

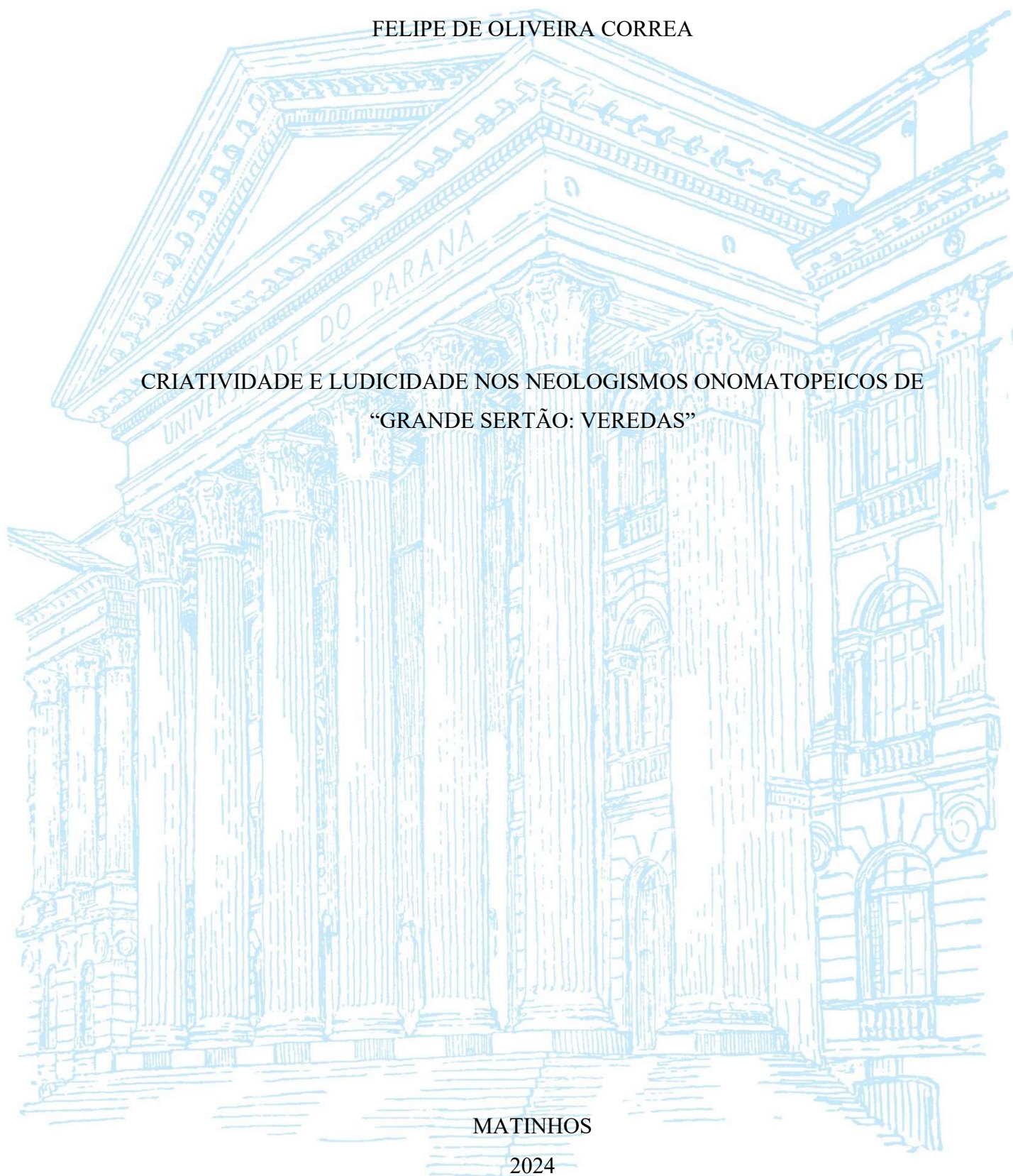
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FELIPE DE OLIVEIRA CORREA

CRIATIVIDADE E LUDICIDADE NOS NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS DE
“GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

MATINHOS

2024



FELIPE DE OLIVEIRA CORREA

CRIATIVIDADE E LUDICIDADE NOS NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS DE
“GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

TCC apresentado ao curso de Graduação em Linguagem e Comunicação, Setor Litoral, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Linguagem e Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Luana De Conto

MATINHOS

2024

À minha família natural e à minha família construída.

AGRADECIMENTOS

À minha mediadora, professora Luana De Conto, que trabalhou comigo neste projeto por três anos seguidos – da proposta inicial às prospecções para o futuro. Agradeço não só pela sabedoria compartilhada, mas também pela amizade e pela paciência com que me guiou.

À minha mãe, Luciana, que, com muito amor, me apoiou em todos os momentos dessa jornada sinuosa, oferecendo palavras de coragem nos momentos de insegurança e palavras de celebração nos momentos de felicidade. Ao meu cachorro, Teddy, pelo amor igualmente incondicional.

À minha irmã, Flavia, que, ao dar seus passos mundo afora e se realizar, também me realizou e abriu alas para que eu seguisse o meu caminho. À minha sobrinha, Clara, que a cada dia me enche com mais orgulho. Ao meu cunhado, Raony, pelo cuidado com a nossa família.

À minha avó, Neusa, e a todo o restante da nossa família, cuja preocupação e cuidado chegam até mim mesmo de longe.

À professora Ana Josefina Ferrari, que acolheu o meu interesse por inovações léxico-gramaticais logo no primeiro dia de aula. Sempre parceira, sempre humana, sempre inspiradora.

À professora Andréa Knabem, que me iniciou no mundo da pesquisa através dos Estudos Universitários do Projeto de Aprendizagem. Agradeço a atenciosidade.

Ao professor Fábio de Carvalho Messa, que me mediou em sua Iniciação Científica do início ao fim da minha graduação. Mesmo a partir de temas e experiências diferentes, as habilidades de pesquisa que construímos juntos foram de grande importância para o meu próprio projeto, e sem dúvida, contribuíram para minha formação. Agradeço a confiança.

A todo o corpo docente que esteve presente, de alguma forma, no Curso de Licenciatura em Linguagem e Comunicação durante meus estudos. Agradeço por terem contribuído para a minha formação com tanto empenho, por instigarem minha curiosidade e por me impulsionarem rumo a caminhos que, até então, só existiam nos meus sonhos. Guardarei, com muito carinho, cada ensinamento transformador.

À minha amiga, Nicole, e aos meus amigos, Guillaüme e Luiz Eduardo, pelas risadas, abraços, desabafos, conselhos e vivências partilhadas dentro e fora dos muros da universidade. Passar por todas essas experiências foi muito melhor com tanto afeto.

A todos e a todas as minhas colegas, especialmente aqueles e aquelas da turma de 2021 e da gestão “Saussure For Agora” (2023–2024) do Centro Acadêmico de Linguagem e Comunicação. Participar desse grande coletivo me deixou mais humano.

“A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente” (Rosa, 1963).

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar os neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas” (1956), de João Guimarães Rosa, considerando-os sob as óticas da criatividade linguística, conforme Franchi (2006), e da ludicidade, conforme Sutton-Smith (1997). Ao longo de sua carreira, Rosa destacou-se por inovar sobre a língua portuguesa, criando neologismos que não apenas enriqueceram suas narrativas, mas também desafiaram seus leitores, dada a complexidade e oralidade dos textos rosianos. A problemática central deste estudo consistiu em compreender como e por que Rosa utilizou neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”. A hipótese levantada foi a de que os neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas” resultaram de um processo de criatividade linguística, impulsionado por uma motivação lúdica, no qual o autor utilizou a linguagem como um campo de experimentação. A abordagem de pesquisa adotada foi qualitativa, com a identificação e categorização dos neologismos onomatopeicos presentes no romance. Como resultados, foram identificados 36 neologismos onomatopeicos, cujas formações e funções foram analisadas considerando seus respectivos trechos de origem. O estudo indicou que a criatividade e a ludicidade se relacionam, especialmente, pelo aspecto da variabilidade adaptativa.

Palavras-chave: Grande sertão: veredas; neologismo; onomatopeia; criatividade linguística; ludicidade.

ABSTRACT

This study aims to analyze the onomatopoeic neologisms in “Grande sertão: veredas” (1956), by João Guimarães Rosa, from the perspectives of linguistic creativity, as discussed by Franchi (2006), and play, as outlined by Sutton-Smith (1997). Throughout his career, Rosa stood out for his innovations in the Portuguese language, creating neologisms that not only enriched his narratives but also challenged his readers, given the complexity and orality of his texts. The central issue of this study was to understand how and why Rosa used onomatopoeic neologisms in “Grande sertão: veredas”. The proposed hypothesis was that the onomatopoeic neologisms in “Grande sertão: veredas” resulted from a process of linguistic creativity, driven by a playful motivation, in which the author used language as a field of experimentation. The research approach was qualitative, focusing on the identification and categorization of the onomatopoeic neologisms present in the novel. The results identified 36 onomatopoeic neologisms, whose formations and functions were analyzed based on their original contexts. The study indicated that creativity and play are interconnected, particularly through the aspect of adaptive variability.

Keywords: Grande Sertão: Veredas; neologism; onomatopoeia; linguistic creativity; play.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 NEOLOGIA	10
2.1 NEOLOGIA ONOMATOPEICA.....	15
3 OS NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS DE “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”	19
3.1 SELEÇÃO	19
3.2 APRESENTAÇÃO.....	19
3.3 ANÁLISE LINGUÍSTICA.....	21
4 CRIATIVIDADE LINGUÍSTICA	24
5 LUDICIDADE E SUAS RETÓRICAS.....	27
5.1 LUDICIDADE EM INOVAÇÕES LÉXICO-GRAMATICAS.....	31
6 ASPECTOS CRIATIVOS E LÚDICOS EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”	39
7 CONCLUSÃO.....	43
REFERÊNCIAS	44
APÊNDICE 1 – PLANILHA DE NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”	47

1 INTRODUÇÃO

Ao longo de sua carreira literária, João Guimarães Rosa, um dos maiores nomes da literatura brasileira, deixou um legado de profunda inovação. Sua obra, composta por cinco livros, destaca-se principalmente pelo romance “Grande sertão: veredas” (1956), considerado o ápice de sua produção. Nesse épico regionalista, Rosa transcende os limites tradicionais da narrativa e da língua, utilizando a linguagem de maneira revolucionária com a criação de diversos neologismos – algo que, simultaneamente, enriquece o texto, mas também pode ser um empecilho para novos leitores, que precisam lidar com o caráter denso e oralizado do texto escrito.

Com isso em mente, problematiza-se: como e por que João Guimarães Rosa criou neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”? A essa pergunta, elabora-se a seguinte hipótese: a inovação realizada por Rosa em “Grande sertão: veredas” foi sustentada pela criatividade linguística e motivada por razões lúdicas.

Para executar esse Trabalho de Conclusão de Curso, o objetivo geral proposto é observar e analisar os neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”, de João Guimarães Rosa, à luz dos conceitos da criatividade linguística, de Franchi (2006), e da ludicidade, de Sutton-Smith (1997). Como objetivos específicos, busca-se: relacionar o conceito de criatividade linguística, de Franchi (2006), à noção de ludicidade, de Sutton-Smith (1997); identificar trechos com neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”; categorizar os trechos com neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”; e aplicar o conceito de criatividade linguística e ludicidade à análise dos neologismos onomatopeicos de “Grande sertão: veredas”.

A abordagem metodológica será qualitativa, constituída de discussões teóricas a partir dos conceitos selecionados, bem como a elaboração e apresentação de uma planilha com neologismos onomatopeicos identificados e analisados em “Grande sertão: veredas”.

O texto se divide em cinco capítulos. No segundo capítulo, “Neologia”, é apresentada uma perspectiva descritiva sobre neologismos que determina o ferramental de análise dos termos coletados. No terceiro capítulo, “Os neologismos onomatopeicos de ‘Grande Sertão: Veredas’”, são expostos os dados levantados na obra, bem como uma breve análise sobre os mecanismos neológicos presentes neles. No quarto capítulo, “Criatividade linguística”, é apresentada uma revisão teórica desse conceito central da obra de Carlos Franchi, enquanto no capítulo “Ludicidade e suas retóricas” são apresentadas as reflexões de Brian Sutton-Smith acerca do conceito de ludicidade, além dos desdobramentos desse conceito sobre o exercício de

criação de línguas, ancorando-se na perspectiva de Sarah L. Higley. Por fim, o capítulo “Aspectos criativos e lúdicos em ‘Grande Sertão: Veredas’” conecta os conceitos teóricos à obra literária em análise.

Esse estudo se justifica pela necessidade de aprofundar a análise dos neologismos rosianos, especialmente sob a perspectiva da ludicidade e da atividade epilinguística, conceitos que ainda não foram aproximados e podem se enriquecer mutuamente. Espera-se, assim, que esse trabalho contribua tanto para o entendimento teórico das inovações linguísticas em “Grande sertão: veredas” quanto para integrar as áreas da linguística e da literatura de forma interdisciplinar.

2 NEOLOGIA

As diversas teorias desenvolvidas nos estudos linguísticos, apesar de suas abordagens distintas sobre o que, de fato, define a linguagem, tendem a convergir em um ponto central: seu vínculo intrínseco com o ser humano. Independentemente da origem ou do aspecto que cada abordagem considera mais relevante para seu trabalho de análise – seja a estrutura e as regras internas da linguagem ou o seu papel na interação social – é essencial reconhecer, como linguista, que a linguagem é constitutiva para a experiência humana.

A partir dessa afirmação, também é necessário reconhecer que a linguagem compartilha e depende de certas características humanas, sendo uma delas a evolução. O ser humano, na sua forma atual de *Homo sapiens sapiens*, é o mais recente de uma longa linha evolutiva marcada por inúmeras transformações ao longo da história, adaptando-se às mudanças ambientais, culturais, sociais e tecnológicas. Assim, a evolução humana reverbera na evolução da linguagem, que também se ajusta continuamente a novas realidades e contextos, respondendo de maneira flexível às demandas emergentes de cada período histórico, região, sociedade e situação comunicativa.

Para Correia e Almeida (2012, p. 16), no nível do léxico, esse processo – tratado como “mudança linguística” – pode se manifestar através de dois movimentos relacionados ao uso da palavra pelos falantes de uma língua: o arcaísmo, caracterizado como uma unidade lexical que cai em desuso e sai da consciência dos falantes, tornando-se parte de um patrimônio lexical que pode ser reutilizado ocasionalmente; e o neologismo, referente a uma unidade que foi introduzida no léxico da língua.

Antes de prosseguirmos, consideramos importante destacar que “língua” e “discurso” são conceitos distintos (Correia; Almeida, 2012, p. 20). O primeiro refere-se ao sistema de regras e convenções que os falantes compartilham – em outras palavras, o conjunto de palavras e regras gramaticais que compõem os recursos comunicativos utilizados por uma pessoa. Já o segundo é o uso prático e real do primeiro pelos falantes em situações de comunicação, ou seja, é a aplicação da língua em contextos concretos, seja falando, escrevendo, sinalizando (no caso das línguas de sinais), etc.

Quando um neologismo surge, ele começa como uma unidade do discurso. Isso significa que, inicialmente, a nova palavra ou expressão é usada pelas pessoas em conversas, textos, ou outros contextos comunicativos, mas ainda não faz parte do sistema linguístico consolidado. Nessa fase, o neologismo ainda está sendo “testado” no uso cotidiano. Apenas alguns desses neologismos conseguem passar por um tipo de “período probatório”. Isso quer

dizer que, ao longo do tempo, se o neologismo é amplamente aceito e usado de forma consistente por um número significativo de falantes, ele pode ser incorporado permanentemente ao sistema linguístico. Quando isso acontece, o neologismo é reconhecido como parte integrante do léxico da língua – ou seja, ele se torna uma palavra reconhecida e aceita, com potencial para ser dicionarizada (Correia; Almeida, 2012, p. 20).

A dicionarização é, possivelmente, o processo de integração que propicia um reconhecimento mais legítimo da palavra. Entretanto, essa mesma etapa gera um paradoxo: o registro em um dicionário marca o ponto em que a palavra também deixa de ser considerada apenas um neologismo usado no discurso e passa a ser uma parte permanente e estável do vocabulário da língua (Correia; Almeida, 2012, p. 18-20).

Ambos os movimentos de queda em desuso e integração de uma determinada unidade lexical em relação ao sistema da língua são motivados por circunstâncias extralinguísticas. Por exemplo, o termo “*boudoir*”, de etimologia francesa, era utilizado para designar um quarto privado onde uma mulher podia se retirar para se vestir ou relaxar.¹ Com o tempo, esse termo foi sendo substituído por “*toucador*”, que passou a ser o nome do espaço dedicado à arrumação pessoal, geralmente contendo móveis para pentear-se e guardar objetos de cuidado pessoal.² Mais recentemente, a palavra “*toucador*” foi substituída por “*penteadeira*”, um termo mais específico que descreve o móvel utilizado para arrumar-se,³ refletindo as mudanças na forma de organização dos ambientes e no mobiliário, além de simplificar a terminologia conforme as práticas sociais e culturais também passam por transformações.

Por outro lado, o neologismo “*selfie*”, de etimologia inglesa, surgiu em cerca de 2012 para descrever a prática de tirar fotografias de si mesmo (*self*) através de dispositivos móveis.⁴ Esse termo reflete não apenas o impacto da tecnologia e das redes sociais no cotidiano a partir do advento da *internet*, mas também a influência da língua inglesa sobre o léxico de várias línguas ao redor do mundo, inclusive a portuguesa falada no Brasil.

¹ BOUDOIR. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/34Vd/boudoir/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

² TOUCADOR. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/toucador/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

³ PENTEADEIRA. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/penteadeira/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

⁴ SELFIE. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/selfie>. Acesso em: 30 jul. 2024.

Vale destacar, ainda, que o conhecimento lexical é caracterizado por Correia e Almeida (2012, p. 21) como dois tipos de informação: a) a regular, com regras morfológicas (que permitem o aprendizado e a produção de estruturas inéditas ao falante) e semânticas (que permitem a identificação e atribuição de novos significados a palavras já existentes, mas sem o uso do dicionário); e b) a idiossincrática, armazenada na memória lexical, com unidades lexicais que o falante aprende ao longo da vida de acordo com suas próprias particularidades identitárias.

Tais informações naturalmente conferem ao conhecimento lexical um aspecto de variabilidade, dadas as múltiplas potencialidades linguísticas de cada falante. Assim, diante das complexidades em torno da tarefa de conceitualização de “neologismo”, afirma-se:

Efetivamente, uma dada unidade apenas pode ser considerada neológica em relação à época em que surge e ao estágio imediatamente anterior da língua, ao significado que é atualizado num dado contexto (e que não o era num momento anterior) e ao registro linguístico em que ocorre (em relação ao estado anterior desse registro linguístico). **Um neologismo é, então, uma unidade lexical que é sentida como nova pela comunidade linguística num determinado momento.** Desse modo, pode ocorrer que uma palavra, caída em desuso numa determinada época, seja retomada noutra época posterior, passando a ser sentida como neológica pelos falantes, que a desconhecem. **Assim sendo, perante uma palavra desconhecida, qualquer falante pode perguntar-se: será nova porque eu não a conheço, ou será nova porque, de fato, nunca havia sido utilizada na língua que falo?** (Correia; Almeida, 2012, p. 21-22, grifo nosso).

De acordo com Correia e Almeida (2012, p. 22), o “sentimento de novidade” mencionado acima foi proposto pela primeira vez pelo teórico francês Louis Guilbert (1975), a fim de estabelecê-lo como um critério de definição de neologismo. Um ano após a publicação de Guilbert, Alain Rey (1976) complementou seu colega propondo dois tipos de novidade: a formal, com nova forma significante; e a semântica, com uma nova associação significado-significante. Ambos podem se manifestar em uma única unidade (Correia; Almeida, 2012, p. 25).

O primeiro tipo é representado por unidades lexicais formadas a partir de processos morfológicos ou sintáticos de construção de palavras, bem como por aquelas que resultam de importação ou de empréstimos externos (Correia; Almeida, 2021, p. 25). Por exemplo, a Secretaria de Comunicação Social (Secom), órgão que compõe a Presidência da República

Federativa do Brasil, tem sua sigla pronunciada como uma palavra desde sua criação em 1979, no governo do Presidente João Figueiredo.⁵

Já o segundo tipo, associado à expansão polissêmica, pode ser demonstrado através de termos como “quadrado”, que, além de representar a figura com quatro lados iguais e ângulos retos, tem acepção coloquial figurada de pessoa ignorante, grosseira ou rude.⁶

Anos mais tarde, surgiram críticas à subjetividade envolvida no conceito de “sentimento de novidade”, questionando sua precisão e confiabilidade para identificar neologismos. Paralelamente, partiu-se do pressuposto de que os dicionários refletem o léxico de uma língua em um momento específico, servindo como uma referência formal de uso. Diante dessas novas perspectivas, grupos de estudos neológicos adotaram o critério lexicográfico, passando a considerar como neológica qualquer unidade que não estivesse registrada nos dicionários vinculados à língua em questão (Correia; Almeida, 2012, p. 22).⁷ Outros critérios que também passaram a ser utilizados são compilados textuais eletrônicos diversos e a instabilidade formal do neologismo, relacionada ao aspecto morfológico, fonético ou ortográfico da unidade (Correia; Almeida, 2012, p. 22-23).

Em relação à prática da neologia – isto é, à capacidade natural de renovação do léxico –, ainda segundo Correia e Almeida (2012, p. 18-20), há três tipos de formações: as denominativas, as estilísticas e as de língua.

As formações denominativas surgem a partir da necessidade de nomear novas realidades, anteriormente inexistentes ou desconhecidas para o falante. Sua estabilidade é alta, o que geralmente garante sua entrada tanto no sistema linguístico quanto no dicionário (Correia; Almeida, 2012, p. 18). A exemplo, é possível mencionar o termo “anoitecer”, derivação formada a partir da junção do prefixo **a** ao radical **noit** e ao sufixo **ec**, processo que acaba convertendo um nome (“noite”) em um verbo – a verbalização.

Já as estilísticas adaptam ideias ou visões de mundo já existentes ou conhecidas, mas de maneira inédita. Para as autoras, os neologismos estilísticos têm uma durabilidade menor

⁵ BRASIL. Lei nº 6.650, de 23 de maio de 1979. Dispõe sobre a criação, na Presidência da República, da Secretaria de Comunicação Social, altera dispositivos do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 23 maio 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6650.htm. Acesso em 21 set. 2024.

⁶ QUADRADO. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/quadrado>. Acesso em: 30 jul. 2024.

⁷ Embora inovadora, a estratégia metodológica corrobora, de certa forma, a definição de Rey (1976) sobre neologismo, que toma como neológica “uma unidade lexical cuja forma significativa, ou a relação entre significado e significante, caracterizada por seu uso efetivo em um modelo de comunicação, não existia no estágio imediatamente anterior do código da língua”.

que a dos denominativos na consciência lexical do falante, uma vez que existem, primeiramente, apenas no nível do discurso e raramente entram no sistema da língua, impossibilitando seu registro no dicionário (Correia; Almeida, 2012, p. 18). Um exemplo possível para essa categoria é o termo “falsiane”, derivação formada a partir da junção da base **fals** ao sufixo **iane**, o qual é originalmente atribuído a nomes considerados femininos, como Ariane, Cristiane, Mariane etc (Andrade; Rondinini, 2016, p. 127-128).

Por fim, as unidades resultantes da neologia de língua são irreconhecíveis como inovações para os falantes, já que não são percebidas como diferentes de outros formantes de palavras já estabelecidos na consciência lexical – de acordo com Correa e Almeida (2012, p. 18), o processamento comunicativo de produção ou recepção dessas unidades é equivalente ao de sintagmas ou frases. Em outras palavras, elas não exigem um esforço cognitivo adicional para serem entendidas ou utilizadas, assim como não é necessário um esforço especial para entender ou produzir uma frase simples e corriqueira, como “ele corre rápido”. Isso se dá porque essas unidades lexicais seguem padrões morfológicos e sintáticos bem estabelecidos, o que as torna imediatamente reconhecíveis e previsíveis para os falantes. Exemplos para esse tipo de neologia incluem os adjetivos terminados em **-vel**, como “aplicável”, “instagramável” e outros.

As unidades dessa categoria, bem como as denominativas, são, ainda, associadas à ideia de produtividade lexical, tida pelas autoras como “a capacidade inerente ao próprio sistema linguístico que permite a construção de palavras por processos interiorizados, aplicados normalmente de modo inconsciente e sistemático” (Correia; Almeida, 2012, p. 19).

Em contrapartida, as unidades resultantes da neologia estilística seriam originadas da criatividade lexical, conceitualizada por Correia e Almeida (2012, p. 19) como “a capacidade que o falante possui para alargar o sistema linguístico, de forma consciente, por meio de princípios de abstração e comparação imprevisíveis, mas claramente motivados”. No quarto capítulo, intitulado “Criatividade linguística”, nos aprofundaremos mais nessa conceitualização.

Para a incorporação de palavras novas, os léxicos das línguas utilizam três mecanismos:

- a) A construção de palavras, recorrendo a regras próprias da língua;
- b) A atribuição de novos significados a palavras já existentes;
- c) A importação de palavras de outras línguas.

Além desses mecanismos “mais produtivos”, Correia e Almeida (2021, p. 33) ainda citam a criação *ex nihilo* – “a partir do nada”, ou sem motivação específica – e a criação de onomatopeias, tratada mais a fundo na seção abaixo.

2.1 NEOLOGIA ONOMATOPEICA

Etimologicamente, o termo “onomatopeia” vem da junção dos vocábulos gregos “*onoma*” (nome) e “*poieo*” (fazer). Logo, ele se refere à ideia de criar palavras – especificamente através da imitação de sons (Bueno Pérez, 1994, p. 16) – com significantes inéditos (Alves, 1990, p. 12).

Dada a característica mimética das onomatopeias, é compreensível que surjam questionamentos sobre a arbitrariedade desses signos. Alves (1990, p. 12) argumenta que o significante onomatopeico não pode ser considerado imotivado, uma vez que 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.

No entanto, Correia e Almeida (2012, p. 34) contrapõem essa ideia ao destacar que, apesar da intenção imitativa, as onomatopeias ainda compartilham semelhanças com as demais palavras de uma língua, sendo, portanto, sujeitas a variações culturais e linguísticas. Um argumento levantado por elas é a diversidade de onomatopeias utilizadas em diferentes línguas para representar o som de um mesmo animal, como o latido do cachorro: “au-au” em português brasileiro e “ão-ão” – ou ainda “béu-béu” – em português de Portugal.

Há, portanto, 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.

A predominância da oralidade no uso das onomatopeias também influenciou sua recepção no campo literário, no qual, durante séculos, permaneceram praticamente ausentes. Somente com o advento do movimento realista, no século XIX, é que as onomatopeias começaram a ser inseridas de forma mais consistente nos textos literários. Nesse contexto, elas passaram a ser utilizadas para caracterizar personagens de diferentes estratos sociais e de gênero, auxiliando a reproduzir a linguagem cotidiana e aproximar a narrativa da fala não monitorada exercida pelas classes sociais populares (Bueno Pérez, 1994, p. 15).

Nos últimos tempos, o uso de onomatopeias tem ganhado ainda mais destaque, acompanhando a evolução da literatura moderna e pós-moderna. Segundo Bueno Pérez (1994,

p. 15), essa tendência de ampliação está vinculada ao esforço contemporâneo de borrar as fronteiras entre a oralidade e a escrita, buscando uma representação mais autêntica e fluida da experiência humana. Autores modernistas e pós-modernistas, com sua inclinação para a experimentação linguística, têm feito uso frequente de onomatopeias não apenas como recurso estilístico, mas também como uma forma de questionar as convenções da linguagem literária tradicional – a exemplo das 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 formadas pelos falantes de línguas. Primeiro, elas podem conservar seu caráter imitativo original, sem gerar mudanças significativas no sistema linguístico, funcionando como expressões meramente marginais ou coloquiais. Em segundo lugar, as onomatopeias podem ganhar uma certa popularidade e se difundir para outras esferas culturais, sendo adotadas em contextos restritos, mas com um nível maior de aceitação, como os espaços literários ou formais. Por fim, há o processo de lexicalização – realizado por cada língua de acordo com suas próprias normas fonéticas e fonológicas, o que explica as diferenças entre as formas léxicas de uma mesma onomatopeia não lexicalizada (Bueno Pérez, 1994, p. 21) –, em que as onomatopeias perdem parte de seu caráter imitativo inicial e passam a ser usadas de maneira mais convencional, integrando-se ao léxico comum da língua.

Ainda conforme Bueno Pérez (1994, p. 18), a lexicalização é a etapa final do processo de conversão de um som em uma palavra onomatopeica, que, por sua vez, envolve outros três estágios: audição, interpretação e alfabetização. Cada etapa reflete um momento específico na transformação de um ruído natural em uma unidade linguística reconhecida. Sendo neologismos, essa escala de integração acompanha o raciocínio de Correia e Almeida (2012), abordado anteriormente.

A audição é a primeira etapa e a única de caráter estritamente fisiológico. Como a percepção auditiva varia entre os indivíduos, essa diversidade de ouvintes resulta em diferentes interpretações do mesmo som (Bueno Pérez, 1994, p. 18).

A interpretação segue a audição e é o momento em que o ouvinte realiza uma tentativa de reprodução do som percebido – ou da sensação fônica que ele provoca. Bueno Pérez (1994, p. 18-19) distingue dois tipos de interpretação: a) a direta, na qual se busca converter o ruído de forma fiel; e b) a reflexa, em que a interpretação não é precisa o bastante, o que leva o ouvinte a utilizar uma onomatopeia de um som semelhante.

A alfabetização é o terceiro estágio. Nela, o som interpretado é adaptado ao sistema alfabético de seu ouvinte, integrando-se ao seu repertório linguístico. Anscombre (1985, p. 171,

citado por Bueno Pérez, 1994, p. 20) define a onomatopeia como uma representação acústica, e não uma descrição objetiva, destacando a limitação dos sistemas fonológicos para descrever a vasta gama de ruídos naturais. Mesmo nesse contexto, há um conjunto de recursos morfológicos disponíveis para adaptar esses sons ao sistema linguístico, como prolongar vogais para indicar sons longos, aspirar vogais, adicionar consoantes para tornar a onomatopeia mais precisa ou repetir a onomatopeia simples para reforçar sua percepção (Bueno Pérez, 1994, p. 20).

A lexicalização, última etapa, ocorre quando a onomatopeia é plenamente integrada ao léxico da língua, respeitando os princípios de regularização e inovação que a regem. Bueno Pérez (1994, p. 20-21) menciona que, conforme Goffman (1981, p. 114), essa integração ao sistema linguístico pode ocorrer em diferentes graus – por exemplo, algumas onomatopeias apresentam instabilidade gráfica, como Correia e Almeida (2012) também indicaram.

Uma vez que a onomatopeia é devidamente alfabetizada e lexicalizada, ela adquire valor semântico e pode ocupar diversas funções gramaticais, como substantivo, verbo ou adjetivo, ganhando diferentes graus de funcionalidade no uso linguístico (Bueno Pérez, 1994, p. 23).

Assim, entende-se a onomatopeia através das seguintes palavras:

[...] 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).

A afirmação acima levou Bueno Pérez (1994, p. 18) a sugerir que a onomatopeia possui um aspecto fonossimbólico, ou seja, ela adota um esquema articulatório que busca imitar o movimento ou som que representa. Em outras palavras, o som das onomatopeias tenderia a se assemelhar ao som ou à ação que elas descrevem.

O conceito de “*sound symbolism*”, conforme tratado por Nuckolls (1999, p. 228), propõe que certas unidades fonológicas têm a capacidade de expressar significados de forma direta, indo além da função linguística convencional de contraste semântico. Com isso, ele desafia princípios fundamentais do movimento estruturalista da Linguística – mais especificamente, a arbitrariedade dos signos linguísticos, que considera o som como uma partícula inserida em uma relação convencionalizada com o significado da palavra.

A motivação para o *sound symbolism* pode ser explicada por fatores articulatórios, acústicos e até biológicos. A exemplo, é possível citar os estudos de Sapir (1949), que indicaram

que a escolha de vogais pode refletir dimensões de um “simbolismo de magnitude” — a tendência de associar sons específicos a características como tamanho ou peso —, com sons produzidos por vogais como /i/ frequentemente associados a conceitos de pequenez e sons como /a/ a ideias de grandeza (Nuckolls, 1999, p. 230-231).

3 OS NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS DE “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Neste capítulo, será descrito o método utilizado para a apuração e análise dos dados no trabalho. Ele se divide em três etapas: seleção; apuração; e análise linguística.

3.1 SELEÇÃO

Para a seleção do material, foi utilizado o estudo de Nilce Sant’Anna Martins, intitulado “O léxico de Guimarães Rosa” (2008), que registrou e organizou cerca de oito mil palavras presentes na bibliografia de Rosa, dispostas em forma de verbetes, com a devida classificação e contextualização. O estudo foi direcionado às onomatopeias, que além de manifestarem potencial lúdico, constituem um campo linguístico raramente analisado e, por vezes, tratado de maneira redutora pela comunidade acadêmica (Bueno Pérez, 1994). A partir desse conjunto de palavras, foram selecionadas exclusivamente aquelas constadas em “Grande sertão: veredas” e que apresentavam, segundo a análise de Martins, algum valor onomatopeico. Elas foram organizadas, cada uma com seu respectivo trecho de referência, em uma planilha digital (disponível como apêndice deste trabalho).

A planilha contém os dados fornecidos por Martins, incluindo a verificação da dicionarização dos termos e as observações da própria autora sobre seus significados. Para a catalogação, priorizou-se a grafia das onomatopeias de acordo com a 22ª edição de “Grande sertão: veredas” (2019), publicada pela Companhia das Letras, que buscou conservar o estilo rosiano da segunda edição (1958), tomada como o “texto definitivo” do romance.

Inicialmente, o processo de seleção resultou na formação de um corpus com sessenta itens onomatopeicos, aos quais foram acrescidas as minhas análises interpretativas. Deles, excluiu-se vinte e três: vinte e um por serem dicionarizados; e dois por não serem considerados onomatopeias, a princípio, por Martins (2008). Visando reconhecer padrões de significação na obra rosiana, as onomatopeias restantes foram separadas em dois (de muitos outros possíveis) campos lexicais: o primeiro dedicado aos seres humanos, suas ações e criações; e o segundo aos demais seres vivos da natureza e seus movimentos.

3.2 APRESENTAÇÃO

Nessa seção, elencamos todas as trinta e sete onomatopeias catalogadas. Primeiramente, apresentamos as do campo lexical 1 (seres humanos, suas ações e criações):

- d) Afiafe;
- e) Arrejàrrajar;
- f) Bafafar;
- g) Blimbilim;
- h) Concôco;
- i) Delém;
- j) Estréques;
- k) Estripitriz;
- l) Lãolalão;
- m) Murmo;
- n) Sobrezumbir;
- o) Sonsom;
- p) Tinte;
- q) Truztruz;
- r) Vavar;
- s) X'totó;
- t) Xaxaxo;
- u) Zaque-zaque;
- v) Zúo.

Em seguida, apresentamos as do campo lexical 2 (demais seres vivos da natureza e seus movimentos):

- w) ãoar;
- x) Borbôlo;
- y) Chiim;
- z) Chirilil;
- aa) Chochôrrô;
- bb) Chume-chume;
- cc) Cicirí;
- dd) Dalalalar;
- ee) Fife;
- ff) Flaflo;

- gg) Frisso;
- hh) Gruguejar;
- ii) Issilvo;
- jj) Rapatrás;
- kk) Suíxo;
- ll) Titique (ou tlique);
- mm) Truxe.

3.3 ANÁLISE LINGUÍSTICA

As observações realizadas sobre as onomatopeias de Rosa nesse trabalho objetivaram, de modo geral, analisar as estratégias de inovação lexical utilizadas pelo escritor, considerando aspectos etimológicos, morfológicos, fonossimbólicos etc. A fim de ilustrar esse exercício, destacamos três exemplos de cada grupo lexical: “arrejàrrajar”, “estripitriz” e “x’totó” no campo 1; e “ãoar”, “dalalalar” e “titique” (ou “tlique”) no campo 2.

A onomatopeia “arrejàrrajar” é empregada no seguinte trecho: “os tiros, que eram: ...*a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!...* — desfechavam com metralhadora. Aí, **arrejàrrajava**, feito um capitão de vento” (Rosa, 2019, p. 257, grifo meu). Martins (2008, p. 44) a descreve como um vocábulo onomatopeico formado através da justaposição de **arre** + **já** + **rajar**. Assim, essa combinação lexical indica uma tentativa de mimetizar o som sequencial dos tiros disparados em rajada pela metralhadora: o prefixo “arre-”, originalmente uma interjeição de irritação ou de incitação dos animais de carga à marcha, indica a subordinação dos jagunços aos seus líderes;⁸ o “já” também parece conservar aspectos de interjeição, transmitindo imediatez; finalmente, “-rajar” remete diretamente a “rajada”, termo associado a um vento súbito ou à descarga ininterrupta da metralhadora.⁹ Nota-se, especialmente, que a transformação do acento agudo de “já” em um grave (“jà”) sugere que as balas são potentes o bastante para inverter a grafia do primeiro acento, mais comum do que o segundo no português brasileiro.

A palavra “estripitriz” aparece no trecho: “ah, mas deles, tiros vinham, bala **estripitriz**, e o trapuz de nossas têlhas se despencando” (Rosa, 2019, p. 256, grifo meu). Martins (2008, p.

⁸ 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.

⁹ RAJADA. In: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rajada>. Acesso em: 19 nov. 2024.

212) observa que o sufixo “-triz” acentua o teor onomatopeico “pela assonância do /i/, pelo grupo oclusivo mais vibrante /tr/ e pela sibilante /s/”. Essa construção parece ser um abasileiramento da expressão inglesa “*strip-tease*” e sugere que as balas do Grande Sertão, além de interferirem na escrita, também podem despir uma casa de suas telhas. De forma mais simbólica, poderia até se estender à ideia de despir alguém de suas roupas – considerando a expressão original – ou até de uma virtude, como a coragem, tão necessária para a sobrevivência de Riobaldo.

Já “x’totó” é criada 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, sucintamente, como uma “explosão de foguetes”. Assim, considerou-se importante detalhar a maneira como esse sentido capturado pela autora foi desenvolvido por Rosa em sua construção: o primeiro som da onomatopeia, com a fricativa “x-”, evoca o disparo inicial do foguete rumo ao céu; o apóstrofo, por sua vez, marca uma pausa dramática, um intervalo que remete à espera silenciosa antes da explosão; finalmente, a sequência “totó” recria o som do impacto, a detonação em si, com seus sons abruptos, cheios de energia e dispersão, mimetizados pelas oclusivas.

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”. Observou-se que, na tentativa de reprodução do movimento do canto da coruja, que começa com um som grave e termina com outro aberto, o escritor optou por calcar sua criação nas vocálicas /a/ e /ã/ - embora, comumente, o som da coruja seja mais associado à vogal /u/, possivelmente por influência da onomatopeia inglesa correspondente, “*hoo*”.

Na sequência, destaca-se a onomatopeia “dalalalar”: “aquilo bonito, quando tição acêso estala seu fim em faíscas — e labareda dalalala” (Rosa, 2019, p. 227, grifo meu). Como observa Martins (2008, p. 147), a escrita dessa palavra remete diretamente ao movimento das labaredas que ela busca imitar. Assim, a pronúncia da onomatopeia, com a repetição das sílabas /la/, também reflete o movimento incessantemente fluido 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 consoantes oclusivas que figuram no “crepitar”, termo que seria representativo das faíscas. Nesse toante, a onomatopeia ressalta a possibilidade de contemplar o fogo em especificidades que poderiam passar despercebidas em outros termos lexicalizados.

Finalmente, 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 incessante do gafanhoto, com o “titi-” repetido, imitando o vibrar contínuo e o zumbido persistente do inseto. Essa repetição reforça o caráter rítmico e contínuo do som, assim como em outras onomatopeias rosianas que tentam capturar o som do grilo, como “chiim” (Rosa, 2019, p. 28) ou “cicirí” (Rosa, 2019, p. 144). Destaca-se, também, o uso da vogal /i/ em todas essas quatro onomatopeias citadas por último – tal como proposto em Sapir (1949), elas aparentam se associar à pequenez dos insetos que habitam o sertão mineiro rosiano.

4 CRIATIVIDADE LINGÜÍSTICA

Para o linguista, professor, poeta, advogado e político Carlos Franchi (1932-2001), a linguagem deveria ser entendida como uma atividade constitutiva. Sua proposta de análise, consequentemente, desafia duas concepções mais tradicionais sobre o mesmo objeto de estudo: a que reduz a linguagem a um mero instrumento de comunicação; e a que a considera um sistema formal rígido, composto por regras fixas e imutáveis. Para o pesquisador, a linguagem não pode ser confinada a tais definições limitadas, uma vez que ela desempenha um papel muito mais abrangente e complexo – o processo de modelar a experiência humana de maneira criativa e contínua (Franchi, 2011, p. 64).

A criatividade, no sentido franchiano, também passa por uma reavaliação conceitual, pois ela está além da noção da originalidade e da ruptura – seu cumprimento às normas não anula sua autenticidade (2006, p. 39). Ademais, tal como a linguagem, ela se desenvolve por meio de atos coletivos (Franchi, 2006, p. 47-48). Dialogar, questionar e propor ideias são ações que dependem da interação com outras pessoas e experiências externas ao indivíduo, considerando os seres humanos como parte de um contexto histórico e social compartilhado com muitos outros de sua espécie. “Por isso, essa atividade do sujeito não é somente uma atividade que reproduz, que ativa esquemas prévios: é, em cada momento, um trabalho de reconstrução” (Franchi, 2006, p. 48).

Assim, a criatividade está presente de várias maneiras no uso da linguagem pelo ser humano: nas escolhas tomadas ao organizar as palavras, nas expressões inventadas para demonstrar uma perspectiva sobre o mundo e nas adaptações realizadas sobre coisas já existentes — como analogias e comparações — para falar de coisas novas. Em geral, a criatividade aparece quando o comum é ultrapassado em prol do uso da língua para dar novos sentidos e inovar na comunicação (Franchi, 2006, p. 49-51).

No contexto proposto, a criatividade da linguagem manifesta-se de duas formas distintas: a criatividade horizontal e a criatividade vertical (Franchi, 2011, p. 66).

A criatividade horizontal opera de maneira linear, utilizando procedimentos recursivos que combinam palavras e expressões já conhecidas, de forma a construir discursos e estruturas linguísticas complexas. Essa forma de criatividade trabalha, portanto, com a reorganização de elementos existentes, explorando as possibilidades de combinação sem alterar as regras básicas subjacentes.

Como exemplo, é possível mencionar o gênero de receita culinária:

1. No processador, coloque 1 pacote de biscoito doce sem recheio e bata até triturar.
2. Desligue, acrescente 100 gramas de manteiga sem sal derretida, 1 colher de sopa de farinha de trigo, 1 pitada de canela em pó e bata novamente até formar uma farofa.
3. Transfira para uma forma canelada redonda de fundo falso, 21 centímetros de diâmetro por 3 centímetros de altura, e aperte com as costas de uma colher até forrar o fundo e a lateral da forma.
4. Leve para assar em forno preaquecido a 180 graus Celsius por 15 minutos.
5. Retire do forno e deixe esfriar (Receitas Globo, 2017).

O texto acima utiliza um vocabulário relativamente comum e objetivo (“triturar”, “farinha”, “forno” etc). Com isso, a criatividade se manifesta através da maneira como tais elementos são combinados em uma sequência de instruções, compondo uma receita que, se seguida adequadamente, renderá a base para uma torta de banana com doce de leite – ou “*banoffee*”.

Em contraste, a criatividade vertical é responsável por implicar uma expansão mais profunda e transformadora. Ela se dá quando “os esquemas relacionais de base se estendem a novos campos de objetos ou recortam diferentemente os mesmos domínios” (Franchi, 2011, p. 66). Nesse processo, as relações e analogias são transpostas para contextos inéditos, o que amplia a capacidade de significação da linguagem e possibilita novos entendimentos.

Um dos muitos exemplos adequados para esse tipo de criatividade são, certamente, os jogos lógicos propostos por Lewis Carroll, autor de Alice:

“Parece triste”, disse o Cavaleiro, aflito. “Deixe-me cantar uma canção para consolá-la [...] O nome da canção é chamado ‘Olhos de hadoque’.”
 “Oh, esse é o nome da canção, não é?” disse Alice, tentando se interessar.
 “Não, você não entendeu”, disse o Cavaleiro, um pouco irritado. “É assim que o nome é chamado. O nome na verdade é ‘*O velho homem velho*’.”
 “Nesse caso eu devia ter perguntado: ‘É assim que a canção é chamada?’” corrigiu-se Alice.
 “Não, não devia: isso é completamente diferente! A canção é chamada ‘*Modos e meios*’, mas isso é só como é chamada, entende?”
 “Bem, então qual é a canção?” perguntou Alice, que a essa altura já estava completamente atordoada.
 “Estava chegando lá”, disse o Cavaleiro. “A canção é realmente ‘*Sentado na porteira*’: e é uma invenção minha” (Carroll, 2010, p. 179)

No diálogo entre Alice e o Cavaleiro, a linguagem é transposta para um tabuleiro de ambiguidades e confusões, onde a lógica convencional dos nomes e de seus significados é constantemente subvertida. A criatividade vertical tem um papel particularmente relevante na linguagem natural, pois é através dela que surgem indícios da chamada “indeterminação semântica” (Franchi, 2011, p. 66), como a manifestada no excerto anterior – o Cavaleiro estabelece a existência de uma diferença entre “o nome” e “como a canção é chamada”,

sugerindo que a referência não é fixa ou objetiva, mas depende do contexto e da perspectiva de quem a utiliza.

Se a linguagem natural, para Franchi, é caracterizada pela sua flexibilidade, esse traço é justamente o que a distingue dos sistemas formais rigidamente estruturados. Como afirmou-se anteriormente, a linguagem natural opera com uma indeterminação semântica que permite múltiplas interpretações de acordo com o contexto – portanto, “gramática”, na concepção franchiana, não é um conjunto de regras fixas, mas “o estudo das **condições linguísticas de significação**” (Franchi, 2006, p. 88, grifo meu). Essa capacidade de adaptação e transformação é fundamental para a sua função constitutiva, uma vez que possibilita a criação de significados não predefinidos e permite a constante revisão e reformulação das categorias linguísticas (Franchi, 2011, p. 68-69). É, de fato, através da criatividade linguística que os sistemas de representação são constituídos, apropriados e reconstruídos pelo sujeito – sempre junto aos seus pares (Franchi, 2006, p. 56).

Há mais três conceitos fundamentais para as discussões em torno da criatividade linguística, considerando a reflexão constante que a linguagem realiza sobre si mesma e as propostas de renovação do ensino gramatical feitas por Franchi ao longo de seus trabalhos: as atividades linguística, epilinguística e metalinguística.

De acordo com Franchi (2006, p. 95), a gramática internalizada no período da infância deve ser desenvolvida desde os primeiros anos de escolarização (tratada, então, como “atividade linguística”). Isso acontece por meio de conversas – direcionadas e organizadas de forma a apresentar a maior variedade possível de palavras e expressões – entre a criança, sua família e o corpo docente.

Ao longo desse movimento, a criança começará a fazer hipóteses criativas sobre o uso da sua própria língua. Franchi (2006, p. 97) propõe o nome de “atividade epilinguística” para essa prática que trabalha com a própria linguagem, compara expressões, transforma-as, experimenta novos modos de construção, brinca com as palavras e dá novos significados às formas linguísticas.

Já a atividade metalinguística envolve a descrição e sistematização sobre a própria linguagem (Franchi, 2006, p. 97-98). É por meio dela que se passa a identificar, por exemplo, classes gramaticais, diferenças entre registros formais e informais, e as estruturas sintáticas que compõem uma frase.

Este trabalho atenta-se, particularmente, à atividade epilinguística e às brincadeiras com as palavras, como os estudos neológicos já indicaram anteriormente. Assim, no capítulo seguinte, a ludicidade será discutida com maior profundidade.

5 LUDICIDADE E SUAS RETÓRICAS

Os estudos sobre a ludicidade, tal como explorados pelo teórico Brian Sutton-Smith (1924-2015) em “*The ambiguity of play*” (1997), constituem um campo vasto e diversificado, mas que converge em um ponto: a brincadeira é tida, pela comunidade acadêmica, como um fenômeno ambíguo.

Entre as várias definições abordadas por Sutton-Smith (2017, p. 20-21), a do biólogo Geoffrey Bateson (1955) destaca-se por sintetizar o paradoxo inerente aos estudos lúdicos: “a brincadeira é um paradoxo porque ela tanto é quanto não é o que parece ser”. Esse dilema se manifesta desde as brincadeiras de mordidas entre animais selvagens, que imitam um comportamento agressivo sem, de fato, o serem (mas, ao mesmo tempo, o sendo), até o cuidado afetuosos que crianças demonstram com seus bonecos, seja de pano, plástico ou espiga de milho – prole amada independentemente do material de fabricação.

A ambiguidade constatada pelos pesquisadores da ludicidade, junto ao raciocínio capitalista vigente em um âmbito social mais abrangente, parece ter contribuído para atitudes redutoras contra a brincadeira, tida, então, como algo trivial e relegado ao período da infância e a sua suposta ingenuidade (Sutton-Smith, 2017, p. 379).

Entretanto, “como as formas de brincar, como todas as outras formas culturais, não podem ser interpretadas de forma neutra, é impossível evitar que a ambiguidade penetre na relação entre como elas são percebidas e como elas são vivenciadas” (Sutton-Smith, 2017, p. 403). Ademais, essa característica camaleônica pode ser justamente o que torna o lúdico tão relevante para a compreensão da experiência humana. Em uma tentativa de definir uma base para a brincadeira, Sutton-Smith resgata uma concepção inovadora da Biologia que, originalmente, trata do processo evolucionário humano:

A adaptação precisa, com cada parte elegantemente afiada para desempenhar uma função definida de uma forma ótima, só pode levar a becos sem saída, e à extinção. Em nosso mundo de ambientes que mudam radical e imprevisivelmente, um potencial evolucionário para reações criativas exige que os organismos possuam um conjunto oposto de características normalmente desvalorizadas em nossa cultura: negligência, potencial amplo, idiosincrasia, imprevisibilidade, e, acima de tudo, redundância maciça. A chave é flexibilidade e não uma precisão admirável (Gould, 1996, p. 44 citado por Sutton-Smith, 2017, p. 412).

Com isso, refletindo a teoria de Stephen Jay Gould sobre a ludicidade, Sutton-Smith (2017, p. 413-417) formula a hipótese de que a brincadeira é um tipo de variabilidade adaptativa caracterizada por três pontos: a) a peculiaridade; b) a redundância; e c) a flexibilidade.

Sutton-Smith (2017, p. 413) observa que a brincadeira, em todas as suas formas, está profundamente ligada à ideia de mudanças inesperadas e à imprevisibilidade: a brincadeira animal é “desordenada”, os sonhos humanos são “bizarros”, a brincadeira infantil é “vertiginosa”, jogos e esportes são “cheios de conflito” e os festivais, com sua atmosfera de excessos e inversões, reforçam essa noção de desordem. Nesse contexto, o neurologista Gerald Edelman (1992) sugere que o cérebro opera por meio de processos criativos imprevisíveis, essenciais tanto para os sonhos quanto para a resolução de problemas (Sutton-Smith, 2017, p. 413), o que pode justificar a quantidade de teóricos da brincadeira que utilizam conceitos associados à transformação e ao caos para descrever suas características.

A redundância, observada na biologia pela produção de estruturas úteis para o futuro, e não necessariamente para o presente, também se manifesta na brincadeira. Esse aspecto é visível nas inúmeras repetições de atividades como brincadeiras de casinha, jogos com bola, cartas, festas e festivais, lógica também presente na globalização dos esportes e na produção em massa de brinquedos adaptados para diferentes culturas (Sutton-Smith, 2017, p. 415-416).

Por fim, a flexibilidade se destaca como uma vantagem evolutiva dos seres humanos durante o desenvolvimento infantil, um período prolongado de aprendizado e adaptação, ao contrário da rigidez observada em outros mamíferos (Gould, 1996, p. 54 citado por Sutton-Smith, 2017, p. 417). A brincadeira também exige flexibilidade, tanto para ser aprendida quanto para ser realizada, e pode, portanto, ser entendida como uma forma de variabilidade adaptativa (Sutton-Smith, 2017, p. 417).

Nesse sentido, a brincadeira é, fundamentalmente, uma simulação da luta pela sobrevivência que permite explorar diferentes comportamentos, do real ao imaginado. É uma simulação de temas existenciais, que imitam ou ironizam os riscos da sobrevivência, estimulando a mente, o corpo e as células. Se “a sobrevivência depende de o organismo se refazer”, conforme apontado por Darwin (Gruber, 1974, p. 54 citado por Sutton-Smith, 2017, p. 425), a brincadeira é, potencialmente, o terreno mais propício para esse processo de reconstituição física, psicológica e social.

Nesse terreno, o solo é fértil para muitas formas de brincar. As brincadeiras mentais, sendo a modalidade mais particular desse fenômeno, envolvem “sonhos, devaneios, fantasias, imaginação, ruminações, quimeras, jogos como *Dungeons & Dragons*), metáforas de brincadeira” e brincadeiras “com metáforas” (Sutton-Smith, 2017, p. 25). Nessa escala de

progressão rumo às brincadeiras mais públicas, ainda há as brincadeiras solitárias (como “ouvir discos e CDs”), comportamentos lúdicos (como “tentar fazer com que duas pessoas briguem para tirar vantagem da situação”); brincadeiras sociais informais (como “ter relações sexuais”); brincadeiras para um público (como “teatro”); brincadeiras que envolvem desempenho (como “atuar em uma peça”); comemorações e festivais (como “aniversários”); competições (como “briga de pipas”); e, finalmente, as brincadeiras arriscadas (como “exploração de cavernas”).

Da mesma maneira, há uma vasta gama de participantes, cenários e instrumentos disponíveis para as brincadeiras: “crianças pequenas, crianças em idade pré-escolar, crianças maiores, adolescentes e adultos brincam, e todos eles brincam de maneiras um tanto diferentes” (Sutton-Smith, 2017, p. 28), seja na periferia ou nos centros urbanos, nas artes ou na academia. “Praticamente tudo pode se transformar em uma agência para algum tipo de brincadeira” (Sutton-Smith, 2017, p. 29).

Portanto, é compreensível que a ambiguidade retórica tenha se instaurado nas discussões acerca da ludicidade, com vieses que tratam a brincadeira a partir de muitos pontos: de sua função de transição da vida infantil para a adulta; do seu otimismo existencial (brincadeiras que dependem da sorte); de sua contribuição para a manutenção da hegemonia; de sua contribuição para a formação de identidades culturais; do imaginário e seu potencial transformador; da satisfação do *self*; e da frivolidade (Sutton-Smith, 2017).

Este trabalho nota que, junto da função adaptativa da brincadeira, a retórica do imaginário sobre a ludicidade pode ser uma via relacionada aos temas discutidos nos estudos literários e neológicos.

Para Sutton-Smith (2017, p. 248), o imaginário é definido como aquilo que é “fantástico e visionário”, contrastando com o real, do qual é, potencialmente, uma transformação – o termo “imaginário” é escolhido intencionalmente para englobar conceitos que transcendem a realidade concreta, abraçando a imaginação como um meio de metamorfose tanto cultural quanto pessoal.

A partir do Romantismo, a imaginação e a brincadeira passaram a ser promovidas como a força motriz da mente humana, especialmente nas artes, na literatura e na semiótica. Vinculada à criação estética e a uma moralidade influenciada pela heurística, essa visão foi supervalorizada por pensadores como Friedrich Schiller e Immanuel Kant que, no entanto, eram limitados em sua abordagem, uma vez que excluía manifestações lúdicas mais caóticas e instintivas, subestimando a complexidade do fenômeno da ludicidade (Sutton-Smith, 2017, p. 255-256). Com isso, uma pintura como a “*Immacolata Concezione*”, sendo uma atividade

lúdica realizada no século XVIII por Giambattista Tiepolo, certamente não seria equiparada a uma brincadeira de pega-pega entre crianças da plebe europeia naquele contexto.

FIGURA 1 – IMMACOLATA CONCEZIONE



FONTE: Tiepolo (1767-1769).¹⁰

¹⁰ TIEPOLO, G. **La Inmaculada Concepción**. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/8da40987-dd6b-4bb3-ab0e-4210ecb6495e>. Acesso em 19 nov. 2024.

Devido às influências românticas, a arte e a brincadeira, à primeira vista, compartilham um caráter lúdico marcado pela ausência de um fim prático imediato e pela liberdade de expressão. Ambas são, em certo sentido, manifestações da criatividade humana, ainda que sua natureza e propósito se distingam em profundidade e, por isso, não sirvam para a tarefa de reduzir a brincadeira à sua essência – que não é a arte por si só. A brincadeira, por exemplo, não se reduz à mera diversão: conforme discutido anteriormente, ela cumpre uma função adaptativa, facilitando o desenvolvimento social e emocional do indivíduo. Já a arte, ao contrário, não se limita à expressão livre, mas envolve uma construção deliberada e simbólica, processo no qual cada elemento é cuidadosamente pensado para transmitir significados complexos e subjetivos. Assim, enquanto a brincadeira serve à experimentação e à adaptação, a arte recorre à reflexão e à comunicação simbólica, refletindo diferentes aspectos da experiência humana e da sua relação com o mundo ao redor (Sutton-Smith, 2017, p. 262).

Há, no entanto, caminhos para a ludicidade e a literatura se relacionarem empiricamente. Considerando a hipótese de a ludicidade ser algo inerente ao ser humano – e, portanto, impossível de ser “desativada” durante o processo de produção artística –, Sutton-Smith (2017, p. 264-269) cita formas pelas quais ela permeia a literatura: em obras literárias com conteúdo narrativo explicitamente lúdico (como “*Alice's Adventures in Wonderland*”, de Lewis Carroll); em obras literárias que incorporam uma forma lúdica e se tornam textos *nonsense* (como os espetáculos do dramaturgo Qorpo Santo); e em figuras de linguagem, como a alegoria, que evoca experiências lúdicas passadas em novas narrativas.

A partir dessa relação entre ludicidade e literatura, acredita-se que também é possível investigar como a experimentação com formas linguísticas nasce de um impulso semelhante. A seção seguinte explora, brevemente, o aproveitamento dessas possibilidades expressivas da linguagem.

5.1 LUDICIDADE EM INOVAÇÕES LÉXICO-GRAMATICAS

Para aprofundar essa discussão, é necessário revisitar um dos primeiros pontos abordados: a ligação intrínseca entre o ser humano e o fenômeno da mudança, agora reinterpretada como um processo de manipulação. Ao longo da história, a humanidade sempre moldou o que é natural, adaptando-o às suas necessidades e ambições. A paisagem natural foi transformada em cidades, os corpos humanos passaram por modificações tanto estéticas quanto médicas, e seres vivos – sejam animais ou outros humanos – foram subjugados de diversas

maneiras. Esse impulso de apropriação e remodelação não se limitou ao mundo físico, estendendo-se, também, ao campo da linguagem. As línguas naturais, além de servirem como veículo para a criação de gêneros literários e discursivos – poéticos, sagrados ou cômicos, com suas formas intencionalmente elaboradas –, também se tornaram o ponto de partida para um empreendimento ainda mais audacioso: a invenção de línguas artificiais, cuidadosamente planejadas pela vontade humana, em nítido contraste com a evolução espontânea das línguas naturais.

Um exemplo preambular disso é a *Lingua Ignota* – ou *Ignota Lingua*, como Higley (2007) sugeriu.¹¹ Essa “língua desconhecida” é constituída, essencialmente, como uma relexificação do latim e do alemão realizada pela abadessa Hildegard von Bingen (1098–1179), que inventou pouco mais de mil neologismos – junto da *Litteræ Ignotæ*, ou “letras desconhecidas”, um sistema de escrita complementar à criação dela. A *Lingua* foi preservada no formato de um glossário com 1.012 itens lexicais, acompanhados por suas traduções para o latim e o alemão. Essa e várias outras criações de Hildegard – como cartas, canções e estudos botânicos e medicinais – se encontram disponíveis em dois manuscritos: o *Wiesbaden* (ou *Riesencodex*) e o *Berliner Handschrift*.

De modo geral, a *Lingua* foi um projeto de renovação da experiência da linguagem, deteriorada pela queda do homem e sua separação de Deus, imbuindo-a de vitalidade e sacralidade a partir do conceito de *viriditas* (verdor) – um *leitmotiv* nas escrituras de Hildegard, símbolo do poder de energização emanado por Deus sobre aquilo que se encontra corrompido ou estagnado (Higley, 2007, p. 19).

Assim, a inventividade de Hildegard – fortemente relacionada à sua paixão pela música e, conseqüentemente, pela eufonia – pode ser exemplificada em diversos itens do seu glossário: “*AIGONZ*”, correspondente ao termo latino “deus”, que abre a lista; “*Luzpomphia*”, que substitui “ougappel” (globo ocular); e “*Rabiniz*”, que significa “roibere” (assaltante), representam a preferência de Hildegard por palavras contendo “z” e “l”, bem como trissílabas e tetrassílabas (Higley, 2007, p. 105). Fora da lista, também é possível identificar o uso de palavras da *Ignota Lingua* na sua canção em adoração à Igreja, “*O Orzchis Ecclesia*”, a qual segue abaixo, acompanhada por uma tradução para o português baseada na de Higley:

O *orzchis* Ecclesia

¹¹ A criação foi popularizada na modernidade como “*Lingua Ignota*”, mas Higley (2007, p. 4) propõe o retorno à forma sintática que consta na rubrica do códice de Hildegard: “*Ignota Lingua per simplicem hominem Hildegardem prolata*”, ou “uma língua desconhecida proclamada pela simples ser humana Hildegard”.

armis divinis precincta
 et iazinto ornata
 tu es **caldemia**
 stigmatum **loifolum**
 et urbs scientiarum.
 O, o, tu es etiam **crizanta**
 in alto sono et es **chorzta** gemma

[Ó imensa Igreja
 cercada por braços divinos
 e ornada em jacinto!
 Tu és o perfume/incenso?
 das feridas dos povos
 e a cidade do saber.
 Ó, ó, tu também és ungida/adornada
 em sons elevados e és uma joia reluzente] (Higley, 2007, p. 30, tradução minha).

Como foi observado por Higley (2007, p. 30), as palavras destacadas acima são inovações lexicais que substituem, em ordem, os seguintes termos latinos: “immensa”; “aroma”; “populum”; “ornata” ou “uncta”; e “choruscans”. Analisando a ausência de “*chorzta*” e “*caldemia*” na Ignota Lingua, a autora ainda propõe que a obra “[...] fosse mais ampla do que sua lista sugere e pudesse incluir adjetivos — ou que estivesse sujeita a alterações espontâneas das quais ela tirava uma vasta coleção de palavras memorizadas” (Higley, 2007, p. 30, tradução minha). Embora o material que Hildegard foi capaz de produzir enquanto era viva tenha sido insuficiente para formar uma gramática independente das suas línguas de base, ela se tornou uma figura altamente escrutinizada por ter sido a autora dessa atividade tão peculiar — especialmente para uma abadessa da Alemanha medieval —, da qual ela é tida como uma das pioneiras.

Os sucessores de Hildegard na invenção de línguas são diversos e atravessam inúmeras gerações. Alguns dos estudados por Higley (2007) são citados a seguir, a título de referência:

- Thomas More (1478–1534), autor de “Utopia” (1516), obra literária na qual encontra-se outra relexificação do latim, chamada utopiana, que serve de fonte para a palavra-título da história;
- o astrólogo e informante da Rainha Elizabeth, John Dee (1527–1608), e seu escrivão, Edward Kelley (ou Edward Talbot, como também era conhecido), que alegaram ser os privilegiados descobridores da língua enoquiana, que seria utilizada por seres angelicais para se comunicarem com o plano terrestre;
- George Psalmanazar (c. 1679–1763), que se apresentava como um nativo da terra de Formosa — atualmente, sabe-se que ela é a ilha de Taiwan — e,

aproveitando o desconhecimento europeu sobre o continente asiático, publicou uma suposta descrição linguística da “língua formosana”;

- e a “Princesa Caraboo” – alter-ego da inglesa Mary Willcocks (1792–1864), que fugiu de sua família abusiva e, para arrecadar dinheiro para uma viagem ao continente americano, enganou os moradores do pequeno vilarejo de Almondsbury com um falar estrangeiro chamado javasu.

Em seus estudos sobre as motivações por trás de todas essas figuras históricas, Higley (2007, p. 80) resgata uma escala de “desenvolvimento de pessoas dentro de brincadeiras”, elaborada por Sutton-Smith (2017), para conceitualizar a inovação léxico-gramatical como uma atividade lúdica.

A escala progride da seguinte forma: a) incapacidade de brincar (causada pelo estresse e pela doença); b) brincadeira como patologia (manifestada em casos de vício em jogos de azar); c) brincadeira como forma de segurança (a partir de brincadeiras repetitivas e minimamente expressivas); d) brincadeira como estereótipo (modos autossuficientes de obtenção de prazer através da brincadeira); e e) “formas lúdicas de brincar”, nas quais os jogadores com capacidade criativa para brincar convertem suas próprias características lúdicas em cenários igualmente lúdicos para outras pessoas participarem da atividade (Sutton-Smith, 2017, p. 102).

A etapa final, que se constitui como clímax da atividade lúdica, sugere que, embora nem toda brincadeira resulte em uma transferência de habilidades para o cotidiano, há momentos em que jogadores altamente flexíveis e criativos conseguem perceber conexões entre a brincadeira e “o mundo real” e aproveitam o potencial da brincadeira para além do contexto imediato do jogo. Com isso, os autores de línguas dos séculos passados parecem ter criado esquemas lúdicos a partir das suas criações, compartilhadas para livre acesso como a *Ignota Lingua*.

De acordo com Higley (2007, p. 81), a categoria de brincadeira como estereótipo e as formas lúdicas de brincar, com seus aspectos competitivos e integrativos, se aplicam especialmente à invenção de línguas na contemporaneidade, que se desenvolveu na *internet*, e no crescente gênero da ficção científica e fantasia. Tais categorias, ainda que se distanciem dos propósitos sagrados originais de Hildegard analisados por Higley, indicam que o processo lúdico está mais próximo da criação da abadessa do que se costuma reconhecer em outros estudos anteriores sobre o seu feito.

Historicamente, a essa categoria de língua, foi atribuída uma vasta gama de designações possíveis: “língua artificial”, “língua imaginária”, “língua inventada”, “língua

modelo”, “língua planejada”, “glossopeia”, entre outras – cada uma com seu próprio viés discursivo de valorização ou desvalorização.¹² Das tantas opções disponíveis, a que alcançou o maior nível de sucesso internacionalmente desde os anos 1990, com a formação de comunidades *on-line* dedicadas à apreciação e à realização dessa prática, foi “*conlang*” – um cruzamento vocabular de “*constructed language*”, ou “língua construída”.

Sobre a invenção de línguas em comunidades *on-line* – como o fórum *r/Conlangs* no *site* Reddit¹³ –, considerada, portanto, uma forma lúdica de brincar, Higley afirma:

A quinta categoria de brincadeira de Sutton-Smith é mais evidente nas transações criativas destes inventores. A internet permitiu que eles conferissem e interagissem com uma facilidade desconhecida pelas mídias anteriores. Os participantes pedem e dão sugestões, comentam informações linguísticas e compartilham aspectos de suas próprias línguas — o que leva a formas de transformação e maturação (Higley, 2007, p. 83-84, tradução minha).

Ao abordar o assunto da criação de línguas, é imprescindível mencionar as contribuições de outras duas grandes figuras a esse campo: Ludwik Lejzer Zamenhof, que desenvolveu o esperanto, de base indo-europeia, com o objetivo de servir como língua franca para falantes de línguas diferentes; e John Ronald Reuel Tolkien, autor do quenya, sindarin, terelin, adûnaic, rohirric, westron, khuzdûl e do valarin, línguas que deram origem ao universo da saga *Lord of the Rings* – movimento inverso ao feito por More e por tantos outros escritores que desenvolvem suas línguas a partir de suas ficções. Ambos são mencionados neste trabalho não somente pela sua relevância, mas para destacar a binaridade instaurada entre línguas tidas como “sérias” - com uma “função prática” - e “artísticas”, movimento reducionista que afetou negativamente a recepção acadêmica da segunda categoria.

O isolamento que afligiu Tolkien – que, como inventor de línguas do século XX, sentia vergonha de suas criações e as considerava um “vício secreto” devido à associação estigmatizante entre seu *hobby* e distorções linguísticas como a ecolalia, presente em casos de autismo e esquizofrenia (Higley, 2007, p. 81, 85) – é, portanto, atravessado por um processo de desconstrução na contemporaneidade, época em que os *conlangers* brincam de maneira coletiva, contínua e pública.

¹² Ao último efeito, é possível citar “macarronismo”, “*gibberish*”, “anti-língua” e “criptoleto” como exemplos de termos utilizados para desassociar, de forma redutora, essas criações da ideia de língua (Correa; De Conto, 2023).

¹³ CONSTRUCTED LANGUAGES for language geeks. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/conlangs/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

No Brasil, é perceptível que esse campo ainda carece de mais atenção da academia linguística. Um dos poucos materiais nacionais que já receberam certo destaque, ainda que afetado por análises desdenhosamente limitadas, foi a larfiagem: uma relexificação do português realizada por crianças que trabalhavam ilegalmente na antiga estação ferroviária do município de Herval d'Oeste, em Santa Catarina. Embora tenha sido acusada de ser constituída apenas por processos baseados na inversão silábica ou fonética (como, de fato, ocorre em “*murdir*”, inovação de “dormir”, e “correr”, que virou “*roquer*”), a estrutura da larfiagem é mais que um mero *verlan* (jogo francês que inverte as sílabas iniciais e finais de uma palavra para formar uma nova) e permite construções que se distanciam de uma correspondência com o português, como “*canapracio*”, que significa “sapato” (Correa; De Conto, 2023). A larfiagem foi documentada no curta-metragem homônimo da diretora Gabi Bresola,¹⁴ lançado em 2017 junto de um glossário das inovações.¹⁵

A prática de inovação léxico-gramatical também pode ser uma estratégia importante para a revitalização de idiomas, como no caso do patxohã, uma versão reconstruída do pataxó, língua indígena extinta da Bahia. Conforme documentado por Bomfim (2012), nos anos 1990, a comunidade Pataxó começou a reunir registros históricos e a trabalhar na recuperação da língua, o que resultou na criação do Projeto de Pesquisa e Documentação da Cultura e Língua Pataxó. O patxohã, que hoje conta com mais de 2.000 palavras, combina neologismos e adaptações de termos antigos, como em dois casos: o de “*txiäng*”, que originalmente significava “água”, mas passou a ter o significado mais específico de “água da chuva”; e o próprio “*patxohã*”, cruzamento vocabular de “*Pataxó*”, “*atxohã*” (língua) e “*xôhã*” (guerreiro). Embora não seja uma réplica exata do pataxó original, o patxohã é uma construção autêntica e significativa para os Pataxó.

Na literatura brasileira, muitos são os escritores praticantes da inovação lexical-gramatical, atividade que se destacou entre os artistas modernistas e seus herdeiros. O Modernismo brasileiro, iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, trouxe uma ruptura com os padrões acadêmicos e do movimento parnasiano, defendendo a liberdade criativa, a valorização da oralidade, a experimentação linguística e a incorporação de elementos populares e regionais.

¹⁴ LARFIAGEM. Direção: Gabi Bresola. Herval d'Oeste: Magnolia; Ombu, 2017. 1 filme (18 min), sonoro, áudio original, color.

¹⁵ BRESOLA, G. **Larfiagem**. Joaçaba: Miríade Edições, 2017. Disponível em: https://issuu.com/ombuarte/docs/larfiagem_para_leitura_online. Acesso em 21 nov. 2024.

Nesse contexto, Oswald de Andrade (1890-1954), um dos pioneiros do Modernismo, introduziu em sua obra a subversão da linguagem formal e a fusão de elementos populares e eruditos, como é possível observar no poema-comprimido “Bonde”:

O transatlântico mesclado
Dlendlena e esguicha luz
Postretutas e famias sacolejam (Andrade, p. 85)

Além das construções frasais inusitadas, como “o transatlântico mesclado” e “[...] esguicha luz”, que sugerem uma fusão entre o visual e o sonoro de maneira abstrata, o autor também emprega recursos que desafiam as normas linguísticas. A onomatopeia “dlendlena”, por exemplo, simula o som de algo que se movimenta ou se desloca a partir do “dl-”, som incomum na língua portuguesa. Além disso, Oswald recorre a formas que simulam desvios da norma culta, como “postretutas” (prostitutas) e “famias” (famílias), palavras que parecem distorcer ou deformar termos conhecidos, criando sensações de estranhamento e desconforto proposital ao leitor, que é instigado a refletir sobre os processos migratórios que constituíram a nação brasileira.

Manuel Bandeira (1886-1968), também integrante da geração modernista, é autor do poema “Neologismo”, presente no livro “Belo Belo” (1948). Nele, Bandeira criou o verbo “teadoro” a partir da fusão de “te adoro”:

Beijo pouco, falo menos ainda.
Mas invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana.
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
Intransitivo:
Teadoro, Teodora (Bandeira, 1993, p. 199-200).

O cruzamento vocabular presente em “teadoro”, conforme indicado pela presença do nome de sua amada na sequência do verso final, dissolve as fronteiras entre palavras e intensifica a carga emocional. Com essa criação, o autor aproxima Teodora de seu sentimento de adoração, chegando a sublimar as individualidades, ao fagocitar o pronome “te” e reduzi-lo a um mero prefixo de um verbo de afeto.

Clarice Lispector (1920-1977), embora de uma geração posterior, também inova através do termo “reindificação”, presente na sua pintura “Raiva e Reindificação” (1975), atualmente preservada no Arquivo Museu da Literatura Brasileira, no Rio de Janeiro. A palavra combina o prefixo “re-” (sugerindo repetição ou retomada) ao radical “indicação”, mas é ainda

mais transformada pela inserção do segmento “fi”. O resultado é um termo que evoca simultaneamente sentidos de reivindicar, indicar e afirmar, carregando uma intensidade subjetiva que reflete a visceralidade expressiva tão característica de Lispector – que, na época, já havia lançado “Água viva” (1973), obra narrada por uma pintora que se entrega a um turbilhão de mudanças, incluindo a exploração da escrita.

Considera-se, em consonância com Higley, que em todos os casos elencados a inovação vocabular não se trata de um mero recurso estético ou político – mais do que isso, são instâncias do brincar de Sutton-Smith. Isso porque, como afirma Higley (2007, p. 99, tradução minha) “é o próprio processo que é esteticamente e ludicamente prazeroso, e que naturalmente exige ser externalizado de alguma forma, em vez de ser mantido apenas na mente”. Portanto, a inovação léxico-gramatical – seja na criação de novas palavras ou de sistemas linguísticos mais complexos – reflete uma necessidade de expressão que ultrapassa o universo particular de seu ou sua autora, priorizando o envolvimento de outros jogadores com a criação (Higley, 2007, p. 84): seja em circunstâncias de produção literária, de charlatanismo, de sobrevivência, de peraltice ou de preservação cultural, o aspecto central não é o produto, mas o processo coletivo.

Notoriamente, não há dados equivalentes aos levantados a partir da obra de João Guimarães Rosa. Nesse sentido, avançando nas discussões acerca da criatividade linguística e da ludicidade, o capítulo seguinte busca integrar ambas na análise da neologia onomatopeica de “Grande sertão: veredas”.

6 ASPECTOS CRIATIVOS E LÚDICOS EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Anteriormente, este trabalho observou que a brincadeira, em sua essência, é um fenômeno que reflete um processo de adaptação evolutiva, funcionando como um meio de explorar a variabilidade e promover o desenvolvimento adaptativo (Sutton-Smith, 2017, p. 425). Essa dinâmica pode ser compreendida a partir de diversas analogias entre a brincadeira e os processos biológicos da seleção natural, ampliados para incluir aspectos culturais intrínsecos ao contexto humano. Assim, se, de um lado, a variabilidade da brincadeira é comparável à variabilidade adaptativa observada na natureza, do outro, o potencial dessa atividade remete ao potencial neural, funcionando como uma espécie de treino cerebral para lidar com incertezas e riscos.

Sugerir que a variabilidade presente na brincadeira pode desempenhar um papel tão fundamental no fortalecimento da variabilidade adaptativa orgânica – e, assim, promover a manutenção da flexibilidade biológica – é uma das hipóteses mais especulativas de Sutton-Smith (2017, p. 428). A brincadeira, nesse contexto, envolveria uma série de comportamentos e respostas imprevisíveis que não se encaixam em um padrão fixo. Tal imprevisibilidade, por sua vez, poderia ser entendida como um mecanismo biológico, pronto para ser desenvolvido e favorecer a adaptação contínua às mudanças do ambiente, permitindo aos seres vivos desenvolver uma gama maior de respostas possíveis para os problemas que precisam resolver.

Essa visão sugere uma concepção não linear da evolução, rejeitando a ideia de progresso gradual ou unidirecionado em favor de uma perspectiva que reflita as nuances da metamorfose da vida. A evolução seria, assim, compreendida como uma sequência de variações – em tipos e intensidades diversas – que aumentam as chances de adaptação a uma gama mais ampla de desafios.

Retomando outras reflexões já realizadas neste estudo, também foi visto que a linguagem, ao invés de ser apenas um instrumento de expressão, é, ela mesma, um campo de criação constante e um reflexo das dinâmicas sociais e históricas nas quais está imersa.

A distinção entre criatividade horizontal e vertical proposta por Franchi (2011, p. 66), por exemplo, permite conceber dois modos de operação da linguagem: um que se dá dentro de um campo já conhecido, com base em formas e estruturas previamente estabelecidas (horizontal), e outro que transcende os limites dessas estruturas, criando possibilidades de significação (vertical). Porém, considerar a linguagem como um processo de constituição contínua torna necessário reconhecer que esses dois tipos de criatividade não são mutuamente exclusivos, mas se entrelaçam e se alimentam mutuamente, de modo que a transgressão dos

limites da estrutura muitas vezes surge a partir da reorganização e recombinação de elementos já existentes. Essa fluidez leva, inclusive, ao questionamento da própria ideia de uma “norma” linguística fixa e imutável, considerando que a norma em si é, também, um produto da criatividade coletiva, moldada e cristalizada ao longo do tempo por processos sociais e culturais.

A linguagem, nesse sentido franchiano, opera por meio de uma constante hipotetização coletiva (Franchi, 2006, p. 56). Cada resposta formulada para um problema linguístico abre espaço para a criação de sentidos, a subversão de normas estabelecidas e a ampliação das possibilidades de expressão. Essas hipóteses compõem um processo coletivo de exploração e questionamento, em que as diferentes perspectivas e experiências se intercalam para redefinir os significados e as regras que moldam a comunicação. Dessa maneira, a construção da realidade linguística é permeada por um contínuo exercício de conjectura, no qual as possibilidades de transformação se expandem com a colaboração – direta ou indireta – de todos os participantes, enriquecendo ainda mais a linguagem e os sistemas linguísticos.

Com isso, se “a brincadeira é como a linguagem: um sistema de comunicação e expressão, nem bom nem mau por si mesma” (Sutton-Smith, 2017, p. 407), a primeira, assim como a segunda, se insere em um processo contínuo de constituição e reconstituição a partir das demandas levantadas pelos seres que a integram. “[...] 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).

A linguagem e a brincadeira são, portanto, processos ativos de construção que absorvem, transformam e ressignificam as experiências humanas. Ambas evitam estruturas rígidas e mantêm-se em constante fluxo, abertas a novas experiências e eventuais intercâmbios estruturais. Ambas operam em uma lógica pautada na experimentação, moldada por vivências compartilhadas com outros sujeitos. Ambas exploram a criatividade inerente à experiência humana, seja na epilinguística e suas brincadeiras com as palavras (Franchi, 2006, p. 97), seja nas formas lúdicas de brincar e seus jogadores criativos o suficiente para incluir outros jogadores em suas brincadeiras (Sutton-Smith, 2017, p. 101-102). Por isso, ambas são indissociáveis entre si.

Nesse sentido, torna-se plenamente viável considerar a atividade neológica realizada por João Guimarães Rosa em “Grande sertão: veredas” como uma expressão igualmente criativa e lúdica.

A criatividade linguística na obra de Rosa se revela por meio das hipóteses que o autor formula e testa em relação à linguagem. Assim, o termo “dalalalar” explora uma propriedade linguística ao combinar especificamente consoantes laterais e vogais abertas numa formação verbal, ao mesmo tempo em que ensaia uma nova representação para a concepção do fogo em seu ato contínuo enquanto aceso. Já a palavra “x'totó” narra, em sua totalidade, múltiplos sons associados a um único evento: a explosão de fogos de artifício, que se beneficia tanto da representação gráfica – com o apóstrofo – quanto na oralização de fato. As experimentações não são ao léu: estão conectadas a um exercício lúdico sobre o significar.

Segundo Franchi (2006, p. 56), um dos aspectos centrais da criatividade linguística é a ideia de que “o sujeito não é somente quem se apropria de um sistema dado, mas quem o constrói junto com os outros, abertas todas as possibilidades de reforma e relocação”. Rosa exemplifica essa dinâmica ao se apropriar das convenções linguísticas, reformulá-las e propiciar ao leitor a oportunidade de colaborar ativamente na reavaliação cultural e linguística do Brasil, a partir de uma colaboração prévia com outras vivências e usos da linguagem por Rosa – que já afirmou escrever recorrendo a múltiplas línguas até elaborar um estilo próprio (Rosa, 1988, p. 139).

Uma vez público, esse processo de criação não depende necessariamente do acesso imediato a dicionários ou pesquisas especializadas, como a realizada por Martins (2008). Antes mesmo disso, a interpretação inicial – bem como outras revisitas posteriores ao texto – por parte do leitor sobre os neologismos de Rosa pode dar início a um movimento cíclico de hipotetização entre autor e leitor, no qual ambos participam ativamente da construção e da reconstrução do sentido.

A criação de Rosa em “Grande sertão: veredas” é, ainda, profundamente lúdica, pois, como aponta Sutton-Smith (2017, p. 430), a brincadeira envolve a performance estilizada de temas existenciais que imitam ou zombam das incertezas e dos riscos da sobrevivência. A narrativa do romance utiliza essa lógica para construir um jogo complexo de significações para o leitor, que é desafiado a confrontar a instabilidade da realidade sertanista retratada. No contexto específico da obra, o que está “em jogo” é a própria construção do sentido da vida, da identidade e da moralidade, que são constantemente questionadas e desconstruídas ao longo da trama.

A catarse, nesse sentido, pode ocorrer de muitas formas em “Grande sertão: veredas”. A narrativa não se desenrola de maneira linear e clara – muito ao contrário, ela é permeada por ambiguidades, indeterminações e quebra de expectativas, características que aproximam a obra da brincadeira imaginária proposta por Sutton-Smith. A alternância entre o discurso do narrador

Riobaldo e os elementos míticos da história cria um espaço de experimentação, onde “o sertão aparece como uma forma de aprendizado sobre a vida, sobre a existência, não apenas do sertanejo, mas do homem” (Rosa, 1988, p. 137).

Ademais, os neologismos utilizados por Rosa, especialmente as onomatopeias, são instrumentos que reforçam a natureza lúdica de “Grande sertão: veredas”, uma vez que contribuem para a desconstrução da linguagem e das formas narrativas tradicionais. Em sua obra, o autor cria um ambiente onde a leitura se transforma em uma experiência ativa de busca de sentido, sobretudo ao convocar o leitor a interagir com sons que se distanciam dos significados convencionais e estabelecem novos campos semânticos. “[...] A necessidade do neologismo se faz flagrante quando as costumeiras expressões, surradas, gastadas, já não podem transmitir as ‘próprias e obscuras intuições’ do escritor” (Brasil, 1969, p. 80), remetendo ao plano de recriação linguística de Hildegard von Bingen no século XII – tanto a abadessa quanto Rosa se opuseram à aridez apática da humanidade e, enviesados por esse sentimento, transformaram a linguagem estática em uma ritmada, eufônica, oralizada, viva.

7 CONCLUSÃO

Ao concluir este trabalho, retoma-se a questão central que motivou todas as discussões abordadas nos capítulos anteriores: como e por que João Guimarães Rosa criou neologismos onomatopeicos em “Grande sertão: veredas”?

A resposta a essa indagação foi sendo construída ao longo da análise dos processos de criação neológica onomatopeica no romance de Rosa, à luz das discussões teóricas e da prática literária adotada pelo autor. Na lógica da obra, a criatividade linguística e a ludicidade se entrelaçam de maneira indissociável, não apenas como um recurso estilístico, mas como pilares da própria estrutura narrativa. As invenções onomatopeicas, que dialogam com a oralidade do texto, desafiam as convenções linguísticas estabelecidas, propondo uma experiência de leitura que exige do público um envolvimento ativo. Nesse sentido, a exploração de sons e significados, muitas vezes fora dos padrões normativos, reflete a variabilidade adaptativa da linguagem, mostrando que a comunicação, tal como a vivência humana, está em constante transformação e reinterpretação.

Sobre as inovações rosianas, Proença (1958, p. 85-86) afirma que Rosa não criou uma língua: “apenas exagerou tendências da linguagem regional, quer sintáticas, quer expressivas, explorando as virtualidades da língua sem, entretanto, fugir aos seus processos tradicionais na formação de neologismos ou no revigoração de palavras desoradas”. “Apenas”? De fato, o feito de Rosa não alcançou territórios como Tolkien e suas línguas élficas, mas esse não parece ter sido o propósito do brasileiro.

Eis a criatividade à flor da pele - um processo que vai além da originalidade romantizada. Como argumenta Franchi (2006, p. 39), a inovação pode ocorrer dentro de normas estabelecidas. Assim, Rosa, ao manipular a língua, explorou suas possibilidades, tomou decisões estilísticas e inventou expressões para mostrar sua perspectiva sobre o mundo do sertão, refletindo o viés regionalista da terceira geração modernista.

Portanto, concluiu-se que a linguagem em “Grande sertão: veredas” não é um simples artifício, mas um processo dinâmico e contínuo que se reflete nas criações neológicas da bibliografia rosiana. Os neologismos onomatopeicos, longe de serem elementos linguísticos estagnados, ilustram a natureza da linguagem como algo em constante transformação, com a valorização da participação ativa do leitor no processo de significação. A obra de Rosa, portanto, reflete a linguagem em sua essência mais criativa e lúdica, na qual a significação está sempre em aberto, sendo constantemente reformulada e reinterpretada. No final, o que persiste é, de fato, “[...] homem humano. Travessia” (Rosa, 2019, p. 435).

REFERÊNCIAS

- ALVES, I. M. **Neologismo**: criação lexical. São Paulo: Ática, 1990.
- ANDRADE, K. E.; RONDININI, R. B. As “ianes” do porão: análise morfo-pragmática das atuais construções X-iane. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 20, n. 38, p. 121-147, 1ª sem. 2016. DOI. 10.5752/P.2358-3428.2016v20n38p121.
- ANDRADE, O. de. **Poesias reunidas**: Oswald de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- 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.
- BANDEIRA, M. Belo belo. *In*: BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BOUDOIR. *In*: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/34Vd/boudoir/>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- BRASIL, A. **Guimarães Rosa**: ensaio. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BRASIL. Lei nº 6.650, de 23 de maio de 1979. Dispõe sobre a criação, na Presidência da República, da Secretaria de Comunicação Social, altera dispositivos do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 23 maio 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6650.htm. Acesso em 21 set. 2024.
- BRESOLA, G. **Larfiagem**. Joaçaba: Miríade Edições, 2017. Disponível em: https://issuu.com/ombuarte/docs/larfiagem_para_leitura_online. Acesso em 21 nov. 2024.
- BOMFIM, A. B. **Patxohã, língua de guerreiro**: um estudo sobre o processo de retomada da língua pataxó. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Estudos Afro Orientais, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Salvador, 2012.
- BUENO PÉREZ, M. L. La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio. **Anuario de estudios filológicos**, Estremadura, v. 17, p. 15-26, 1994.
- CARROLL, L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010. Título original: Alice's adventures in Wonderland / Through the Looking-Glass and what Alice found there
- CONSTRUCTED LANGUAGES for language geeks. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/conlangs/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

CORREA, F. de O.; DE CONTO, L. **Macarronismo, argot e glossolalia**: designações e vieses para línguas artificiais. Trabalho apresentado no 13. Congresso Internacional da Abralín, Curitiba, Brasil, 2023.

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.

FRANCHI, C. Linguagem - atividade constitutiva. *In*: FRANCHI, C.; FIORIN, J.; ILARI, R. (orgs.). **Linguagem**: atividade constitutiva: teoria e poesia. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 33-74.

HIGLEY, S. L. **Hildegard of Bingen’s unknown language**: an edition, translation, and discussion. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

LARFIAGEM. Direção: Gabi Bresola. Herval d'Oeste: Magnolia; Ombu, 2017. 1 filme (18 min), sonoro, áudio original, color.

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

NUCKOLLS, J. B. The case for sound symbolism. **Annual Review of Anthropology**, Provo, v. 28, p. 225-252, 1999.

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

PROENÇA, M. C. **Trilhas no grande sertão**. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

QUADRADO. *In*: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/quadrado>. Acesso em: 30 jul. 2024.

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

RECEITAS GLOBO. **Banoffee**: torta de banana com doce de leite. Disponível em: <https://receitas.globo.com/receitas-da-tv/mais-voce/banoffee-ana-maria.ghtml>. Acesso em: 16 nov. 2024.

ROSA, G. **Guimarães rosa**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Beth Brait. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELFIE. *In*: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/selfie>. Acesso em: 30 jul. 2024.

TIEPOLO, G. **La Inmaculada Concepción**. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/8da40987-dd6b-4bb3-ab0e-4210ecb6495e>. Acesso em 19 nov. 2024.

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

**APÊNDICE 1 – PLANILHA DE NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS EM
“GRANDE SERTÃO: VEREDAS”**

TABELA 1 – PLANILHA DE NEOLOGISMOS ONOMATOPEICOS EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
Afiafe	Esse luzluziu a faca, afiafe , e urrou de ódio de enfiar e cravar, se debruçando, para diante todo.	367	Não	Vocábulo onomatopeico criado pelo autor com aproveitamento do potencial imitativo da fricativa /f/ e das vogais /a/ e /i/	Inovação sobre “afiado”. A alternância entre vogais abertas e fechadas indica o movimento de fatiar algo maior (/a/) em partes menores (/i/), além de evocar a imagem do brilho percorrendo a lâmina da faca, indo de sua extensa base (/a/) até a extremidade pontiaguda (/i/)	Som de faca cortando o ar
Anfa	Ânsia assim e anfa , e poder de entender demais, nunca achei quem outro.	98	Não	Alteração da palavra “afã”, deslocando-se a nasalidade e a tonicidade da segunda sílaba para a primeira, a fim de aproximar mais o vocábulo de “ânsia”, para efeito fônico de harmonia e ênfase (onomatopeia, segundo P. Rónai)		Afã, empenho
Ãoar	Noitezinha, viemos. Primeira coruja que a ãoar , eu era capaz de acertar nela um tiro.	180	Não	Onomatopeia de efeito poético calcada no ditongo /ão/	Tentativa de reprodução do movimento do canto da coruja, que começa com um som grave, fechado (“ão”), e termina com outro aberto (“ar”) – embora, comumente, o som seja mais associado à vogal /u/	Chirriar, gritar
Arrejàrrajar	Os tiros, que eram: ...a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala: bá!... —	257	Não	Vocábulo onomatopeico formado com a justaposição de “arre” + “já” +	A transformação do acento agudo de “já” em um grave (“jà”) sugere que as	Fazer muitos ruídos de tiros seguidos

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
	desfechavam com metralhadora. Ai, arrejãrrajava , feito um capitão de vento.			“rajar”. O processo imitativo começa com a repetição do vocábulo “bala”	balas são potentes o bastante para inverter a grafia do primeiro acento, mais comum no português brasileiro	
Bafafar	[...] jagunços de toda raça e qualidade, que iam e vinham, comiam, bebiam, bafafavam .	187	Não	Brasileirismo onomatopeico (de “bafafá”)	Parece imitar o som de baforadas. A fricativa em /f/ indica exalação ou respiração pesada, como entre a fumaça de cigarros ou cachimbos	Fazer barulho, tumultuar
Balalhar	Aquilo em volta se arrebetava, balalhava	416	Sim	Vocábulo onomatopeico calcado em “bala”, por analogia a “bimbalhar”	De “(em)baralhar”	Explodir ou partir-se pela ação de balas (segundo N. L. de Castro)
Blimbilim / bilim-bilim	Acho que esse menino não dura, já está no blimbilim , não chega para a quaresma que vem... / “Está no bilim-bilim ” — eu pensei. Ah, a cara — arre de amarela, o amarelamento: de palha!	17 / 62	Não	Onomatopeia	Remete à onomatopeia inglesa “ <i>bling bling</i> ”, como algo (no caso, uma estrela, que simboliza o espírito de uma pessoa morta transportada ao paraíso cristão) brilhante	Final, agonia. Fim de alguma coisa (segundo N. L. de Castro). Alusão ao sininho da missa póstuma (segundo M. Ramos)
Bimbar	[...] e o que debaixo de Zé Bebelo fomos fazendo, bimbando vitórias [...]	223	Sim	Formação onomatopeica		Festejar, celebrar alegremente como que tocando sinos
Borbôlo	Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer entrar o borbôlo rasgado dos morcegos.	76	Não	Vocábulo onomatopeico cunhado pelo autor, provavelmente com aproveitamento de fonemas e semas de “borboleta”	Ao mesmo tempo em que marca a sílaba tônica, o acento circunflexo imita as asas abertas de uma criatura alada	Voo ruidoso
Canto-clim	Aviavam vir os periquitos, com o canto-clim .	227	Sim	Onomatopeia poética	A vogal /i/ confere ao canto um som mais agudo	Som estridente

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
Catrapuz	De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim.	302	Sim	Interjeição onomatopeica substantivada		Ruído de queda repentina ou de galopar de cavalo
Chiim	E o chiim dos grilos juntava o campo, aos quadrados.	28	Não	Vocábulo onomatopeico em função poética	A duplicação da vogal /i/ remete ao som de aspecto “vibrado” do grilo	Canto, grito
Chirilil	O chirilil dos bichos.	302	Não	Vocábulo onomatopeico	O som “chir”, com a vogal /i/, remete ao som agudo associado a pássaros, como o “ <i>chirp</i> ” inglês. A repetição do “il” pode ter uma função de prolongamento ou intensificação desse som	Som produzido pelos bichos
Chochôrrro	Todo o mundo dormindo. Só o chochôrrro mateiro, que sai de debaixo dos silêncios, e um ô-ô-ô de urutau, muito triste e muito alto.	401	Não	Provável variante com redobro de “chorro”, “jorro”, com valor onomatopeico	A fricativa /ʃ/ se arrasta entre a sequência vocálica /o/ e /ɔ/, que são sons graves e abertos, intensificando a sensação de melancolia. A impressão é de um som lamentoso, relacionado a um “choro” engasgado	Ruído
Chume-chume	Mas o esbagoar estirante das tanajuras vinha para toda parte, mesmo no meio da gente, chume-chume , fantasiado duma chuva de pedras [...]	383	Não	Onomatopeia que provoca associação com “chumbo” (grãos de chumbo)	A escolha dos fonemas sugere algo abafado, pouco audível	Rumor das tanajuras
Cicirí	Assim eu ouvindo o cicirí dos grilos.	144	Não	Onomatopeia poética	De “cri-cri”	
Concôco	[...] por fim, eu me reprazia mais escutando	121	Não	Vocábulo com aliteração e	De “côncavo” e “coco”. As bolas – representadas	Som de bolas de bilhar que se chocam

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
	rebrilhar o concôco daquelas bolas umas nas outras, deslizadas...			assonância, de valor onomatopeico	pelo uso triplo da vogal fechada /o/ –, se chocam e causam o som seco do fonema /k/ – também repetido três vezes	
Crico	Andante que perpassou um vento, entre ele o crico de grilos e tantos bichinhos divagados.	153	Sim	Vocábulo onomatopeico	De “cri-cri”	Grito, voz
Dalalalar	Aquilo bonito, quando tição acêso estala seu fim em faíscas — e labareda dalalala .	227	Não	Vocábulo onomatopeico que sugere o ruído das labaredas bem como, pelo seu grafismo, lembra as línguas do fogo	A pronúncia exige que a língua se movimente como a labareda	Estalar, crepitar
Delém	Quase que a gente não abria a boca; mas era um delém que me tirava para ele — o irremediável extenso da vida.	28	Não	Neologismo do autor, provável variante de “dlém”, onomatopeia de sino (eco de “delícia”, da raiz latina de “delenio”, “encantar”, “amenizar”, “apaziguar”, segundo F. Utéza)	Um prolongamento de “dlém” ou “blém”, possivelmente representando o afeto manifestado no relacionamento	Atração, sentimento amoroso
Estréques	[...] — “Reconheço. Reconheço! Reconheço...” — estréques estalos de gatilho e pinguelo — o que se diz: detonações.	204	Não	Vocábulo onomatopeico que imita estralo, sendo os dois vocábulos em sequência um par sinonímico, como “gatilho” e “pinguelo”	A presença da consoante vibrante /r/ seguida da oclusiva /t/ cria um som áspero e abrupto, enquanto a terminação em /ks/ remete ao som de algo metálico que se parte ou dispara, evocando a ideia de detonações rápidas e incisivas	Estalido
Estripitriz	Ah, mas deles, tiros vinham, bala estripitriz , e o trapuz de nossas têlhas se despencando.	256	Não	Vocábulo onomatopeico relacionado a “estrépito” (segundo M. L. Daniel). O sufixo “-triz” acentua o teor onomatopeico pela	A brincadeira com o inglês <i>strip-tease</i> abasileirado sugere que as balas são potentes o bastante para	Estrepitosa, sibilante

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
				assonância do /i/, pelo grupo oclusivo mais vibrante /tr/ e pela sibilante /s/. O vocábulo “trapuz”, “ruído de coisa que cai”, reforça a harmonia imitativa	despir alguém, seja de suas roupas ou de uma virtude, como a coragem	
Falfa	Noitou. Conforme fui dormir, recansado de falfa .	401	Não	Expressão pleonástica. Deverbalização de um virtual “falfar”, despojado do (suposto) prefixo “ex-”. Esfalfar é uma possível formação onomatopeica (segundo J. P. Machado)		Exaustão, cansaço
Fife	Demorei bom estado, sozinho, em beira d'água, escutei o fife dum pássaro: sabiá ou sací.	174	Não	Vocábulo onomatopeico	A pronúncia exige que a boca fique posicionada em constrição, como para um assobio que simula o canto da ave	Som agudo, pio
Flaflo	[...] o flaflo do vento agarrado nos buritis, franzido no gradeal de suas folhas altas [...]	222	Não	Vocábulo onomatopeico criado pelo autor, aproveitando o valor sugestivo de sopro e de fluidez das consoantes /f/ e /l/	A sequência de fricativas /fl/ dá uma sensação de leveza, já que não exige vibração das cordas vocais	Barulho, sopro
Frisso	Anda que vinham voo os mosquitos chupadores, e mosca verde que se ousou, sem o zumbo frisso , perto no ar.	158	Não	Neologismo onomatopeico	A fricativa inicial /f/ e a vibrante /r/ criam um som de fricção leve, enquanto a sequência com a vogal alta /i/ transmite a ideia de algo fino e sibilante, como o inseto irritante voando pelo ar	Agudo, estridente
Gruguejar	Ah, deixa a aguinha das grotas gruguejar sozinha.	301	Não	Vocábulo onomatopeico	Uma combinação baseada em “gruta” – empregada no sentido de “gutural”, aspecto percebido na própria pronúncia	Grugulejar, borbolar (segundo N. L. de Castro)

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
					da inovação – e “gargarejo”, sugerindo um ruído abafado e espesso, característico de algo que borbulha ou vibra de maneira densa, como a água se movendo nas grotas	
Gugo	Daquele lugar, vazio de moradas e de terras lavradas, a gente ouvia o gugo da juriti como um chamado acabado [...]	147-148	Sim	Onomatopeia	Remete ao som curto e profundo da juriti	Canto (triste)
Issilvo	Se escutou, banda do rio, uma lontra por outra, o issilvo de plim, chupante.	28	Não	Onomatopeia com /i/ protético	A escolha dos fonemas sugere algo prolongado, sibilante, agudo e assobiado, chupado como o som da ariranha	Silvo
Lãolalão	Ou silêncio tão devassado, completo, que nos extremos dele a gente pode esperar o lãolalão de um sino.	335	Não	Vocabulo onomatopeico com função poética	O segmento “-lalão” sugere uma audição mais atenta ao eco provocado pelo badalar do sino. O som das vogais abertas /a/ e /ã/ também reforça a representação do artefato, provavelmente de tamanho significativo, capaz de romper com sucesso o silêncio tão enfatizado no trecho original	Badalar, toque de sino
Murmo	Ele falou um murmo — me cochichou de mão em concha.	152	Não	Forma reduzida do vocabulo onomatopeico “murmúrio”	A redução sugere uma suavização ainda maior da voz que murmura	Murmúrio
Nitrinte	Uns deles rinchavam de medo; cavalo sempre relincha exagerado. Ardido aquele	309	Sim	Particípio presente de “nitrir”. A aliteração do /i/ na frase tem valor onomatopeico	A pronúncia pode levar a boca a ficar posicionada para um sorriso, como um rincho	Que rincha, rinchante

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
	nitrinte riso fininho [...]					
Patatrás	Vi homem despencado demais, os cavalos patatrás!	183	Sim	Aglutinação de “pata” + “atrás” que tem valor onomatopeico		Em atropelo
Quiriquitar	O vento endureceu. Aí passa gavião, apanha guincho, de todas as estirpes deles — o que gaviãozinho quiriquitou!	268	Sim	Vocábulo onomatopeico formado de “quiriquiri”, “espécie de gavião”		Gritar, guinchar
Rapatrás	Ah e foi aí — então — que estouradamente achei: fortes idéias! Rapatrás , fazendo meu cavalo também se arquear e empinar, às as patas — eu disse.	342	Não	Aglutinação de “rapa(r)” e “atrás” com valor onomatopeico, semelhante ao de “zás-trás”	Semelhante a “patatrás”. Nota-se que o uso da vibrante /r/ descreve a fricção de algo contra o chão	
Rezingar	“— Rezinga não, Riobaldo [...]”	177	Sim	Vocábulo onomatopeico, talvez com base em “rezar” (segundo A. B. de H. Ferreira)	Prefixo enfático. “- zingar” é uma alteração de “zangar”	Reclamar, resmungar
Ró-ró	Redemoinho: o senhor sabe — a briga dos ventos. [...] Aquilo passou, embora, o ró-ró .	179	Sim	Onomatopeia	Possível corte de “roda-roda”, conservando apenas a sílaba inicial do composto duplicado	Barulho da chuva ou do vento
Sobrezumbir	Em tanto, nesses cálculos de meditação, ele ligeiro sobrezumbia com os beijos [...]	273	Não	Verbo com valor onomatopeico aumentado a partir do prefixo com sibilante	Combina o prefixo “sobre”, sugerindo um movimento por cima ou além, com o verbo “zumbir”, que remete ao som contínuo e sutil de um zumbido.	Sussurrar
Sonsom	Agora falava devagarinho, se sonsom , feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse.	272	Não	Vocábulo formado com a reiteração do radical para efeito onomatopeico. No restante do período, a consoante sibilante é repetida insistentemente,	Possivelmente baseado em “sem som”. Faz uso duplo da fricativa alveolar surda /s/ para representar um som sibilante,	Murmúrio, sussurro

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
				acentuando o teor imitativo do passo	baixo, voltado para seu emissor	
Suíxo	Eu ambicionava o suíxo manso dum córrego nas lajes — o bom sumiço dum riacho mato a fundo.	44	Não	Vocábulo onomatopeico	Semelhante à onomatopeia inglesa “ <i>swish</i> ”, remetendo ao som da água deslizando pela mata	Ruído de água correndo
(No) Tinte	Mas, para que contar ao senhor, no tinte , o mais que se mereceu?	45	Não	Adaptação de “tintim”, da expressão e locução onomatopeica “tintim por tintim”, “com todas as particularidades”, “ponto por ponto”	O “tin-” faz referência ao choque do metal da moeda com alguma outra superfície sólida	Em pormenores
Tirintim	Achei graça no tirintim ligeiro, como ele recarregou a comblém.	392	Sim	Vocábulo onomatopeico		Ruído de balas sendo colocadas na espingarda
Titique / Tlique	E uns gafanhotos pulam, têm um estourinho, tlitique , eu figurava que era das estrelas remexidas, tititique delas, caindo por minhas costas.	152	Não	Onomatopeia deveras expressiva associada à sinestesia	O redobro em “titique” remete ao som incessante do grilo, aqui também tendo seu aspecto “vibrado” representado por uma repetição: o “titi-”	
Toró	E quando toró de chuva deu bomba, desmanchando a função de briga e empapando todos, ensolvando as armas.	168	Sim	Brasileirismo. Vocábulo onomatopeico. Expressão pleonástica		Chuvada violenta, repentina
Trape	Deu trovão com ventos trapes .	401	Sim	Interjeição que originalmente sugere um som produzido por golpe ou pancada empregada como adjetivo de acentuado valor onomatopeico, expressivo de velocidade e ruído		
(A/ao) Traque	Tudo tão aos traques de repente, não sei, eu nem acabei o	200	Sim	Vocábulo onomatopeico. O sentido comum do substantivo é o de		Súbito

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
	relance que me arrepiou minha ideia.			“estouro”, “estrépito”		
Troz-troz	E deu a panca, troz-troz forte, como de propósito: uma chuva de arrobos de peso.	63	Sim	Vocábulo onomatopeico		Chuva rápida e grossa
Truxe	Pois porque variava, naquele compasso: que bater, papocar, lascar, estralar e trovejar — truxe — cerrando fogo [...]	420	Não	Onomatopeia variante de “truz”, que imita som de queda ou de explosão. Termo sem significado, usado para efeito de aliteração e cadência rítmica do período (segundo N. L. de Castro)	A expectativa de o termo repetir o uso de um som aberto como /a/ é quebrada, indicando a repentinidade	
Truz	Do que se aguentou, de arvoados tiros, e a gente atirando a truz , no meio de pobre roça alheia [...] / Trovoou truz , dava vento.	168 / 275	Sim	Vocábulo onomatopeico		Som de uma queda ou explosão. Com estrondo, violência, intensidade. Som de pancada, batida, estrondo. Voz imitativa de quem bate à porta (segundo L. Freire)
Truztruz	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.	266	Não	Vocábulo onomatopeico duplicado	Possui certa semelhança com o trotar do cavalo (como representado na cantiga dos Alemães do Volga, <i>Tros Tros Trillien</i> , por exemplo). Nesse sentido, o barulho da multidão é equivalente às quatro patas do animal	Ruído de movimentação
Vavar	Ao vavar : o que era um dizer desseguido, conjunto, em que mal se entendia nada.	320	Não	Vocábulo onomatopeico. Brasileirismo familiar	A impressão do vozerio é baseada, especialmente, no uso triplo da fricativa /v/	Barulho de vozes, algazarra, alvoroço

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
Vavavá	Se vivia numa jóvia, medindo mãos, em vavavá e conversa de festa, tomando tempo.	122	Sim	Vocábulo onomatopeico. Brasileirismo familiar		Barulho de vozes, algazarra
Vuvo	Aí a troça em beirada de fogueiras, o vuvo douradão, por cima de couros de rês.	137	Sim	Vocábulo onomatopeico		Voz do vento
X'totó	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.	332	Não	Onomatopeia	A onomatopeia descreve com muita engenhosidade o caminho percorrido pelo fogo de artifício: do disparo rumo ao céu com o “x-”, passando pela pausa dramática sinalizada pelo apóstrofo, até a explosão com “totó”	Explosão de foguetes
Xamenxame	A minha gente — bramando e avisando, e descarregando: e também se desabalando de lá, xamenxame de abêlhas bravas.	414	Sim	Forma de valor onomatopeico reforçado com duplicação das duas sílabas finais	A repetição da sílaba “xa” confere ênfase ao tamanho do enxame referido	Enxame
Xaxaxo	Pelo que ouvimos: um galope, o chegar, o riscar, o desapêio, o xaxaxo de alpercatas.	68	Não	Vocábulo onomatopeico	A impressão do ruído parece ser pautada no uso triplo da fricativa /ʃ/	Ruído de alpercatas se arrastando no chão
Zaque-zaque	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.	239	Não	Onomatopeia	O prefixo “za-” remete ao disparo, o “-que” à batida e o redobro destaca a repetição do movimento	Barulho da bala de encontro ao couro pendurado (segundo N. L. de Castro)
Zunzo	Aí o qualquer zunzo que houvesse, ele	202	Sim	Onomatopeia variante de “zunzum”		Murmúrio, zumbido

Termo	Trecho	Página	Dicionarização	Observações (Martins, 2008)	Observações (O autor)	Significado (Martins, 2008)
	colhia e entendia no ar — estava com as orêlhas por isso, aquela cabeça sobrenadando.					
Zúo	Dá, deu: bala beijou-florou. Zúos — ao que rachavam ombreiras das janelas, estraçalhavam, esfarelavam fasquia	421	Não	Vocábulo onomatopeico	Semelhante à onomatopeia inglesa “ <i>zoom</i> ” (ou “zum”, no português), remetendo tanto ao zunido da bala quanto à altíssima velocidade atingida por ela	Ruído da madeira que se partia, zumbido, sussurro

FONTE: O autor (2024).

LEGENDA: Linhas vermelhas indicam exclusões a partir da dicionarização. Linhas amarelas indicam exclusões a partir de discordâncias teóricas – entre Martins (2008) e outros – em relação à categoria de onomatopeia.