

UM OLHAR FONOSSIMBÓLICO SOBRE OS NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS DE “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”¹

*A SOUND SYMBOLIC PERSPECTIVE ON THE ONOMATOPOEIC NEOLOGISMS
IN “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”*

Felipe de Oliveira Correa²

RESUMO: Este trabalho analisa os neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”, de João Guimarães Rosa, sob a ótica do fonossimbolismo, bem como da criatividade linguística e da brincadeira como variabilidade adaptativa. Identificaram-se 36 onomatopeias, discutidas em seus contextos originais. Os resultados indicam que, moldados pela oralidade rosiana, esses neologismos capturam sons e imagens do sertão, revelando a dimensão criativa e lúdica da linguagem, cuja significação permanece em constante reformulação e aberta a novas interpretações.

Palavras-chave: Neologismo onomatopeico. Grande sertão: veredas. Fonossimbolismo. Criatividade linguística. Variabilidade adaptativa.

ABSTRACT: This study analyzes the onomatopoeic neologisms in “*Grande sertão: veredas*”, by João Guimarães Rosa, through the lens of sound symbolism, as well as linguistic creativity and play as adaptive variability. 36 onomatopoeias were identified and discussed in their original contexts. The results suggest that these neologisms, shaped by Rosa’s orality, capture the sounds and imagery of the *sertão*, highlighting the creative and playful dimension of language, whose meaning remains in constant reformulation and open to new interpretations.

Keywords: Onomatopoeic neologism. *Grande sertão: veredas*. Sound symbolism. Linguistic creativity. Adaptive variability.

1. INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa, um dos maiores expoentes da literatura brasileira, destacou-se pela inovação linguística, sendo “Grande sertão: veredas”, seu único romance, o ápice de sua produção. Nele, Rosa explorou a língua portuguesa de forma singular, introduzindo neologismos como solução para um cenário em que “[...] as costumeiras expressões, surradas, gastadas, já não podem transmitir as ‘próprias e obscuras intuições’ do escritor” (Brasil, 1969, p. 80). Entre esses, os neologismos onomatopeicos desempenham um papel relevante, capturando sonoridades e imagens do sertão – o que motiva a seguinte questão: quais estratégias linguísticas Rosa utilizou na formação desses elementos ao longo da obra?

¹ O presente artigo é um recorte da pesquisa realizada pelo autor durante o eixo de Projeto de Aprendizagem (sob a mediação da Profa. Dra. Luana de Conto) do Curso de Licenciatura em Linguagem e Comunicação, a qual foi apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação no dia 6 de dezembro de 2024 na Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral.

² Mestrando em Letras, Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES-PROEX.

Este estudo tem como objetivo analisar os neologismos onomatopeicos de “Grande sertão: veredas” à luz do conceito de fonossimbolismo linguístico, conforme Jespersen (2010), Sapir (1929) e Nuckolls (1999), bem como da criatividade linguística proposta por Franchi (2006; 2011) e da brincadeira como variabilidade adaptativa, de Sutton-Smith (2017). Foram identificados e categorizados 36 neologismos onomatopeicos no romance, cujas formações e funções foram examinadas em seus contextos de uso. A abordagem metodológica é qualitativa, com análise textual detalhada a partir dos dados coletados.

A relevância deste estudo reside na contribuição para o entendimento do papel dos neologismos na obra rosiana, ao enfatizar como esses elementos inovam e brincam com arbitrariedade linguística, conectando sons às imagens evocadas pela narrativa. Assim, busca-se aprofundar as discussões sobre as estratégias linguísticas empregadas por Rosa e sua contribuição à literatura brasileira.

2. NEOLOGIA E FONOSSIMBOLISMO

Onomatopeias referem-se à criação de palavras por imitação de sons (Bueno Pérez, 1994, p. 16) com significantes inéditos (Alves, 1990, p. 12). Dado seu caráter mimético, questionamentos sobre a arbitrariedade desses signos são compreensíveis. Alves (1990, p. 12) argumenta que o significante onomatopeico não pode ser imotivado, pois há uma tentativa explícita de reproduzir sons naturais e, portanto, isso sugere uma tomada de decisão consciente sobre a relação (“ainda que imprecisa”) entre o som e a unidade léxica. Saussure (2006, p. 83), porém, observa que mesmo as onomatopeias mais “autênticas” são imitações já convencionalizadas, pois o som incorporado à língua tem sua forma moldada pelas transformações fonológicas e morfológicas do sistema, perdendo seu vínculo direto com o referente sonoro. Há, assim, uma tensão entre a proposição de que onomatopeias sejam motivadas e a de que sejam produto do sistema gramatical, pois, se por um lado é fato que estão relacionadas à percepção sonora dos falantes, por outro também é preciso reconhecer que as estruturas gramaticais da língua do falante operam sobre sua codificação.

Segundo Bueno Pérez (1994, p. 15), a oralidade associada às onomatopeias contribui para sua longa marginalização literária, sendo incorporadas sistematicamente apenas com o realismo do século XIX, como forma de representar a fala popular e caracterizar personagens.

Recentemente, seu uso ganhou destaque na literatura moderna e pós-moderna, alinhando-se ao esforço de borrar as fronteiras entre oralidade e escrita para representar a experiência humana mais autenticamente (Bueno Pérez, 1994, p. 15). Autores modernistas e pós-modernistas, com sua inclinação para experimentações linguísticas, usam onomatopeias não apenas como mero recurso estilístico, mas para questionar convenções da linguagem literária tradicional – como nas histórias em quadrinhos, terreno produtivo para a neologia onomatopeica (Alves, 1990, p. 12).

Bueno Pérez (1994, p. 16) propõe três possíveis trajetórias para as onomatopeias: a) conservar seu caráter imitativo, funcionando como expressões marginais que não impactam o sistema linguístico (como “fisque fisque” para descrever o atrito resultante de uma coceira); b) adquirir certa popularidade e circular em outras esferas culturais, ainda que restritas, como os espaços literários³; e c) passar pela lexicalização, moldadas às normas fonéticas e fonológicas de cada língua, o que explica variações entre línguas para a mesma imitação (Bueno Pérez, 1994, p. 21).

A lexicalização é a etapa final do processo de conversão do som em palavra, que envolve outros três estágios: audição, interpretação e alfabetização (Bueno Pérez, 1994, p. 18).

A audição é fisiológica e variável entre os indivíduos, gerando diferentes interpretações do mesmo som (Bueno Pérez, 1994, p. 18).

A interpretação a segue e busca reproduzir o som percebido, podendo ser direta (converter o ruído de forma fiel) ou reflexa, isto é, imprecisa, o que leva à utilização de uma onomatopeia de um som semelhante. Assim, ‘clique’ interpreta diretamente o som de uma câmera fotográfica, enquanto ‘snif’, geralmente ligada a aspirações nasais, torna-se reflexa ao representar o som de um dedo deslizando por uma superfície de madeira.

Na alfabetização, o som interpretado é adaptado ao sistema alfabetico do ouvinte, integrando-se ao seu repertório linguístico. Como a onomatopeia é uma representação acústica, e não uma descrição objetiva (Anscombe, 1985, p. 171, citado por Bueno Pérez, 1994, p. 20), destaca-se a limitação dos sistemas fonológicos para descrever a vasta gama de ruídos naturais. Mesmo assim, há um conjunto de recursos morfológicos disponíveis para adaptar sons ao sistema linguístico, como alongamento de vogais (sons longos), aspiração, adição de consoantes ou reduplicação para reforçar sua percepção (Bueno Pérez, 1994, p. 20). É o caso de ‘pá-pá’, onomatopeia para batidas físicas e que respeita os padrões fonotáticos do português (estrutura silábica CV, uso de sons do inventário fonológico da língua e redobro como recurso expressivo de intensificação).

A lexicalização consolida a onomatopeia no léxico da língua, respeitando seus princípios de regularização e inovação, com graus variados de integração (Goffman, 1981, p. 114 citado por Bueno Pérez (1994, p. 20-21) – algumas apresentam instabilidade gráfica, mas todas adquirem valor semântico e passam a exercer diversas funções gramaticais, como substantivo, verbo ou adjetivo (Bueno Pérez, 1994, p. 23).

Assim,

[...] la onomatopeya [...] no es la simple imitación de sonidos naturales, sino la conversión y adecuación de esos sonidos al alfabeto de los diferentes idiomas. [...] Esto no siempre es fácil dadas las diferencias articulatorias existentes entre animales y seres humanos [...] (Bueno Pérez, 1994, p. 18)⁴.

³ Em “Perto do Coração Selvagem”, de Clarice Lispector (2022, p. 18), a máquina de escrever faz ‘tac-tac’.

⁴ “[...] a onomatopeia [...] não é a simples imitação de sons naturais, mas sim a conversão e adequação desses sons ao alfabeto dos diferentes idiomas. [...] Isso nem sempre é fácil, dadas as diferenças articulatórias existentes entre os animais e os seres humanos [...]” (Bueno Pérez, 1994, p. 18, tradução minha).

Esse processo é, essencialmente, neológico: unidades lexicais são criadas e percebidas como novas pela comunidade linguística em um determinado momento, conforme propõem Correia e Almeida (2012, p. 21-22).

Neologismos surgem da necessidade de nomear novas realidades ou expressar sentidos inovadoramente, por meio de três mecanismos: criação de novas palavras por processos produtivos da língua, atribuição de novos sentidos a palavras existentes e empréstimos de outras línguas (Correia; Almeida, 2012, p. 18-20). No caso das onomatopeias, a inovação surge na representação sonora ainda não integrada ao léxico.

Tradicionalmente, o que caracteriza o neologismo é o “sentimento de novidade”, seja formal ou semântico – entretanto, essa novidade é passageira, pois uma vez dicionarizada, a unidade integra o léxico estável da língua e, paradoxalmente, deixa de ser neológica (Correia; Almeida, 2012, p. 22).

Bueno Pérez (1994, p. 18) destaca, ainda, o caráter fonossimbólico da onomatopeia ao empregar articulações que imitam sons ou movimentos do referente. Esse traço integra o conceito mais amplo de *sound symbolism*, segundo o qual certos sons expressam significado diretamente, ultrapassando a função contrastiva convencional das unidades linguísticas (Nuckolls, 1999, p. 228).

Jespersen (2010, p. 288-289), precursor nessa área, ressalta que o fenômeno não é universal nem etimologicamente determinado – na verdade, certos sons favorecem a adoção de formas lexicais na representação de certas propriedades em detrimento de outras. Assim, o *sound symbolism* atua como critério de seleção linguística, reforçando associações intuitivas dos falantes.

As motivações do fenômeno podem ser articulatórias, acústicas ou perceptuais. Jespersen (2010) e Sapir (1929) observaram, por exemplo, que vogais anteriores, como /i/ e /e/, tendem a evocar “pequenez”, enquanto a baixa /a/ e as posteriores, /o/ e /u/, associam-se a “grandezza” – explicável tanto por sensações cinestésicas (gestos vocais mais restritos ou amplos) (Sapir, 1929, p. 235), quanto por características acústicas (sons agudos lembram pios de aves pequenas, sons graves remetem a rugidos de animais grandes) (Jespersen, 2010, p. 288).

3. METODOLOGIA

A seleção do material baseou-se no estudo de Nilce Sant’Anna Martins, “O léxico de Guimarães Rosa” (2008), que registrou cerca de oito mil palavras da bibliografia de Rosa, organizadas em verbetes classificados e contextualizados. O foco recaiu sobre as onomatopeias, por seu potencial lúdico e por constituírem um campo linguístico raramente analisado e, por vezes, tratado de maneira redutora pela academia (Bueno Pérez, 1994). A partir desse conjunto, foram selecionadas exclusivamente aquelas constadas em “Grande sertão: veredas”.

Inicialmente, o corpus reuniu 60 itens onomatopeicos, aos quais foram acrescidas novas análises interpretativas. Desses, excluiu-se 23: 21 por serem dicionarizados (e, portanto, perderem força neológica); e dois por não serem considerados onomatopeias por Martins (2008).

Visando reconhecer padrões de significação, as 36 onomatopeias restantes foram separadas em dois (de muitos outros possíveis) campos lexicais: o primeiro, dedicado aos seres humanos, suas ações e criações; o segundo, aos demais seres vivos da natureza e seus movimentos.

A seguir, elencamos todas as 36 onomatopeias finais catalogadas. Primeiramente, apresentamos as do campo lexical 1:

- | | | | |
|------------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| a) Afiafe; | f) Delém; | k) Sobrezumbir; | p) X'totó; |
| b) Arrejárrajar; | g) Estréques; | l) Sonsom; | q) Xaxaxo; |
| c) Bafafar; | h) Estripitriz; | m) Tinte; | r) Zaque-zaque; |
| d) Blimbilim; | i) Lâolalão; | n) Truztruz; | s) Zúo. |
| e) Concôco; | j) Murmo; | o) Vavar; | |

Em seguida, apresentamos as do campo lexical 2:

- | | | | |
|---------------|-----------------|----------------|--------------------------|
| t) Āoar; | y) Chume-chume; | cc) Flaflo; | gg) Rapatrás; |
| u) Borbôlo; | z) Cicirí; | dd) Frisso; | hh) Suíxo; |
| v) Chiim; | aa) Dalalalar; | ee) Gruguejar; | ii) Titique (ou tlique); |
| w) Chirilil; | bb) Fife; | ff) Issilvo; | jj) Truxe. |
| x) Chochôrro; | | | |

4. ANÁLISE LINGÜÍSTICA

As observações sobre as onomatopeias de Rosa, nesse trabalho, objetivaram analisar, em geral, as estratégias de inovação lexical do escritor, considerando aspectos etimológicos, morfológicos, fonossimbólicos etc.

4.1. CAMPO LEXICAL 1

O vocábulo onomatopeico ‘afiafe’, do trecho “Esse luzluziu a faca, **afiafe**, e urrou de ódio de enfiar e cravar, se debruçando, para diante todo” (Rosa, 2019, p. 367, grifo meu), inaugura a sequência de análises. Segundo Martins (2008, p. 13), esse termo explora o “potencial imitativo da fricativa /f/ e das vogais /a/ e /i/”, contrastando as sibilantes do início do trecho com as plosivas do final. Além disso, emprega recursos fonossimbólicos: a alternância entre vogais abertas (/a/) e fechadas (/i/) indica o movimento de fatiar algo maior (/a/) em partes menores (/i/), além de evocar o brilho percorrendo a lâmina da faca – de sua extensa base (/a/) à extremidade pontiaguda (/i/).

O vocábulo onomatopeico ‘arrejárrajar’ aparece no trecho: “os tiros, que eram: ...a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!... — desfechavam com metralhadora. Aí, **arrejárrajava**, feito um capitão de vento” (Rosa, 2019, p. 257, grifo meu). Martins (2008, p. 44) o descreve como formado por justaposição de ‘arre’ + ‘já’ + ‘rajar’. Essa combinação lexical tenta mimetizar o som sequencial de rajadas de metralhadora: o prefixo ‘arre’-, interjeição de irritação ou de incitação a animais de carga à marcha, indica a submissão dos jagunços⁵; “já” conserva aspectos interjetivos de imediaticidade; e ‘-rajar’ remete à “rajada”, seja do vento súbito ou da descarga ininterrupta da metralhadora. Nota-se que a transformação do acento agudo de ‘já’ em um grave (‘ja’) sugere balas potentes o bastante para inverter a grafia do primeiro acento, incomum no português brasileiro.

O brasileirismo onomatopeico ‘bafafar’ aparece em “[...] jagunços de toda raça e qualidade, que iam e vinham, comiam, bebiam, **bafafavam**” (Rosa, 2019, p. 187, grifo meu), derivado da verbalização de ‘bafafá’ – esse dicionarizado. Embora herde o sentido de “fazer barulho, tumultuar” (Martins, 2008, p. 60), a inovação rosiana também imita o som de baforadas. A fricativa /f/, nesse contexto, sugere exalações ou respirações pesadas, evocando imagens como o escape de fumaça de cigarros ou cachimbos.

A onomatopeia ‘blimbilim’, também grafada como ‘bilim-bilim’, ocorre em: a) “Acho que esse menino não dura, já está no **blimbilim**, não chega para a quaresma que vem...” (Rosa, 2019, p. 17, grifo meu); e b) ““Está no **bilim-bilim**” — eu pensei. Ah, a cara — arre de amarela, o amarelamento: de palha!” (Rosa, 2019, p. 62, grifo meu). A variação gráfica dessa onomatopeia, tratada como uma só por Martins, reflete a instabilidade formal característica de neologismos (Correia; Almeida, 2012, p. 26). Para Martins (2008, p. 72), com base em inferências de M. Ramos, o termo alude ao som de um sininho de missa, associado ao significado de “final” ou “agonia”. Rosa também parece sugerir uma relação com ‘bling bling’, evocando algo brilhante – como uma estrela, símbolo da ascensão espiritual ao paraíso cristão.

‘Concôco’, vocábulo de valor onomatopeico (Martins, 2008, p. 128-129), aparece em: “[...] por fim, eu me reprozia mais escutando rebrilhar o **concôco** daquelas bolas umas nas outras, deslizadas...” (Rosa, 2019, p. 121, grifo meu). A aliteração e a assonânciam observadas pela pesquisadora sustentam o aspecto esférico das bolas – representado pela repetição da vogal fechada /o/ –, que se chocam e causam o som seco de /k/, também repetido três vezes.

‘Delém’ ocorre em: “Quase que a gente não abria a boca; mas era um **delém** que me tirava para ele — o irremediável extenso da vida” (Rosa, 2019, p. 28, grifo meu). Provável variante da onomatopeia de sino ‘dlém’, ela segue a tradição poética de comparar batidas cardíacas ao som desse objeto metálico (Martins, 2008, p. 151). Assim, o prolongamento de sugere o afeto florescente no relacionamento entre Riobaldo e Diadorim, a quem o personagem-narrador se refere no trecho.

⁵ ARRE. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arre>. Acesso em: 19 nov. 2024.

‘Estréques’, no trecho “[...] — ‘Reconheço. Reconheço! Reconheço...’ — **estréques** estalos de gatilho e pinguelo — o que se diz: detonações” (Rosa, 2019, p. 204, grifo meu), é um vocábulo onomatopeico que imita o som de estralos (Martins, 2008, p. 211) – interpretação realizada a partir do par sinônimo que acompanha a inovação (“gatilho” e “pinguelo”). Nessa onomatopeia, nota-se que a vibrante /r/ seguida da oclusiva /t/ cria obstrução abrupta e áspera, enquanto a terminação em /ks/ sugere atrito metálico, corroborando a ideia das “detonações”.

‘Estripitriz’, no trecho “ah, mas deles, tiros vinham, bala **estripitriz**, e o trapuz de nossas telhas se despencando” (Rosa, 2019, p. 256, grifo meu), possui sufixo que acentua o teor onomatopeico “pela assonância do /i/, pelo grupo oclusivo mais vibrante /tr/ e pela sibilante /s/” (Martins, 2008, p. 212). Essa construção parece um abrasileiramento da expressão inglesa ‘strip-tease’ e sugere que as balas do Grande Sertão, além de interferirem na escrita, também despem uma casa de suas telhas. Mais simbolicamente, poderia até se estender à ideia de despir alguém de suas roupas – considerando a expressão original – ou de uma virtude como a coragem.

O vocábulo onomatopeico ‘lãolalão’, de função poética (Martins 2008, p. 295), surge em: “Ou silêncio tão devassado, completo, que nos extremos dele a gente pode esperar o **lãolalão** de um sino” (Rosa, 2019, p. 335, grifo meu). A terminação ‘-lalão’ evoca, pela sonoridade prolongada, o eco do sino, capturando sua ressonância característica. As vogais abertas /a/ e /ã/ também reforçam a representação do artefato, provavelmente grande, capaz de romper o silêncio tão enfatizado no trecho original.

No trecho “Ele falou um **murmo** — me cochichou de mão em concha” (Rosa, 2019, p. 152, grifo meu), ‘murmo’ é uma forma reduzida do vocábulo onomatopeico ‘murmúrio’ (Martins, 2008, p. 344). Tal redução intensifica a ideia de suavidade, sugerindo um som ainda mais discreto e abafado, alinhado a uma voz quase imperceptível, com lábios mal se movendo.

‘Sobrezumbir’ é um verbo com valor onomatopeico no trecho: “Em tanto, nesses cálculos de meditação, ele ligeiro **sobrezumbia** com os beiços [...]” (Rosa, 2019, p. 273, grifo meu). Sua estrutura combina o prefixo ‘sobre’-, sugerindo um movimento por cima ou além, com o verbo ‘zumbir’, som contínuo e util de um zumbido. Martins (2008, p. 461) destaca a sibilância como elemento que aumenta o valor onomatopeico.

‘Sonsom’ aparece em: “Agora falava devagarinho, se **sonsom**, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse” (Rosa, 2019, p. 272, grifo meu). Para Martins (2008, p. 466), o efeito onomatopeico vem da reiteração do radical, com outra repetição envolvendo /s/. A formação parece derivar de ‘sem som’.

No trecho “mas, para que contar ao senhor, no **tinte**, o mais que se mereceu?” (Rosa, 2019, p. 45, grifo meu), a expressão ‘(no) tinte’ é adaptada da locução onomatopeica ‘tintim por tintim’ (Martins, 2008, p. 491). Essa locução, por sua vez, evoca, pelo redobro e do som /i/, o ruído das moedas metálicas sendo contadas, remetendo à ideia de algo detalhado, preciso e minucioso.

‘Truztruz’, vocábulo onomatopeico, destaca-se na passagem: “O **truztruz**. Com pouco, nesse passo, os todos homens se apessoando, no corpo daquele corredor — as fileiras em mexe-mexe desde a sala-de-fora até à cozinha, sobre mais entre os conspirados silêncios, os movimentos com energias” (Rosa, 2019, p. 266, grifo meu). Martins (2008, p. 508) relaciona esse “ruído de movimentação” ao trotar do cavalo⁶, sugerindo que o barulho da multidão equivale ao das quatro patas do animal.

No trecho “ao **vavar**: o que era um dizer desseguido, conjunto, em que mal se entendia nada” (Rosa, 2019, p. 320, grifo meu), o vocábulo onomatopeico ‘vavar’ evoca um vozerio, como aponta Martins (2008, p. 518-519). O uso repetido da fricativa labiodental sonora /v/ confere à onomatopeia um aspecto ressonante, similar a ‘sobrezumbir’.

Já ‘x’totó’ aparece no trecho: “Seo Ornelas externou as despedidas, com o **x’totó** de foguetes, conforme se lembrou de mandar começar a soltação, cujos por bem uma meia-dúzia” (Rosa, 2019, p. 332, grifo meu). Martins (2008, p. 212) descreve-a de forma insatisfatoriamente sucinta como uma “explosão de foguetes”. A seguir, propomos uma análise mais detalhada: a fricativa ‘x’, evoca o disparo inicial do foguete rumo ao céu; já o apóstrofo marca uma pausa dramática, remetendo à espera silenciosa antes da explosão; finalmente, a sequência ‘totó’ recria o som abrupto do impacto com seus sons abruptos, cheios de energia e dispersão, mimetizados pelas oclusivas.

‘Xaxaxo’ aparece no trecho: “Pelo que ouvimos: um galope, o chegar, o riscar, o desapêio, o **xaxaxo** de alpercatas” (Rosa, 2019, p. 68, grifo meu). Martins (2008, p. 529) associa esse vocábulo onomatopeico ao ruído de alpercatas arrastando-se no chão, impressão sustentada pelo uso triplo da fricativa surda /ʃ/, que “engole” as vogais /a/ e /o/.

‘Zaque-zaque’ é uma onomatopeia extraída do trecho “na janela, ali, tinham pendurado igualmente um daqueles couros de boi: bala dava, **zaque-zaque**, empurrando o couro, daí perdia a força e baldava no chão” (Rosa, 2019, p. 239, grifo meu). Martins (2008, p. 534), retomando N. L. de Castro, sugere que a inovação imita o som das balas contra o couro. Assim, também se destaca que o ‘za’ evoca o disparo com o som incisivo de /z/ e a abertura de /a/, sugerindo a ação rápida e cortante da bala. O ‘que’, com a oclusiva /k/, remete à batida seca e forte contra o couro, e o redobro reforça o movimento contínuo.

Por fim, no trecho “dá, deu: bala beijou-florou. **Zúos** — ao que rachavam ombreiras das janelas, estraçalhavam, esfarelavam fasquia” (Rosa, 2019, p. 421, grifo meu), destaca-se o vocábulo onomatopeico ‘zúo’, que imita o impacto da bala na madeira, segundo Martins (2008, p. 536). A formação é similar à da onomatopeia inglesa ‘zoom’ (ou ‘zum’, no português), evocando o zunido da bala e sua altíssima velocidade. A vogal /u/ conferir um efeito quase cartunesco de curva, sugerindo que a bala, ao se aproximar de forma fantástica de um beija-flor, também poderia seguir trajetos como os de um míssil teleguiado, ampliando o sentido de velocidade e precisão.

⁶ Uma representação similar do ato de trotar ocorre na cantiga alemã “*Tros Tros Trillie*”, por exemplo. Disponível em: <https://hilandorecuerdos.blogspot.com/2017/05/tros-tros-trillie-la-cancion-que-nos.html>. Acesso em: 21 nov. 2024.

4.2. CAMPO LEXICAL 2

No segundo campo lexical, há, primeiramente, a onomatopeia ‘ãoar’: “noitezinha, viemos. Primeira coruja que a **ãoar**, eu era capaz de acertar nela um tiro” (Rosa, 2019, p. 180, grifo meu). Para Martins (2008, p. 35), trata-se de uma “onomatopeia de efeito poético” que indica a ação de “chirriar, gritar”. A criação reproduz o canto da coruja com as vogais /a/ e /ã/, embora esse som costume ser associado à vogal /u/ (possivelmente por influência da onomatopeia inglesa ‘hoot’).

‘Borbôlo’, por sua vez, aparece no trecho: “Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer entrar o **borbôlo** rasgado dos morcegos” (Rosa, 2019, p. 76, grifo meu). Martins (2008, p. 77) observa que esse vocábulo onomatopeico aproveita fonemas e semas de ‘borboleta’. Também se nota que, além de marcar a tonicidade, o acento circunflexo imita as asas abertas da criatura.

‘Chiim’ é uma das múltiplas onomatopeias relacionadas ao som dos grilos no romance: “E o **chiim** dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados” (Rosa, 2019, p. 28, grifo meu). Semelhante a ‘cicirí’⁷, ambas de função poética (Martins, 2008, p. 115, 117), caracterizam-se pelo uso da vogal /i/. Em ‘chiim’, a vogal duplicada reforça o som “vibrado” do grilo, enquanto ‘cicirí’ brinca com o já consolidado ‘cri-cri’, intensificando a ideia de pequenez e repetição do som.

Em “o **chirilil** dos bichos” (Rosa, 2019, p. 302, grifo meu), o vocábulo onomatopeico ‘chirilil’ é descrito por Martins (2008, p. 115) como o “som produzido pelos bichos”. O segmento ‘chir’, com a vogal /i/, remete ao som agudo associado a pássaros, como o ‘chirp’ inglês. A repetição de ‘il’ prolonga e intensifica esse som.

‘Chochôrro’, do trecho “Todo o mundo dormindo. Só o **chochôrro** mateiro, que sai de debaixo dos silêncios, e um ô-ô-ô de urutau, muito triste e muito alto” (Rosa, 2019, p. 401, grifo meu), é uma provável variante redobrada de ‘chorro’ ou ‘jorro’, com valor onomatopeico (Martins, 2008, p. 116). Nessa inovação rosiana, a fricativa /ʃ/ se arrasta entre a sequência vocalica /o/ e /ɔ/, vogais posteriores e arredondadas, intensificando a melancolia do som, que sugere um “choro” engasgado.

A onomatopeia ‘chume-chume’ ocorre em: “Mas o esbagoar estirante das tanajuras vinha para toda parte, mesmo no meio da gente, **chume-chume**, fantasiado duma chuva de pedras [...]” (Rosa, 2019, p. 383, grifo meu). Martins (2008, p. 117) associa-a aos grãos de chumbo. A fricativa /ʃ/ seguida pela arredondada /u/ e pela bilabial /m/ imita um som abafado e discreto, como chumbo se espalhando suavemente.

A onomatopeia ‘dalalalar’ aparece em: “aquilo bonito, quando tição acêso estala seu fim em faíscas — e labareda **dalalala**” (Rosa, 2019, p. 227, grifo meu). Para Martins (2008, p. 147), sua escrita imita o movimento da labareda referida. Assim, a pronúncia da onomatopeia,

⁷ “Assim eu ouvindo o **cicirí** dos grilos” (Rosa, 2019, p. 144, grifo meu).

marcada pela repetição de /la/, reflete o movimento incessante das chamas à medida que a língua toca o céu da boca. A predominância de consoantes laterais e da vogal aberta, para representar o movimento das labaredas, se opõe às oclusivas que figuram no ‘crepitá’, termo representativo das faíscas. Nesse toante, a onomatopeia ressalta a possibilidade de contemplar o fogo em especificidades que poderiam passar despercebidas em outros termos lexicalizados.

‘Fife’, vocábulo onomatopeico com sentido de “som agudo, pio” (Martins, 2008, p. 228), surge em: “Demorei bom estado, sozinho, em beira d’água, escutei o **fife** dum pássaro: sabiá ou sací” (Rosa, 2019, p. 174, grifo meu). A pronúncia de ‘fife’, marcada pela fricção labiodental em /f/, exige que a boca fique posicionada em constrição, como para um assobio.

Outro uso das propriedades fonossimbólicas de /f/ ocorre em ‘flaflo’: “[...] o **flaflo** do vento agarrado nos buritis, frazido no gradeal de suas folhas altas [...]” (Rosa, 2019, p. 222, grifo meu). Neste vocábulo onomatopeico, que aproveita “o valor sugestivo de sopro e de fluidez das consoantes /f/ e /l/” (Martins, 2008, p. 230), o desvozeamento da fricativa corrobora a sensação de leveza.

Outros recursos da mesma fricativa ocorrem em ‘frisso’, mais uma inovação que descreve os sons de insetos: “Anda que vinham voo os mosquitos chupadores, e mosca verde que se ousou, sem o zumbo **frisso**, perto no ar” (Rosa, 2019, p. 158, grifo meu). Esse neologismo onomatopeico, associado a um som “agudo, estridente” (Martins, 2008, p. 236), combina dois sons contínuos, /f/ e a vibrante /r/, criando um som de fricção leve mas perceptível. Na sequência, a vogal alta /i/ reforça a imagem da criatura fina, evocando sua presença irritante.

‘Gruguejar’ ocorre em: “Ah, deixa a aguinha das grotas **gruguejar** sozinha” (Rosa, 2019, p. 301, grifo meu). Martins (2008, p. 256), com N. L. de Castro, associa esse vocábulo onomatopeico ao ato de grugulejar e borbotar. No contexto desse estudo, observa-se que a construção combina elementos de ‘gruta’ – portanto, um som gutural – e ‘gargarejo’, sugerindo um ruído abafado e espesso, característico de algo que borbulha ou vibra densamente, como a água se movendo nas grotas.

Na passagem “se escutou, banda do rio, uma lontra por outra, o **issilvo** de plim, chupante” (Rosa, 2019, p. 28, grifo meu), a onomatopeia ‘issilvo’ – com /i/ protético, segundo Martins (2008, p. 278) – sugere um som prolongado, sibilante, agudo, devido ao acréscimo que inova a forma ‘silvo’. Assim, com o uso de /s/, o termo evoca o chiado suave e contínuo da ariranha, com a sensação de algo chupado.

‘Rapatrás’, do trecho “Ah e foi aí — então — que estouradamente achei: fortes idéias! **Rapatrás**, fazendo meu cavalo também se arquear e empinar, às as patas — eu disse” (Rosa, 2019, p. 342, grifo meu), é uma aglutinação de ‘rapa(r)’ e ‘atrás’ com valor onomatopeico, similar a ‘zás-trás’ (Martins, 2008, p. 413). A vibrante /r/ sugere, como em ‘xaxaxo’, a fricção de algo contra o chão.

‘Suíxo’ é um vocábulo onomatopeico que descreve o ruído da água correndo (Martins, 2008, p. 472) presente em: “Eu ambicionava o **suíxo** manso dum córrego nas lajes — o bom sumiço dum riacho mato a fundo” (Rosa, 2019, p. 44, grifo meu). Assemelha-se, evidentemente, à onomatopeia inglesa ‘swish’, que também remete ao som sibilante da água deslizando pela mata.

Tal como ‘blim-bilim’ e ‘bilim-bilim’, há a onomatopeia sinestésica ‘titique’ (Martins, 2008, p. 492) – equivalente a ‘tlique’, forma que a acompanha no mesmo trecho: “e uns gafanhotos pulam, têm um estourinho, **tlique**, eu figurava que era das estrelas remexidas, **titique** delas, caindo por minhas costas” (Rosa, 2019, p. 152, grifo meu). O redobro em ‘titique’ evoca o som repetitivo do gafanhoto, imitando seu vibrar e zumbido persistentes. Essa repetição reforça o caráter rítmico e contínuo do som, como em outras onomatopeias rosianas para grilos, como as já mencionadas ‘chiim’ e ‘cicirí’. Destaca-se, também, o uso da vogal /i/ em todas as quatro onomatopeias dos grilos – tal como proposto em Jespersen (2010) e Sapir (1929), elas aparentam se associar à pequenez dos insetos que habitam o sertão mineiro rosiano.

Por fim, há ‘truxe’: “Pois porque variava, naquele compasso: que bater, papocar, lascar, estralar e trovejar — **truxe** — cerrando fogo [...]” (Rosa, 2019, p. 420, grifo meu). Martins (2008, p. 507-508) considera essa inovação como variante da dicionarizada ‘truz’, associada a quedas e explosões, e menciona a hipótese de N. L. de Castro, que sugere tratar-se de um termo sem significado, utilizado para aliteração e cadência rítmica. A expectativa pelos sons abertos, como /a/ (presentes em ‘bater’, ‘papocar’, ‘lascar’, ‘estralar’ e ‘trovejar’) é subvertida pela abrupta transição para o fechado /u/, enfatizando a repentinidade e intensidade do impacto.

5. VARIABILIDADE ADAPTATIVA E CRIATIVIDADE

As interpretações anteriores não pretendem “solucionar”, de modo definitivo e sensacionalista, o estilo enigmático de Rosa. Mas, se não há uma resposta única, como explicar a enorme variedade de sentidos que emerge para o leitor diante dos cerca de 8.000 neologismos presentes em sua obra?

O teórico Brian Sutton-Smith (2017, p. 425) fornece uma pista na articulação entre linguagem e brincadeira, ao entender a ludicidade como um dispositivo de variabilidade adaptativa – a brincadeira, ultrapassando seu aspecto recreativo, seria uma forma de testar ações e reações em cenários instáveis a partir do corpo e da mente. Aplicado à linguagem, esse princípio permite reconhecer, nos neologismos, uma forma de exploração do desconhecido – ou, para o nosso estudo, um exercício de sobrevivência semântica em um território instável como o do sertão rosiano.

Assim, em oposição a uma lógica imediatista e finalística, a neologia onomatopeica de Rosa é algo essencialmente processual. Afinal, tal como a brincadeira, a literatura se sustenta mais em hipóteses do que em certezas graças ao motor do imaginário – aquilo que “transcende a realidade concreta”, abrindo caminho para transformações culturais e subjetivas (Sutton-Smith,

2017, p. 248). Portanto, se beneficiando do espaço literário – que não só transmite mensagens, como também instaura cenários possíveis –, os neologismos onomatopeicos de Rosa que analisamos não pretendem nomear de forma definitiva, mas experimentar sons, imagens e sentidos. É uma lógica lúdica próxima daquela que Sutton-Smith (2017, p. 264-269) reconhece tanto em narrativas explicitamente lúdicas, como *Alice's adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, quanto em figuras de linguagem, como a alegoria, que evoca experiências lúdicas passadas em novas narrativas.

Isso nos leva, também, à visão da linguagem como uma atividade constitutiva, proposta pelo professor Carlos Franchi, que atribui a ela o papel de modelar a experiência humana de maneira contínua e criativa (Franchi, 2011, p. 64). Porém, salientamos que não é uma criatividade que se confunde com improvisos desordenados criados no vácuo: ela envolve tanto a recombinação de elementos conhecidos – criatividade horizontal – quanto a transposição de relações para novos domínios de sentido – criatividade vertical (Franchi, 2011, p. 66).

Refletindo isso, por um lado, Rosa retoma sons, estruturas e convenções já presentes no português e os reorganiza em novas combinações; por outro, o escritor transgride limites fonológicos, morfológicos e sintáticos, propondo palavras que ainda não foram dicionarizadas, mas que funcionam dentro do seu sistema narrativo – processo realizado em diálogo (mesmo que indireto) com seus leitores, que participam da hipotetização coletiva sobre a linguagem (Franchi, 2006, p. 47-48). Assim, palavras como ‘gruguejar’ ou ‘zaque-zaque’ parecem brotar de matrizes reconhecíveis – ecos de ‘gargarejar’ ou de ‘ziguezague’, talvez – mas acabam desviando de qualquer leitura estável devido à pluralidade de repertórios de conhecimento entre os que se aventuram na obra de Rosa. Há, naturalmente, um campo interpretativo comum a todos os leitores, mas cada tentativa de remodelação se desenvolve ao seu modo particular.

Notavelmente, os dois aspectos – lúdico e criativo – se complementam: “[...] a linguagem em um dos seus aspectos fundamentais é um meio de revisão de categorias e criação de novas estruturas” (Franchi, 2011, p. 65), da mesma maneira que a brincadeira é “uma simulação virtual caracterizada por contingências gradativas de variação, com oportunidades de controle produzido por maestria ou por mais caos” (Sutton-Smith, 2017, p. 430). Como a brincadeira, a linguagem depende de regras para ser jogada, mas se renova justamente quando essas regras são reinterpretadas.

6. CONCLUSÃO

Nas palavras de Martins,

Ler Guimarães Rosa é participar de uma aventura no reino mágico da palavra. E se essa aventura nos oferece muitos encantamentos, não é isenta de problemas e dificuldades. [...] A sintaxe, por suas inversões e elipses, e o léxico, por sua requintada complexidade, não permitem que o texto seja recebido passivamente, mas solicitam o leitor a ter também algum papel na criação artística (Martins, 2008, p. XI).

Assim, este trabalho adotou uma postura ativa na construção de significado com as hipóteses levantadas por Rosa sobre a linguagem em sua obra, emblemática da riqueza linguística que permeia o ser humano.

O estudo de Martins (2008) contribuiu para essa aventura, mas o processo de criação não depende do acesso imediato a dicionários ou pesquisas especializadas, como a conduzida pela professora. Antes disso, conforme Franchi, a interpretação inicial – assim como revisitas posteriores ao texto – por parte do leitor sobre os neologismos de Rosa pode desencadear um movimento cílico de hipotetização entre autor e leitor, no qual ambos participam ativamente da construção e reconstrução do sentido. Espera-se que essa atividade, realizada pelo presente trabalho, seja retomada mais e mais vezes por novos e antigos leitores de Rosa.

REFERÊNCIAS

- ALVES, I. M. *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.
- BRASIL, A. *Guimarães Rosa*: ensaio. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BUENO PÉREZ, M. L. La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio. *Anuario de Estudios Filológicos*, Estremadura, v. 17, pp. 15-26, 1994.
- CORREIA, M; ALMEIDA, G. M. de B. *Neologia em português*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- FRANCHI, C. Criatividade e gramática. In: POSSENTI, S. (org.) *Mas o que é mesmo “gramática”?* 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. pp. 34-101.
- FRANCHI, C. Linguagem - atividade constitutiva. In: FRANCHI, C.; FIORIN, J.; ILARI, R. (org.). *Linguagem: atividade constitutiva: teoria e poesia*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. pp. 33-74.
- JESPERSEN, O. Symbolic value of the vowel i. In: JESPERSEN, O. *Selected writings of Otto Jespersen*. Londres: Routledge, 2010. pp. 287-300.
- LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2022.
- MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- NUCKOLLS, J. B. The case for sound symbolism. *Annual Review of Anthropology*, Provo, v. 28, pp. 225-252, 1999.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAPIR, E. A study in phonetic symbolism. *Journal of experimental psychology*, v. 12, n. 3, pp. 225-239, 1929.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SUTTON-SMITH, B. *A ambiguidade da brincadeira*. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2017.