” (FISCHER, 2017, p.11). Essa pergunta sobre o significado tem maior relevância ainda

um século depois, quando a sobrevivência dos povos indígenas está mais ameaçada do que nunca, com o avanço dos garimpos, do agronegócio, do desmatamento, quando o genocídio dos povos originários se multiplica não só na Amazônia como em todo o país.

De todos os ingredientes da surreal miscelânea que é *Macunaíma*, os mais relevantes hoje, um século depois, talvez sejam os que representem alguma forma de preservação da cultura indígena, tão ameaçada de extinção quanto os seus próprios povos. Nesse sentido, foi o “*Roteiro de Macunaíma*”, publicado em 1955 por Manuel Cavalcanti Proença, o primeiro a ver a obra sob nova ótica, “que colocava em destaque não o vanguardismo e a dissonância, mas o reaproveitamento da cultura antiga, indígena ou tradicional. *Macunaíma*, agora, não era mais o cavalo de batalha da renovação, mas o veículo de síntese do passado”, percebe Fischer (op.cit., p.12).

Uma nova forma de percepção está relacionada a um novo contexto, e no pós-segunda guerra esse foi o de revalorização de formas culturais rurais, sertanejas, tradicionais, populares – como é o caso de “*Sagarana*”, de Guimarães Rosa, publicado em 1946. Nestas décadas, nos meados do século 20, foram criadas comissões de folclore, para salvar do esquecimento as formas culturais espontâneas, em vias de extinção, diante da forte tendência de americanização dos costumes e da cultura. É nesse contexto que M. Cavalcanti Proença vê *Macunaíma* como um futuro clássico não por seus aspectos modernistas, mas sim por ser uma realização artística que realiza a fusão dos elementos folclóricos que representam a alma popular.

Um novo momento de valorização da obra ocorre ao final dos anos 1960, época em que está surgindo o Tropicalismo e tudo está sendo questionado, a começar pelos valores do que se chamava de “identidade nacional”. *Macunaíma* vira filme em 1969, enredo da famosa escola de samba Portela, no Rio, em 1974, e uma versão para o teatro em 1978. No meio literário, Fischer considera que, em 1979, “*O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*”, de Gilda de Mello e Souza, marca talvez o ápice da consagração do livro” (op.cit., p. 15). A consagração acadêmica resultou em que, nos anos 70, a livro icônico de Mário de Andrade entrou definitivamente nos currículos escolares e dos vestibulares, se tornando inescapável conhecê-lo.

Ao contrário da exaltação inicial do livro como revolucionário, pelo modernismo paulista, o que hoje faz mais sentido nele – um século depois – parece ser não o que ele tinha de “inovador”, mas sim de “preservador”, de valorização de aspectos legítimos da cultura ameríndia.

No século 21, a necessidade é de revalorização de uma cultura em luta contra a própria extinção, pela escalada do genocídio contra os povos indígenas. Nesse contexto, “Macunaíma é um livro de enorme interesse para a cultura brasileira e americana. Em plena efervescência das vanguardas que tomaram de assalto o cenário culto do princípio do século 20, o mergulho de um escritor como Mário no patrimônio vasto e desconhecido da cultura ameríndia” é que torna o livro um tesouro cultural. Ou seja, “se os índios não eram visíveis na vida cotidiana das grandes cidades brasileiras naquele momento, o foram ao menos simbolicamente pela ficção de Mário de Andrade, homem de tantos méritos”, pontua Fischer (op. cit., p.16).

Por fim, já tendo destacado a oralidade do modo como citamos no início desse capítulo (2.4.6. Um clássico modernista do Brasil – cujas virtudes são ancestrais), na parte final de sua apresentação Fischer assinala mais uma vez a relação de Macunaíma com a questão da *oralidade*, tema central para o presente trabalho de dissertação.

Ao observar o modo como Mário de Andrade extraiu essa história dos textos do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, Fischer considera que o autor fez a escolha certa, “tanto para compor seu personagem quanto para conceber o método de composição do relato”. Esse modelo tem a ver com o conceito de rapsódia: “Tal narrativa acontece mediante a incorporação de lendas, casos, frases de sabedoria popular, adivinhas transmitidas oralmente através do tempo...” (FISCHER, 2017, p.17-18).

Macunaíma, de fato, não parece um livro *escrito*, parece um livro *falado*. No século 21, esse pode ser considerado o seu segundo maior mérito, logo após sua grande virtude de ter recolhido ricos elementos do folclore e da cultura ameríndia. Duas virtudes intimamente interligadas, pois afinal apenas recentemente autores das novas gerações indígenas tem conseguido espaço na literatura escrita.

Tradicionalmente, a cultura indígena sempre foi de transmissão oral. Contar uma história com protagonista indígena da forma mais próxima de uma expressão da oralidade é – entre tantas aparentes contradições – a maior coerência de *Macunaíma*.

CAPÍTULO 3 - GRANDE SERTÃO: VEREDAS

“*Grande sertão: veredas*”, obra-prima de Guimarães Rosa publicada em 1956, destaca-se como um marco na literatura brasileira, desafiando as fronteiras convencionais da linguagem e da narrativa. Ambientado no sertão brasileiro, o romance narra as experiências do jagunço Riobaldo, entrelaçando mito, filosofia e complexas relações humanas. A prosa inovadora de Rosa, marcada por um estilo singular e uma linguagem inventiva, mergulha o leitor em uma jornada épica e psicológica, desvendando as nuances da alma humana e explorando temas como poder, violência, amor e a busca por significado em meio à vastidão do sertão.

Com sua profundidade poética e riqueza simbólica, “*Grande sertão: veredas*” transcende as fronteiras literárias, proporcionando uma reflexão profunda sobre a condição humana e a complexidade da vida no interior do Brasil. Neste capítulo serão abordadas as questões de oralidades de linguagem popular presentes na obra.

3.1 - GUIMARÃES ROSA

João Guimarães Rosa é reconhecido como um dos mais originais autores brasileiros, tanto por seu incrível talento narrativo, quanto pela criatividade linguística, fruto não do acaso, mas também de sua paixão pelo estudo da linguagem. Ficou conhecido como escritor a partir de seu livro de contos “*Sagarana*”, lançado em 1946 (onde se destaca o conto final, “A hora e vez de Augusto Matraga”), e foi consagrado por sua obra-prima “*Grande sertão: veredas*”, seu único romance, publicado em 1956.

Antes de sua consagração junto ao público, já era reconhecido por outros escritores e críticos, como Antônio Candido, que em texto sobre “*Sagarana*” não encontra palavras para descrever sua capacidade criativa, que “só pode ser sugerida por meio de imprecisões como ‘capacidade de contar’, ‘vigor narrativo’...” (ROSA, 2019, p.333-337).

Candido destaca Guimarães Rosa como expoente máximo de uma geração de autores que ele descreve como “escritores regionais procurados como afirmação

nativista”, em décadas em que “na *intelligenstia*, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional”, ou seja, uma época em que a época de afirmação do nacionalismo na literatura se dava através da afirmação das diversidades regionais. E para o mais consagrado crítico literário nacional, Rosa foi o grande expoente de sua geração: “*Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de ‘terra’, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na ‘província’) ou as que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo – plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas – enrolados em locuções e construções e humilhar os cidadãos.*” (ROSA, 2019, p.333-337).

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo (MG) em 1908 e sua infância no interior mineiro marcou sua obra, como ele mesmo descreveu em carta a amigo, revelando segredos de “Sagarana”. Nessa carta, publicada em edição recente do seu mais consagrado livro de contos (ROSA, 2019, p.17-21), Guimarães Rosa revela que “*eu tinha que escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Batatária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, ‘poses’ – dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair da cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.*”

No começo da sua vida intelectual, estudou em Belo Horizonte e aos 16 anos, em 1925, ingressou na Faculdade de Medicina da UFMG, se formando em 1930, com 22 anos. Em 1930 foi médico em Itaguara, então distrito de Itaúna (MG). Em 1932 foi médico voluntário da Força Pública (atual Polícia Militar) na Revolução Constitucionalista, atendendo em Passa Quatro (MG). Em 1933, já concursado na Força Pública, foi médico em Barbacena (MG).

Os vários anos de atividade como médico no interior mineiro deram ao autor a vivência da linguagem popular, com características marcantes da oralidade e da criação de palavras de origem popular que vem a criar verdadeiros dialetos regionais, como o linguajar do sertanejo do interior mineiro.

A abundância de neologismos em “*Grande sertão: veredas*” tem sido interpretada pelos estudiosos da obra como um processo trabalhoso e detalhado de recriação da fala comum por imitação dos trejeitos populares de criação da linguagem, como ocorre com a mutação das palavras a partir do incremento de prefixos ou sufixos, na prática da fala, na oralidade.

No aspecto da criação literária, chama a atenção em especial a forma de dar voz ao narrador inculto e assim valorizar a linguagem popular, no que João Guimarães Rosa foi precedido por João Simões Lopes Neto em seus “*Contos gauchescos*”, de 1912. Sua obra chegou às mãos de Rosa por volta de 1950, numa edição com vocabulário de Aurélio Buarque de Holanda (ZALLA, 2021). O autor mineiro leu e sublinhou a obra do gaúcho, registro de seu interesse pelas soluções encontradas por Lopes Neto para dar voz a um personagem popular.

Outro aspecto marcante dessa sua obra-prima é a profundidade dos temas abordados. Em contraste com a linguagem rude e inculta, temos uma visão de mundo do narrador que se mostra complexa, sofisticada e filosoficamente rica e profunda, o que tornou sua obra reconhecida como tendo conteúdos de valor universal. Essas características remetem às vivências do autor durante a guerra.

Tendo passado em concurso do Itamaraty, seu primeiro posto como diplomata foi em Hamburgo, na Alemanha, onde ficou de 1938 até 1942. Nesse período teve o seu segundo casamento, com Aracy de Carvalho (sendo também o segundo casamento dela), que ficou conhecida como “o anjo de Hamburgo” por se arriscar ajudando judeus a fugir do nazismo. Guimarães Rosa viveu por 59 anos, falecendo no Rio de Janeiro em 1967, pouco tempo depois de sua posse na Academia Brasileira de Letras.

A biografia de João Guimarães Rosa, assim, sugere as influências em sua obra provenientes tanto dos anos de experiência como médico no interior de Minas Gerais, quanto com a proximidade com a guerra e com a perseguição nazista, vista de perto, eis

que, em suas atividades diplomáticas, ele e sua esposa vivenciaram aquele ambiente totalitário. São estes dois diferentes campos de experiência, assim, os mais visíveis elementos de influência da vida do autor em “*Grande sertão: veredas*”, respectivamente, em sua recriação da linguagem popular do sertanejo, e, por outro lado, de sua percepção da violência e das temáticas existenciais e religiosas decorrentes dos horrores da guerra.

3.2 - A ORALIDADE EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

A oralidade da fala do narrador é explicitada toda vez que as palavras seguem literalmente a forma como são faladas popularmente, em contraste com sua forma escrita e culta.

Citamos, a seguir, uma série de exemplos de expressões utilizadas na narrativa com finalidade de expressar a fala oral. Nota-se que o autor se utiliza inclusive da acentuação fora das regras vigentes, em algumas delas, para ressaltar a oralidade destas palavras.

- Quem mói no asp'ro, não fantaséia/se arrepare /engulir (p. 15)
- Inda hoje, apreceio/divérjo (p.18)
- Cardéque/de incerto jeito (p. 19)
- Assasim (p. 20)
- Um tirotêi' (p. 21)
- Pronuncêia/pelo mesmo vau (p. 23)
- Exp'rimentem (p. 25)
- Povi (p. 27)
- Seô Medeiros Vaz (p. 32)
- Manhecer (p. 37)
- Jagunz (p. 38)
- Rapaziagem (p. 39)
- Manhâzim (p. 40)
- Papeagem (neologismo de uso oral — p. 41)
- Pauta (obs.: se referindo a pacto — p. 41)
- Soante (obs.: no sentido de consoante, concordante — p. 42)
- Sonhice (neologismo que imita a fala oral — p. 43)
- Resfol (obs.: no sentido de resfolegar — p. 43)

- sapirava (obs.: no sentido de transpirava) /deserteio (p. 44)
- Estralal (p. 45)
- Esquipávamos (escapar; obs.: existe como prover — p. 48)
- Choupã de índio (p. 51)
- Frasêia (p. 57)
- Soava (suava)/buzo (no sentido de búzios — p. 61)
- Barulhim (p. 62)
- Adeparte (no sentido de à parte — p. 63)
- Visivo (visível — p. 65)
- Disquirindo (no sentido de inquirindo — p. 71)
- Váus/nest'artes (p. 73)
- Bécam (bicam) (p. 81)
- Mais (no sentido de “mas”), que coragem (p. 84)

3.3- A LINGUAGEM POPULAR

A obra de Guimarães Rosa é marcada por uma linguagem inovadora, usando material de origem regional, linguagens populares, oralidade, arcaísmos, neologismos, estrangeirismos, invenções semânticas e sintáticas.

A quantidade de palavras inusuais na língua escrita culta é extremamente abundante em “*Grande sertão: veredas*”, está presente na maioria dos parágrafos, ao longo de toda a obra.

Vamos comentar, aqui, algumas características da linguagem na análise da primeira sequência, que vai da página 13 à página 85 do livro (ROSA, 2019).

3.3.1 Neologismos

A maioria das palavras não dicionarizadas presentes em “*Grande sertão: veredas*” (GSV) seguem um princípio que está presente na formação de dialetos regionais que é a mutação das palavras a partir do incremento de prefixos ou sufixos de uso popular, a derivação prefixal ou a derivação sufixal.

Entre os abundantes neologismos de derivação prefixal na primeira sequência de GSV (ROSA, 2019), temos exemplos como: *desdoidar/desendoidecer* (p. 19); *reconselho* (p. 26); *dechover* (p. 27); *deerrávamos* (p. 59); *desriu* (p.70); e *desatruvessar* (p. 75 —

palavra que existe noutra sentido, de “tirar as travessas”, não no sentido usado no texto, de voltar, reatruvessar).

Como exemplos de neologismos derivação sufixal, no trecho estudado (ROSA, 2019, p. 13-85), podemos citar *pacifioso* (p. 22), *supremado* (p. 25), *duvidação* (p. 28), *turbulindo* (p.35), *disfarçação* (p. 55), *farraposo* (p. 58), *meximento* (p. 73), *vivimento* (p. 76) e *avançação* (p. 83).

O efeito atingido na narrativa não se parece com um processo artificial de invenção de palavras, mas sim — exatamente ao contrário — sugere uma fala popular, oral e espontânea. O processo criativo de Guimarães Rosa, portanto, é uma imitação da oralidade sertaneja que ele tão bem conheceu em anos de trabalho atendendo pacientes no interior mineiro.

A compreensão desse fenômeno, de mutação linguística através da fala popular, é bem explicada por Bagno (1999). O processo de construção da linguagem é constante e as novas expressões que surgem desse processo podem ser incorporadas na língua aceita, quando consagradas pelo uso. É assim que o português deve ser compreendido, como uma língua viva e em evolução, o que explica o desenvolvimento das variantes já existentes entre o português falado em Portugal, no Brasil, na África ou na Ásia.

Em “*Grande sertão: veredas*” o processo inventivo de Guimarães Rosa é considerado como tendo várias fontes de inspiração, que incluem também estrangeirismos, decorrente do fato do autor ser um grande estudioso de línguas. Isso pode explicar a criação de palavras a partir de vocábulos de origem estrangeira, como é o caso de algumas que encontramos na primeira sequência de GSV, tais como: *antesmente* (p. 20, que existe em espanhol); *receder* (p. 42, no sentido de retroceder, existe em inglês); *talmente* (p. 47, que existe em italiano); e *influimento* (p. 54, que também existe em italiano). Também é interpretada assim a expressão *esmartes* que Riobaldo usa ao descrever o olhar de Diadorim, que seria um neologismo criado a partir do inglês *smart*, um estrangeirismo também, portanto. O mesmo ocorre na palavra *velvo*, derivada do inglês *velvet* que significa veludo, no trecho em que é descrita uma planta de folhas aveludadas.

Existem ainda os neologismos criados por composição de palavras, outra forma de criação que imita o processo popular de composição lexical, o que Guimarães Rosa faz, por exemplo, com palavras como embriagatinhar (mistura de embriagado com engatinhar) ou circuntristeza (tristeza circundante), exemplos registrados em “*O léxico de Guimarães Rosa*”, obra de pesquisa da professora Nilce Sant’anna Martins (MARTINS, 2021). Encontramos uma série desse tipo de neologismos no trecho analisado no presente trabalho, na primeira sequência de GSV, como, por exemplo, *claráguas* (p. 27), *contravertência* (p. 31, no sentido de advertência em contrário), *tresfuriado* (p. 39, transfigurado, furioso) ou *tãomente* (p. 57, tão somente).

3.3.2 Arcaísmos

Muitas das palavras que parecem neologismos em “*Grande sertão: veredas*” (GSV) são, na verdade arcaísmos, palavras que estavam em desuso e foram trazidas à cena novamente, na narrativa de Riobaldo.

Nonada (nada, coisa nenhuma, coisa sem importância, insignificante, ninharia) é o exemplo mais proeminente dessa categoria de composição de palavras em GSV. Pouquíssimo conhecida e que passou a ser associada diretamente ao livro desde que foi a palavra inicial dele, veio depois a ser reconhecida como palavra que já fora uma ou outra vez usada na literatura brasileira e que faz parte do linguajar sertanejo do interior mineiro.

Além de arcaísmos e neologismos, outro processo criativo do vocabulário em GSV é a fusão de palavras. Há um rico debate sobre a origem do vocábulo “nonada”, desde seu uso na abertura de GSV. É considerado ora como arcaísmo, ora como neologismo e ora como fusão de palavras, “não é nada” fundido em “nonada”.

3.4- ANÁLISE DA NARRATIVA

Observamos a questão do tempo na narrativa, considerando critérios teóricos de Bal (1987) e de Genette (1979). No primeiro segmento de “*Grande sertão: veredas*”,

considerado pelos estudiosos como o mais “caótico” em termos de ordenação temporal, os fatos narrados não seguem nenhuma ordem cronológica.

O narrador (Riobaldo) fala desde o tempo presente (em que ele se diz já um “velho” e é casado, fala de “minha mulher” a primeira vez na página 18), contando e comentando trechos que considera importantes de sua história de vida, a maioria dos quais ocorridos em sua juventude, em seus tempos de jagunço, solteiro e vivendo um conflito amoroso íntimo, num contexto de aventuras e violência.

A ligação entre uma história e outra, dentre as muitas contadas nesse primeiro segmento, ocorre em forma de “livre associação”, termo emprestado pela Psicanálise para explicar o fluxo narrativo de Riobaldo com o seu interlocutor.

As características marcantes desse primeiro segmento, no que diz respeito ao tempo da história e ao tempo da narrativa, são as seguintes:

1) O narrador está no presente, contando histórias vividas por ele no passado, sem seguir nenhuma ordem cronológica, passando de uma história a outra por “livre associação”;

2) Nessa primeira sequência aparecem pelo menos 11 “causos”, histórias ocasionais sobre a vida de outras pessoas usadas como ilustração para algo que o narrador observou e/ou analisou sobre a vida, contribuindo para formar sua “visão de mundo”;

3) O narrador vai apresentando gradualmente a sua própria história de vida, com uma narrativa também completamente fora de ordem cronológica dos acontecimentos, indo e vindo no tempo em sua sucessão de histórias, no que parece ser um artifício do autor para criar suspense, pois a história vai sendo desvendada aos poucos.

É somente nos segmentos posteriores que a história seguirá uma ordem cronológica, pois nesse primeiro segmento os trechos da história são propositalmente apresentados pelo autor como “indo e vindo” no tempo, usando para tanto a técnica descrita como “livre associação” no fluxo narrativo de Riobaldo.

3.4.1 Revelando a história aos poucos: o tempo da narrativa gerando o suspense

O próprio nome do narrador só aparece após 21 páginas de narrativa: iniciada na página 13, só revela o nome de Riobaldo na página 34. Na mesma frase em que o nome do narrador é revelado, surge uma antecipação da história que o leitor, até então, não tem condições de compreender em sua relevância, pois o leitor ainda não foi envolvido na história a que essa revelação se direciona: (p. 34) “Riobaldo, escuta pois então [...] Joca Ramiro era meu pai”.

O nome da outra personagem central aparece depois de 9 páginas do início da história, que é quando é citado pela primeira vez o nome de Diadorim: (p. 22) “Conforme pensei em Diadorim, só pensava nele”.

A trama amorosa também vai sendo revelada aos poucos. Somente depois que aparece o nome Riobaldo, pela primeira vez, é exposto mais claramente seu desejo físico por Diadorim: (p. 35) “[...] meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre”.

Outra personagem central é apresentada ainda mais tarde, Otacília: (p. 44) “A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim, existia na Serra dos gerais. [...] Otacília ela queria viver ou morrer comigo — que a gente se casasse”. E logo a seguir aparece claramente o conflito amoroso íntimo: (p. 44) “Mas os olhos verdes sendo de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro”.

A antecipação — no tempo — da resolução desse conflito aparece na página 36: “Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice”.

Na sequência da trama, uma possível confirmação dessa antecipação (na página 44), quando ele relata seu pensamento racional de que “[...] vou e me caso com Otacília — eu jurei [...]”, de que ela seria “[...] minha mulher [...]” (conforme já relatado antecipadamente também, bem no início, que começa ao tempo da velhice do narrador, em que fala da “minha mulher”, pela primeira vez, na página 18).

3.4.2 Narrador protagonista

O narrador é autodiegético, o tempo todo, falando do ponto de vista de sua própria experiência e de sua interpretação dos fatos externos a ele.

O narrador (Riobaldo) se dirige um interlocutor fixo, único, do qual temos poucas informações, não sabemos o nome, mas sabemos que é instruído:

(p. 15) “O senhor, assisado e instruído”.

Mais tarde, revela que o interlocutor está em visita, na casa dele.

(p. 25) “É, que se vai? É que não. Hoje não. Amanhã não. Não consinto. [...] Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias”.

Riobaldo revela de si próprio (o narrador e personagem protagonista) que é alfabetizado e gosta de ler.

(p. 18) “Tive mestre, Mestre Lucas. [...] apreceio um bom livro.”

O narrador nunca sai de sua posição autodiegética, não há nenhum trecho de sua intrusão nos outros personagens, que ele observa apenas de fora, das aparências deles aos seus olhos, por suas condutas e por suas expressões fisionômicas e verbais.

A posição do narrador é clara e fixa, portanto, não há nenhum momento nem resquício de qualquer outra posição tal como seria a de um narrador onisciente, que soubesse do interior dos outros personagens, que os descrevesse a partir de sentimentos.

Riobaldo, observador, é atento e analítico em relação aos demais personagens principais — tais como Diadorim (de quem descreve, por exemplo, o “ódio com paciência”, na página 28), Joca Ramiro e Hermógenes — relatando em detalhes o que eles transmitiam. Mas essas narrativas sobre os demais personagens, em especial os centrais, mesmo que detalhada e profunda, em nenhum momento escorrega para a intrusão no mundo interior deles.

Vemos sempre cada um deles descrito pelo que aparece aos olhos de Riobaldo, de sua observação e de sua análise. Um narrador, portanto, que jamais sai de sua posição autodiegética.

Para Dacanal (2009), o aspecto literário mais inovador está no fato do narrador não se dirigir ao leitor, mas a outro personagem. Em seu livro “*Riobaldo & eu: a força*

imigrante e o sertão mineiro”, destaca em primeiro lugar que “a introdução de um *interlocutor oculto* – ou *ouvinte mudo* – é uma inovação radical que (...) é símbolo, por redução, daquilo que, tecnicamente, é de fato *o novo*, que impressiona e espanta em *Grande sertão: veredas*: o desvelamento da natureza primal do ato de narrar e, ao mesmo tempo e por extensão, a descrição do processo osmótico resultante do choque, em espaço e momento, *entre cultura oral/ágrafa e cultura literária letrada (grifos nossos)*”. (DACANAL, 2009, p. 77). Ao ressaltar esse aspecto revolucionário da narrativa, o ensaísta gaúcho sustenta que esse é o aspecto mais original da obra, o comparando com outras características da história.

Mesmo reconhecendo o caráter inovador da obra como romance, em sua temática, Dacanal aponta outras características muito interessantes da obra, mas que não a distinguem como única, como por exemplo ser ambientado no sertão e o tema recorrente da ambiguidade dos protagonistas.

No primeiro caso, há toda uma linhagem de narrativas “sertanistas” que inclui romances de José de Alencar, Bernardo Guimarães e Afonso Arinos. Já na questão de Diadorim – que se apresenta primeiro como Reinaldo e só ao final é revelada como Maria Deodorina – há antecedentes literários de personagens como Maria Dusá (no romance homônimo de Lindolfo Rocha), Guida (de *D.Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva) e Luzia (de *Luzia-homem*, de Domingos Olympio).

Já a narração de um narrador protagonista para outro personagem sim, seria um aspecto inédito da obra prima *Grande sertão: veredas*. Dacanal diz que, com essa técnica narrativa revolucionária, Guimarães Rosa cria uma terceira forma, diferente das tradicionais narrativas em primeira ou em terceira pessoa.

Na narrativa em terceira pessoa, o autor narra ao leitor. Na narrativa em primeira pessoa, o personagem narra ao autor que, supostamente, edita a narrativa.

Na narrativa em *Grande sertão: veredas* (ao contrário desses dois tipos de narração acima descritos e bem conhecidos), o protagonista narra para outro personagem, “daí decorrendo que esta última ou é o autor ou este é o suposto editor de uma narração de segunda mão” (DACANAL, 2009, p. 81).

3.4.3 Personagens principais

Outra característica vigorosa de *Grande sertão: veredas* é que a força das ações e inclusive das palavras não se resume aos protagonistas, mas a todo um “elenco” de personagens principais.

Além dos protagonistas da trama amorosa central, cujos nomes costumam a aparecer (Diadorim na página 22 e o próprio Riobaldo, que só tem seu nome revelado na página 34), os nomes dos demais personagens mais relevantes vai aparecendo fora de ordem cronológica e inicialmente sem uma ordenação por importância na história, também.

É num mesmo parágrafo, na transição da página 19 para a 20, que surgem sucessivamente os nomes de Medeiro Vaz, Joca Ramiro, Zé-Bebelo, Ricardão, Hermógenes.

“E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale. Ah esse... tristonho levado, que foi — que era um pobre menino do destino [...]” (p. 20).

Nessa lista de nomes inicial não se antecipam as descrições de personagens, a não ser breves frases sobre os personagens opostos marcantes da trama: Joca Ramiro “grande homem príncipe” e Hermógenes “assasim” (p. 19-20).

É na sequência (caótica, desordenada, por “livre associação”) da narrativa que surgirão as verdadeiras apresentações dos personagens, de Medeiros Vaz a partir da página 29 e depois de Zé Bebelo, a partir da página 60. Um dos personagens principais, que dá sentido à trama, Joca Ramiro, cuja liderança precede a desses dois, já foi citado, mas só será realmente apresentado em detalhes, na narrativa, bem depois da primeira sequência (p. 85).

3.4.4 A visão de mundo do narrador e seus conflitos internos

Arroyo (1984) faz um estudo profundo sobre os temas da cultura popular intrínsecos à narrativa de “*Grande sertão: veredas*”, tais como as temáticas do amor, da liderança (chefe), da guerra, da ética, do comportamento, de Deus, do diabo, do medo, da maldade, da valentia, do sertão, do ser humano, da mocidade, da natureza, da travessia, da vida e da morte. Escolhemos aqui apenas alguns trechos da primeira

sequência da obra para registrar alguns aspectos centrais da visão de mundo do narrador, Riobaldo, em temas como religiosidade, conflito e amor.

O narrador, Riobaldo, vai revelando aos poucos a sua visão de mundo, entremeada com a sua história pessoal. É casado e atribui à sua mulher a virtude de lhe ajudar através da religiosidade, que ele considera muito importante. (p.18) “Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim, muito reza”.

Riobaldo sabe ler e lê, mas não se considera “assisado e instruído” como seu interlocutor e sim como um homem simples, do sertão, que aprendeu tudo com a própria experiência de vida e com a sua capacidade de observação, reflexão e análise lógica, que ele expõe durante toda a narrativa, acreditando que tenha o seu valor, apesar de ele não ser tão instruído.

Revela suas limitações (“sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal”, diz à página 18), mas também revela que, apesar de suas limitações, tem “personalidade própria” e senso de observação e análise. (p. 18) “Sou nascido diferente. Eu sou eu mesmo. Divérjo de todo mundo. Eu quase nada sei. Mas desconfio de muita coisa”.

A questão religiosa é um dos temas centrais, tanto quanto o conflito amoroso íntimo e a descrição da realidade da vida do sertão, em particular dos jagunços e suas interações com a terra e com as outras pessoas.

A visão do mundo do narrador sobre a religião é a primeira que aparece no livro, antes do conflito amoroso e de sua descrição das vivências do sertanejo.

(p. 15) “Explico ao senhor, o diabo vige dentro do homem”.

(p. 15) “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi”.

(p. 19) “Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio [...] uma só pra mim é pouca, talvez nem chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque”.

Riobaldo compartilha com o interlocutor de suas conclusões sobre a vida, a partir de sua própria experiência:

(p. 19) “Viver é muito perigoso. Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Todos puxavam o mundo para si, para o consertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo”.

Nessa visão de mundo, por vezes trágicas em muitas das histórias que relata (nos onze “causos” que conta nesta primeira sequência da obra), Riobaldo acredita em uma certa ordem, que implicitamente podemos atribuir à sua fé em Deus.

(p. 20) “[...] O ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar”.

A presença do Sertão, na trama, se faz cada vez mais forte, impregnando o jeito de ser das pessoas, a terra moldando os homens.

(p. 21) “[...] sertão é onde manda quem é o forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado”.

Se o narrador parece seguro externamente, em sua visão de mundo, se mostra inseguro com os conflitos internos, que surgem a partir de sua relação com Diadorim.

O conflito interno amoroso aparece logo na primeira menção do nome do personagem Diadorim.

(p. 22) “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim [...]. Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia — voava reto para ele”.

Ao falar de Diadorim, expressa saudade e sofrimento amoroso.

(p. 26) “Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de ideia e saudade de coração [...]”.

O conflito interior, de sentimentos que o narrador tinha como desejos homoafetivos, “proibidos”, portanto, no ambiente evidentemente machista da “jagunçagem”, era regulado pelo controle do ambiente em que eles — os amigos íntimos — se impunham pela valentia diante dos jagunços.

(p. 28) “Ninguém falava nada. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo — podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam”.

O narrador, Riobaldo, vai descrevendo seu envolvimento sentimental progressivo — e cada vez mais abrangente — com Diadorim, que no cotidiano é quem lhe mostra e lhe ensina, lhe faz apreciar, as belezas da natureza.

(p. 28) “[...] a saudade me alembra. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza”.

Quando surge uma divergência, essa ao invés de causar um distanciamento aumenta ainda mais a atração que, para ele, era proibida.

(p. 35) [...] no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, de carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre”.

O narrador antecipa que ao final da história ficará com sua mulher e não com Diadorim, mas que a esposa não deve saber da história dessa sua paixão.

(p. 36) “Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice”.

A narrativa é permeada, de tempos em tempos, pelas confidências dos sentimentos e desejos físicos de Riobaldo, que aparecem entremeadas aos relatos objetivos da guerra com o bando de seus inimigos. “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (p. 40).

3.4.5 Análise de um trecho, o da apresentação do narrador: *Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa*

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecados e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemén, também. Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutrinação. Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currálinho, decorei gramática, as operações, regra de três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar o justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável. Compadre meu Quelemén sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem assistido, terríveis bons espíritos me protegem. Ipe! Com gosto... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou

nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divérjo de todo o mundo... Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?!

Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega, todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta. E o reumatismo... Lá como quem diz: nas escorvas. Ahã.

Hem? Hem? O que mais penso, texto e explico: todo mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara loucura. No geral. Isso que é a salvação da alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, pra mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? – o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu? Não tresmalho!

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo!

Viver é muito perigoso. Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o consertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo (ROSA, 2019, p. 18-19).

Este trecho, nas páginas 18 e 19 de *“Grande sertão: veredas”*, pode ser considerada a apresentação do narrador, quando ele se descreve como alguém que não é analfabeto, foi até considerado ladino (esperto, inteligente) pelos professores, mas que ao final é só um sertanejo, que nessas altas ideias navega mal.

Uma fala central, que define a identidade do personagem, é quando ele diz que “[...] eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu

mesmo. Divérjo de todo o mundo [...] eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa”.

Essa fala, que revela uma personalidade própria autoconfiante, é necessária para explicar a aparente contradição entre a condição social de origem humilde do personagem-narrador em contraste com a profundidade filosófica, sofisticada, de sua visão de mundo.

Há uma evidente tensão, uma aparente contradição, entre sua profundidade filosófica e sua identidade psicológica inicial que se define como sou só um sertanejo [...] sou muito pobre coitado.

Tão complexa, sofisticada e filosoficamente rica e profunda é sua visão de mundo, que a obra é considerada, pela fortuna crítica, como uma obra-prima de composição literária em linguagem regionalista, mas que dessa forma expressa, na verdade, conteúdos de valor universal. É o caso, por exemplo, da análise de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1983) que o compara ao Doutor Fausto, de Thomas Mann (MANN, 2000). O mesmo viés de lhe atribuir valor universal ocorre na análise de Antônio Cândido, no seu conhecido texto sobre “*O homem dos avessos*” (CANDIDO, 2002).

Outro aspecto importante da personalidade do narrador é a sua visão da religião, pois considera que todo mundo é doido e, por isso, de que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar.

O narrador é assumidamente religioso, mas de um modo também muito original e eclético, “[...] por isso, eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque”.

Por fim, outra característica fundamental da visão de mundo de Riobaldo — que mais uma vez se diferencia de um “senso comum”, principalmente nas camadas populares, como seria a do personagem narrador — é a visão de que “querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o consertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo”.

Com essa visão empática da diversidade humana, tendo implícita nela uma crítica ao fanatismo, ao totalitarismo e aos autoritarismos, bem como a todas as formas de interpretação unilateral de uma realidade que ele percebe como complexa, o narrador se diferencia de um senso comum primitivo, passional ou simplista, ou seja, quebra as expectativas que teríamos de um personagem que descreve a si próprio como pessoa de origem popular, de vivência rude, em meio social violento (a “jagunçagem”) e do qual seria esperado, portanto, um sistema de pensamento mais simplório e menos sofisticado.

Por todas essas características da narrativa — da profundidade e universalidade filosófica até à sofisticação do modo de pensar do narrador — é que o trecho mais importante do auto apresentação de Riobaldo é esse: “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divérjo de todo o mundo [...]. Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”.

Só essa originalidade, a força dessa personalidade própria (que inclui a inteligência detectada pelos professores que o consideraram ladino) é capaz de explicar a tensão e todas as aparentes contradições entre a rudeza da linguagem (apreço, divérjo) e da vivência social, em contraste com a sofisticação filosófica de Riobaldo.

3.4.6. *Grande sertão* e *Contos gauchescos*: o narrador que é um “do povo”

Uma questão instigante sobre a técnica narrativa – e especialmente sobre o dar voz a um narrador protagonista que é uma pessoa “do povo” – é a afinidade existente entre *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, e os *Contos gauchescos* publicados por João Simões Lopes Neto quase meio século antes, em 1912.

Certo é que João Guimarães Rosa conheceu e estudou o livro do outro João, o Simões Lopes Neto: “De qualquer forma, é certo que Guimarães Rosa leu Simões Lopes Neto. E é muito provável que essa leitura tenha ocorrido entre a publicação de *Sagarana* (1946) e a redação de *Grande Sertão: Veredas*. Em 1950, Aurélio Buarque de Holanda presenteou Rosa com um volume da edição crítica de *Contos e Lendas*, que acabara de organizar para a Editora Globo, de Porto Alegre. O exemplar está disponível para consulta no acervo do escritor, hoje depositado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-

USP). Há nele algumas anotações e muitos trechos sublinhados. O prefácio crítico do poeta e ensaísta Augusto Meyer, então diretor do Instituto Nacional do Livro, e a introdução escrita por Holanda foram marcados do começo ao fim. Alguns contos e lendas também.” (ZALLA, 2021, p. 124 – grifos nossos).

A relevância do período em que Rosa leu Lopes Neto é relevante como hipótese teórica – da qual não há qualquer elemento que a possa comprovar objetivamente – da influência do gaúcho sobre o mineiro num dos aspectos mais destacados da obra prima roseana, qual seja a do narrador protagonista com sua linguagem popular, carregada de oralidade.

Nos contos de *Sagarana* (1946), especialmente no último e mais importante que fecha o livro, *A hora e vez de Augusto Matraga*, já estão presentes o tema sertanejo, a riqueza da composição dos personagens, a ambivalência psicológica e espiritual do protagonista, o talento narrativo genial de Guimarães Rosa.

O elemento novo, em *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, dez anos depois, é justamente o narrador protagonista, Riobaldo, tal como fora Blau Nunes nos *Contos gauchescos* – o livro que Rosa veio a conhecer justamente no meio dessa década entre suas duas grandes obras.

Nenhum literato que se dedicou a estudar mais profundamente as possíveis ligações entre os dois João – o Guimarães Rosa e o Simões Lopes Neto – teria a pretensão de estabelecer umnexo objetivo entre os dois processos criativos. O que lhes competiu registrar, no entanto, foram as informações que podem fazer algum sentido sobre as afinidades narrativas de ambos, distantes quase meio séculos entre si.

Em artigo publicado em Zero Hora em 2015 (*Mas ele leu mesmo?*), Luís Augusto Fischer relata o depoimento eloquente de Theodomiro Tostes em texto no Correio do Povo em 1974: “Me lembro da boa surpresa que me deu Guimarães Rosa, quando, em nosso último encontro em Montecatini (Itália), falou de sua admiração pela obra do grande pelotense. (...) Rosa sabia fases inteiras dos *Contos gauchescos* e das *Lendas*. E, como artesão incomparável da pura fala brasileira, repetia com gosto certos vocábulos que pareciam mais raros ao seu ouvido”. (Está citado no livro Theodomiro Tostes – Porto

Alegre, modernismo, poesia, memória, edição IEL/PUCRS, 2009, sob organização de Tânia Carvalhal)." (FISCHER, 2015).

Aparentemente, o autor pelotense teve relevância para o cordisburguense. O fato de que Rosa conhecia e apreciava a obra prima de Lopes Neto não permite afirmar que tenha sido influenciado diretamente por esse, mas também nada indica o contrário, de que não tenha tido relevância tal leitura.

Também não pode ser afirmado que a possível influência tenha se dado justamente na escolha criativa de colocar como narrador e protagonista um personagem "do povo" (característica inegável tanto sobre Blau Nunes, quanto sobre Riobaldo). Mas, de fato, essa é a mais significativa, a mais relevante semelhança entre as duas obras-primas, dos dois João.

Do ponto de vista meramente literário – deixando de lado a curiosidade sobre os possíveis bastidores da história da literatura brasileira, que dificilmente se elucidará (pois não foram conterrâneos nem trocaram correspondências) – o que mais importa é o caráter que podemos chamar de revolucionário de suas contribuições.

João Simões Lopes Neto foi o precursor, dentre os grandes autores brasileiros, em dar dignidade a um personagem popular, através de sua solução criativa para o problema de como representar a fala das pessoas "do povo" sem que a mesma fosse vista de maneira jocosa, despicativa.

Blau Nunes é o primeiro personagem da nossa literatura a se expressar de modo oral, na literatura escrita, de modo valorizado, sem qualquer efeito cômico, ao contrário, dignificando a vivência popular.

Riobaldo, quase meio século depois, chama a atenção pelo mesmo motivo, numa obra ainda mais vistosa, eis que se constitui em um romance de fôlego, longo, denso, profundo e não obstante capaz de prender a atenção do leitor pelo longo tempo de sua leitura do início ao fim.

Segundo Dacanal (2009), já referido, Riobaldo como narrador traz ainda mais um detalhe adicional de inovação, qual seja o de ser um narrador protagonista que não se dirige ao leitor, mas sim a um outro personagem.

Por mais interessante que seja mais esse requinte narrativo apontado por Dacanal, o elemento literário mais relevante de todos segue sendo o fato de um protagonista que é “do povo” se expressar de modo oral – ignorando as formalidades da língua padrão escrita – e sua narrativa *oral e em linguagem popular* (temas centrais do presente trabalho de dissertação) se constituir em um modo de expressão valorizado, digno, honrado, respeitável.

Sobre a hipótese de influência da obra de Lopes Neto sobre a de Rosa, o principal elemento a ser pesquisado talvez não seja o exemplar de “*Contos gauchescos e lendas do sul*” estudado, sublinhado e comentado por Rosa, mas sim a significativa diferença entre a técnica narrativa de “*A hora e vez de Augusto Matraga*”, publicado no livro de contos “*Sagarana*” em 1946, e “*Grande sertão: veredas*”, publicado 10 anos depois.

Entre a história de Matraga e a de Riobaldo há todos os pontos em comum possíveis: ambientação sertaneja, abundantes descrições naturais, personagens complexos em suas ambiguidades psicológicas e simples em seus modos de expressão. Só há uma diferença realmente importante: na narrativa riobaldiana, é o próprio personagem-protagonista que toma as rédeas da palavra, para não largar mais. Considerando que essa era a mais revolucionária característica do personagem Blau Nunes, a inferência sobre a influência do João SLN sobre o João GR pode ser feita, embora não possa ser demonstrada faticamente.

Não nos furtemos, no entanto, a nos deter um pouco também nas anotações de Rosa sobre a obra prima de Lopes Neto: “Rosa manifestou grande interesse pelos aspectos literários do regionalismo gaúcho. Pelas marcações feitas, parecia questionar a forma como Simões operou com vocabulário e expressões populares locais para atender a problemas gerais de composição. A função poética seria a principal resposta. Como a tradição oral é bastante visual, ela fornece elementos de fácil compreensão para a elaboração de metáforas” (ZALLA, 2021, p.135).

A busca pelo efeito de *oralidade* na narrativa está no centro dessa afinidade: “Vale a pena dizer que a maioria desses destaques aponta para esquemas característicos da oralidade, o que parece confirmar a hipótese de Camila Rodrigues a respeito da relação entre sons e cores e a minha, neste artigo, sobre a extensão desse código a outras

práticas pessoais de leitura. Se a norma padrão do português escrito não comportava uma regência como a encontrada em ‘era por fevereiro’, seu uso no registro falado provavelmente acionava a experiência vocálica de Guimarães Rosa com a cultura sertaneja. Da mesma forma, um deslocamento na sintaxe como no exemplo já transcrito de ‘e sem olhar para ninguém’ funcionaria perfeitamente no ritmo da fala”. (ZALLA, 2021, p. 136).

O contexto socioeconômico e cultural – dentro do qual nasce a Literatura – tem relevantes fatores em comum, entre o interior de Minas e o do Rio Grande:

“Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Nordeste constituíam zonas periféricas da economia nacional nos anos 1950, centrada no eixo Rio-São Paulo – para onde muitos de seus novos escritores migravam e construíam suas carreiras. Mas também não eram, nem de longe, espaços irrelevantes, quer por seus desenvolvimentos recentes, quer pelo seu peso na história nacional. O que lhes dava condições semelhantes de autonomia relativa frente ao novo fluxo modernizador que vinha do exterior, através de instituições letradas, tradições intelectuais e agentes culturais capazes de processar a importação de padrões literários e bens simbólicos em nível local. De outro lado, provavelmente mais do que Rio de Janeiro e São Paulo, ainda precisavam acertar as contas com seu passado, redivivo na simplicidade de seus camponeses, em vastas áreas de seu interior rural (a “campanha” e o “sertão”), ou na memória de uma parcela expressiva de migrantes internos, que recrudesciam a tendência histórica de êxodo em busca de trabalho e oportunidades nos centros urbanos regionais. E, nesse sentido, os surtos industriais e de urbanização do Rio Grande e de Minas Gerais na Primeira República já haviam colocado o problema tradição x modernidade na literatura dita regionalista, oferecendo modelos a seguir ou a ultrapassar.”

(ZALLA, 2021, p. 141)

Por fim, conclui Zalla que “a análise inicial da leitura documentada de Guimarães Rosa revela indubitavelmente afinidades literárias percebidas pelo próprio escritor. Mesmo que isso ainda seja insuficiente para afirmar Simões Lopes Neto como a principal fonte do achado narrativo de Guimarães Rosa, o reforço da semelhança em profundidade e o atestado do caráter transculturador da obra simoniana dão sentido à própria natureza

do problema do influxo, tantas vezes sugerido por críticos de ambos os autores. A discussão, infelizmente, pode não chegar a uma resposta conclusiva, mas acredito que aprendemos algo de novo cada vez que a enfrentamos com fontes inéditas e experimentação metodológica” (ZALLA, 2021, p.143-144).

CAPÍTULO 4 - CONCLUSÕES

Ao longo das sucessivas análises apresentadas até aqui, sobre as duas obras estudadas, é possível vislumbrar que a oralidade é central a ambas, não apenas por algumas poucas palavras escritas do modo como se fala (em contraste com a grafia da língua escrita padrão), mas sim por um conjunto de características narrativas que incluem o ritmo, o tema, os artifícios que imitam a oralidade nas formas de construções das frases, as modificações estruturais, semânticas e sintáticas, os temas folclóricos, os ditos populares, enfim, toda uma gama de instrumentos literários que, na forma escrita, se diferenciam da forma culta de narrativa e imitam as falas populares.

A análise conjunta de *“Macunaíma”* e *“Grande sertão: veredas”*, duas obras bastante diferentes em vários aspectos, surge como um desafio de investigar uma fascinante interseção entre a literatura clássica brasileira e as transformações contemporâneas na linguagem. Inicialmente, a proposta de estudar estas obras em conjunto pode parecer contraintuitiva, dada a variedade de suas narrativas e estilos. Contudo, o interesse específico aqui reside na exploração do papel da oralidade e da linguagem popular, aspectos que permeiam ambas as obras, mesmo que de maneiras distintas.

O cenário literário brasileiro do século XX, aqui representado por *“Macunaíma”* (1928) de Mário de Andrade e *“Grande sertão: veredas”* (1956) de Guimarães Rosa, destaca-se por incorporar elementos da fala popular e da oralidade em suas tramas. Esse interesse não se restringe apenas ao passado, pois o texto reconhece a continuidade dessas questões na contemporaneidade, particularmente em um contexto marcado pela hegemonia das redes sociais sobre as formas tradicionais de comunicação escrita e oral.

“O português tem de apanhar todos os dias para aprender quem é que manda”, ironizou décadas atrás, Luís Fernando Veríssimo, sobre o predomínio da informalidade no uso da língua portuguesa, que sempre ocorreu. Como nos lembra Bagno (2007) claramente, a norma padrão da língua escrita é variável de acordo com o uso popular das palavras ao longo do tempo, mesmo que incidam sobre a chamada “norma culta” decorra também de injunções políticas, fenômenos estudados em obras como as de Burke e Porter (1997) e de Faraco (2016).

A informalidade linguística, ironizada por Luís Fernando Veríssimo em sua frase sobre o português “apanhar todos os dias para aprender quem é que manda”, ressoa não apenas como um fenômeno histórico, mas como uma força contemporânea que redefine as normas da linguagem escrita. O texto explora como as obras clássicas, ao adotarem uma linguagem mais acessível e próxima à fala popular, anteciparam a crescente informalização da linguagem escrita no século XXI, especialmente no contexto das redes sociais.

Além disso, a abordagem se estende à escrita popular contemporânea e às expressões culturais indígenas, destacando não apenas a transformação linguística irreversível, mas também a rara oportunidade de conhecer a voz dos povos originários pela escrita. No panorama atual, a influência da oralidade na linguagem escrita não apenas reflete uma mudança linguística, como também indica uma evolução cultural e social significativa.

Nesse contexto, a análise conjunta de “*Macunaíma*” e “*Grande sertão: veredas*” revela aspectos comuns entre obras que são distintas, mas que permitem analisar uma perspectiva abrangente sobre a influência da oralidade na literatura, desde o século XX até os desafios contemporâneos enfrentados pela linguagem escrita no cenário das redes sociais.

“*Macunaíma*” e “*Grande sertão: veredas*” são duas obras relevantes e com nuances delineadas, com poucos pontos em comum. Tão diferentes são que, a rigor, melhor se prestam a serem estudadas separadamente e talvez em suas relações com obras com as quais têm mais afinidades. “*Grande sertão: veredas*”, por exemplo, mereceria um estudo em conjunto com os “*Contos gauchescos*” e “*Lendas do sul*”, de

João Simões Lopes Neto, no que diz respeito às inovações da linguagem, expressando a fala de personagens populares a partir dos narradores.

A proposta de analisar, aqui, duas obras tão diferentes — ao contrário de obras com mais afinidades, como as citadas no parágrafo acima — partiu de um interesse muito específico, qual seja o de examinar o papel da oralidade e da linguagem popular em obras que fazem parte do “cânone” da literatura nacional, ou seja, dos currículos escolares, de modo inescapável.

Inescapáveis também são as questões da oralidade e da linguagem popular na escrita brasileira do século XXI, em pleno fenômeno de hegemonia das redes sociais sobre qualquer outra forma de comunicação por escrito ou de modo oral.

A hegemonia das redes sociais como meio de criação de narrativa gera um crescimento de exponencial influência da oralidade na escrita, e das mais diversas formas de linguagens populares, sejam gírias, jargões, memes, modificações nas grafias das palavras e os mais diversos fenômenos decorrentes dessa “informalização” da linguagem escrita. Nesses aspectos contemporâneos — da crescente à informalização da escrita — é que “*Macunaíma*” e “*Grande sertão: veredas*” tem alguns aspectos em comum, a ponto de motivar, aqui, o seu estudo em conjunto.

4.1 - A INFORMALIDADE NA LITERATURA E NAS REDES SOCIAIS

Há uma diferença significativa entre o uso popular da linguagem e a sua expressão nos clássicos da literatura aqui estudados. Essas obras não expressam diretamente a fala do povo, mas sim uma forma de criação artística que a “recria”, devidamente trabalhada dentro do estilo literário de cada um dos autores.

Ao estudante e apreciador de Literatura parecerão, provavelmente, mais agradáveis as confusões linguísticas propositais, fruto da criatividade artística dos autores, em comparação com os erros comuns da fala popular cotidiana, como é o caso, por exemplo, da troca do “mas” pelo “mais”, um erro frequente decorrente de uma semelhança na oralidade, no uso popular corrente dessas expressões.

A verdade é que a informalização da linguagem escrita, além de irreversível, é fenômeno que parece crescer exponencialmente, refletindo o fenômeno social da apropriação dos meios de comunicação — principalmente pela profusão no uso dos aparelhos celulares — por camadas mais amplas do povo.

Ao contrário de décadas passadas, embora persistam as aspirações aristocráticas de “eivar o padrão de expressão da linguagem às normas cultas”, esse tipo de preocupação parece ter cada vez menos efeito sobre as camadas populares, que vem obtendo sucesso nas redes sociais independentemente de sua ignorância das normas padrão — e provavelmente por esse motivo, mesmo — pois a comunicação informal atinge um número muito maior de receptores das mensagens.

Com a aparente vitória da informalidade linguística que se desenvolve no cenário contemporâneo, as obras aqui estudadas — publicadas respectivamente em 1928 e em 1956 — tem um caráter visionário, de antecipação do futuro. E, sob esse prisma, mas ainda os revolucionários “*Contos gauchescos*” e “*Lendas do sul*”, de João Guimarães Lopes Neto, lançados em 1912 e 1913.

4.2 - A ORALIDADE NA ESCRITA POPULAR E DOS POVOS ORIGINÁRIOS

Além da evidente influência contemporânea da oralidade na escrita, também estamos tendo a oportunidade de conhecer um pouco mais da expressão da cultura indígena pela escrita, a partir de alguns escritores destes povos, o que tem um duplo fator de raridade.

Um fator, que torna isso raro, decorre da dificuldade de resistir ao genocídio dos povos indígenas, ameaçados de extinção. Outro fator é a resistência interna à exposição de suas narrativas, pelo fato de serem consideradas como expressão do sagrado, já tendo havido muitos casos em que a exposição desses conteúdos teria contribuído para tornar tais povos mais vulneráveis. Um exemplo prático disso ocorreu com o próprio *Makunaima*, decorrente de narrativas dos povos originários, modificadas em “*Macunaíma*” ganhando expressões como “aí, que preguiça”, visto como desmoralização e fragilização da defesa dos povos indígenas.

Ao serem convertidas na forma escrita, as narrativas indígenas perdem muito de sua originalidade oral, a começar pela perda do significado dos contextos sagrados ancestrais (que são repassados pelo conjunto de tradições orais) e até mesmo por falta de símbolos linguísticos que representem de forma mais próxima o som das palavras, tal como elas soam para eles próprios.

Esse fenômeno, obviamente, não é exclusivo dos povos originários brasileiros, já tendo sido estudados na forma como esse fenômeno ocorreu, por exemplo, na Nova Zelândia, onde foram os invasores britânicos que converteram os sons da comunicação oral entre os nativos em signos do alfabeto, para tentar captar a linguagem oral original, como relatado na obra de Burke e Porter (1997).

Na escrita popular, é possível que muitas incongruências atualmente existentes entre os sons das palavras e suas grafias — por exemplo, entre “e” e “i”, ou entre “s” ou “z” —produzam futuras modificações de normas com o passar do tempo, se essas mudanças — que ocorrem no uso diário das palavras nos meios populares —acabarem sendo consagradas pelo uso.

Com isso, tem-se que na contemporaneidade, amplia-se a influência da oralidade na escrita, revelando não apenas uma transformação linguística, mas também a emergência de expressões culturais de povos que, como os indígenas, somente em suas gerações mais recentes vem se apropriando também da literatura escrita como modo de expressão e afirmação cultural.

4.3 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A oralidade e a linguagem popular são temas mais atuais do que nunca. Até mesmo na política, seja com viés de direita ou de esquerda, os candidatos mais votados nas eleições de 2022 foram aqueles conhecidos por sua expressão mais informal, os que melhor “dominam” a linguagem popular. No século XXI, informalidade também é poder.

A Literatura, enquanto arte e estilística, também persiste e incorpora novos leitores, sem, no entanto, consagrar os valores aristocráticos que carregava antes. Hoje,

a tendência é a abertura à diversidade em todos os sentidos, desde o conteúdo até as formas.

Num contexto social sem precedentes, no país e no mundo – da crise climática aos altos índices de violência, das guerras entre países e entre povos, da pobreza extrema a tantas outras formas de exclusão social – a literatura é chamada ao palco como uma arte capaz de produzir empatia (dando visibilidade aos “invisíveis”) ou capaz de produzir significados, num mundo onde é difícil sobreviver e também encontrar sentido.

A literatura – como arte – não é obrigatoriamente “engajada”, como se só assim pudesse justificar sua existência. Mas é capaz de produzir efeitos pelas conexões humanas que consiga estabelecer e, no que diz respeito ao tema do presente trabalho, essa conexão pode ser facilitada com menor grau de formalismo, com maior capacidade de se comunicar com a maioria das pessoas, inclusive com aquelas com alto grau de oralidade na linguagem, para as quais a distinção entre “mas” e “mais” pode não parecer relevante.

O desafio da Literatura no século 21, em que a oralidade e a linguagem popular têm grande influência na vida cotidiana de milhões de pessoas, está em ampliar a capacidade de estabelecer conexões, romper as barreiras entre os que já tem acesso à cultura escrita e os que estão imersos demais na própria sobrevivência para ter esse acesso.

Todas as formas de Literatura – que vão muito além da forma escrita – que ampliem as possibilidades de conexão, estarão mais perto de fazer sentido também para as outras pessoas. Depois de séculos de história de influências europeizantes, aristocráticas e de sofisticação da estilística, estudar os autores que buscaram formas simples para expressar conteúdos complexos, como *Macunaíma* e *Grande sertão; veredas*, é um esforço que merece ser continuado, reconhecendo a relevância de seus temas e de suas narrativas, que dialogam com a oral e com o popular.

Há um paradoxo em gostarmos das confusões linguísticas propositais, fruto da criatividade artística dos autores, em contraste com o desprazer que temos com erros comuns (em relação à norma culta padrão) da fala popular cotidiana, como o “mais” e o

“mas”. Seria muito interessante compreender mais a língua falada, para aprofundar nossos estudos sobre a oralidade e a linguagem popular, no ambiente acadêmico.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. 34ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico – o que é, como se faz**. 49ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa – una introducción a La Narratología**. Madrid: Cátedra, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, Editora Schwarcz Ltda, 1986.

BORTOLOTI, Marcelo. **A carta em que Mário de Andrade fala de sua homossexualidade**. Rio de Janeiro: Revista Época, 18.05.2015.

<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/06/exclusivo-carta-em-que-mario-de-andrade-fala-de-sua-homossexualidade.html>

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. **Situação de Macunaíma**. In: BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. 2ª. Ed. São Paulo: Editora34, 2010.

BURKE, Peter e PORTER, Roy. **História social da linguagem**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BURKE, Peter e PORTER, Roy. **Línguas e jargões: contribuições para uma história social da linguagem**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CANDIDO, Antônio. **O método crítico de Sílvio Romero**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. **O homem dos avessos**. In: CANDIDO, Antônio. Tese e antítese. 4ª. Edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Sagarana**. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. São Paulo, global, 2019.

CANDIDO, Antônio. **Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária**. São Paulo, EDUSP, 1978.

DACANAL, J. H. **Riobaldo & eu: a força imigrante e o sertão mineiro**. Porto Alegre: Editorial Soles, 2009.

FARACO, Carlos Alberto. **História sociopolítica da língua portuguesa**. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

FARIA, Oswaldo Lamartine de e AZEVEDO, Guilherme de. **Vocabulário do criatório norte-rio-grandense**. Natal, Edições Sebo Vermelho, 2017.

FISCHER, Luís Augusto. **A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração**. São Paulo: Todavia, 2022.

FISCHER, Luís Augusto. **Dicionário de porto-alegrês**. 14ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2019.

FISCHER, Luís Augusto. **Duas formações, uma história: das ideias fora de lugar ao perspectivismo ameríndio**. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FISCHER, Luís Augusto. **Mas ele leu mesmo?** (Artigo) Porto Alegre, jornal Zero Hora, 06.10.2015.

FISCHER, Luís Augusto. **Apresentação**. In: Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Porto Alegre: L&PM, 2017.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. In: FREUD, Sigmund. Obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

GADELHA, Marcus. **Dicionário de cearês**. São Paulo: Clio Editora, 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roraima zum Orinoco – Ergebnisse einer Reise** in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1924.

LARIÚ, Nivaldo. **Dicionário de baianês**. Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORETTI, Franco. **O século sério**. In: MORETTI, Franco (org.) A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

RODRIGUES, Nelson. "**Complexo de vira-lata**". In: *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 51.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Jandira: Principis, 2021.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2009.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular no Brasil**. 2ª edição. Petrópolis: Vozes / Governo do Estado de Sergipe, 1977.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira, tomo II**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. São Paulo: Global, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **A carroça, o bonde e o poeta modernista**. In: SCHWARZ, Roberto, *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003.

WAPICHANA, Cristino. **Makunaima e Macunaímas**. In: ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022, p. 313-325.

WEITZEL, Antônio Henrique. **Folclore literário e linguístico**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1995.

ZALLA, Jocelito. **Guimarães Rosa, leitor de Simões Lopes Neto**. Marabá, Pará: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), *Revista Escritas do Tempo* – v. 3, n. 8, mai-ago/2021 – p. 122-145.