

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS

LETÍCIA MORAES LIMA

**Morte e finitude à luz do encantamento em *Primeiras
Estórias*, de Guimarães Rosa**

CAMPO GRANDE-MS

2015

LETÍCIA MORAES LIMA

Morte e finitude à luz do encantamento em *Primeiras Estórias*,
de Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins

CAMPO GRANDE-MS

2015

Banca Examinadora:

Presidente: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Sueli Maria Ramos da Silva (UFMS)

Ao meu orientador, prof. Doutor Geraldo Vicente Martins, com carinho, respeito e gratidão, por ter me iniciado na semiótica e me dado as ferramentas necessárias para a realização deste percurso, que há tanto sonhava em trilhar.

AGRADECIMENTOS

É preciso lembrar de todas aquelas pessoas, que de uma forma ou de outra, nos ajudaram a trilhar o percurso que nos trouxe até aqui. Minha gratidão:

ao professor Doutor **Geraldo Vicente Martins**, pelas lições de semiótica e os inúmeros ensinamentos sobre a vida.

aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, principalmente, as professoras Doutoradas **Rosana Zanelatto**, **Angela Guida** e **Sueli Ramos**, pela leitura cuidadosa e apontamentos, que ajudaram a delinear este trabalho.

aos **colegas do Mestrado** pelos congressos, as risadas e, principalmente, a amizade.

à minha mãe, **Maria Aparecida**, quem sempre me ensinou a transformar os momentos disfóricos em eufóricos, cujo amor e dedicação pela família são motivos de inspiração.

à **Antonietta Villela** (*in memoriam*), de contadora de estórias à encantada. Obrigada por me ensinar o prazer da leitura e ter me amado tanto.

ao **Renato**, quem me acompanha nas realizações do meus sonhos.

à **Leandra**, queridas irmã, presente da vida.

a todos aqueles que participaram desta caminhada.

à **CAPES**, pelo apoio financeiro.

A vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual ainda não existem palavras.

GUIMARÃES ROSA (1991)

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos os resultados da pesquisa cujo objetivo principal foi efetuar uma análise, sob o viés da semiótica discursiva, de três contos do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, a saber: *A Menina de Lá*, *Fatalidade* e *Nada e Nossa condição*. Adotando, mais especificamente, o ponto de vista da tensividade, com base nas proposições de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2001), foram observadas as figuras responsáveis por sustentar a temática em torno do fim da existência humana, identificando como elas afetam os atores das narrativas rosianas. Entre as motivações deste trabalho, destacamos a célebre frase “*O mundo é mágico. As pessoas não morrem, elas ficam encantadas*”, constante no discurso de posse de Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras, em 1967, e, sobretudo, a verificação que, de fato, em diversos textos do referido volume de narrativas, a morte, considerada um momento limítrofe para a existência humana, se apresenta sob a forma de uma espécie de encantamento. Assim, buscou-se o entendimento de como se constrói esse encantamento na passagem da vida para a morte, por meio de isotopias figurativas, ao longo das *estórias*. Primeiro, observaram-se as figuras isotópicas dos domínios da finitude e do encantamento, para relacioná-las, em seguida, aos estudos tensivos da semiótica. Os resultados mostraram que no curto espaço de tempo que os atores se relacionavam com a espera, a morte, enquanto objeto, mantinha relações com o estado de alma deles. A morte é, nos contos analisados, a possibilidade de continuidade da existência. Neles, dá-se um novo sentido ao morrer, o de se tornar encantado ao passar desta para uma outra dimensão, um lugar de origem. Assim, é a morte encantada que torna o sujeito, diante dela, encantado.

Palavras-chave: semiótica discursiva; tensividade; literatura brasileira; Guimarães Rosa

ABSTRACT

We present the results of research whose main objective was to make an analysis, from the perspective of discursive semiotics, of three stories from the book entitled *Primeiras Estórias* of Guimarães Rosa, Brazilian writer: *A Menina de Lá, Fatalidade e Nada e Nossa Condição*. Adopting more specifically the point of view of tensividade, based on proposals of Jacques and Claude Fontanille Zilberberg (2001), we observed the figures responsible for upholding the theme around the end of human existence, identifying how they affect the actors of Rosa's narrative. Among the motivations of this work, we highlight the famous phrase "The world is magical. People do not die, they become enchanted," spoken by Guimarães Rosa in his inaugural speech at the Brazilian Academy of Letters in 1967, and, above all, the fact that in various texts of Rosa's book, the death, a borderline moment of human existence, is presented as a kind of enchantment. Thus, we aim to understand how the passage from life to death was created, through "figurative isotopies", along the stories. The results of this research showed that in the short time when the actors were related to the "waiting", death, as an "object", maintained relations with their "state of mind". Death is, in the analyzed narratives, the possibility of continued existence. It gives a new meaning to die, this is, to become enchanted when passing from this to another dimension, the place of origin. So, it is the enchanted death that makes the subject enchanted.

Palavras-chave: discursive semiotics, tensivity, Brazilian literature, Guimarães Rosa

LISTA DE TABELAS E ESQUEMAS

Tabela 1	30
Esquema 1.....	31

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo I	
- DA SEMIÓTICA A GUIMARÃES ROSA: PERCURSOS E ILUMINAÇÕES.....	6
1.1 A semiótica discursiva.....	6
1.2 Sobre a tensividade.....	17
Capítulo II	
- DE GUIMARÃES ROSA A MORTE: HISTÓRIAS E PRENÚNCIOS.....	26
2.1 A obra de Guimarães Rosa.....	26
2.2 Sobre a morte	30
Capítulo III	
- DOS CONTOS DE ROSA AO ENCANTAMENTO: SENTIDOS E TRANSFIGURAÇÕES.....	37
3.1 A Menina de Lá.....	39
3.2 Fatalidade.....	54
3.3 Nada e Nossa Condição.....	67
Considerações Finais.....	85
Referências.....	89

INTRODUÇÃO

*Só com amor, sei que uma
tarefa dessa se faz.*

GUIMARÃES ROSA (2003)

O ato de pesquisar implica sempre dedicar grande parte da vida a uma ou a algumas causas, sendo essa dedicação uma das responsáveis por tornar a pesquisa algo importante; é também o dedicar-se que confere importância à rosa em *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry: depois de muitas viagens, o príncipezinho se deu conta de que mesmo que milhares de rosas em planetas diferentes se parecessem com a sua, elas nunca teriam a mesma importância, pois fora àquela que ele se dedicara, regando-a, cuidando para que ela pudesse sobreviver, abrigando-a do vento e protegendo-a das pestes, a fim de que ela suportasse o peso da existência. Decorre daí uma das belas mensagens da obra de Exupéry, a respeito do ensinamento e do aprendizado, ações sempre vinculadas à natureza da pesquisa: o pequeno príncipe, na convivência com a sua rosa, finalmente entendera que o valor das coisas está no tempo que dedicamos a elas.

Com este trabalho, não foi diferente, as motivações sempre foram muitas: por um lado, a admiração ao legado perene de Guimarães Rosa, a identificação imediata e encantada com a semiótica, a curiosidade que a morte – esse acontecimento enigmático para os sujeitos - sempre despertou; por outro lado, a necessidade de um trabalho que compreendesse o texto de Guimarães Rosa de dentro para fora, e não o contrário. Embora muito sobre o grande escritor mineiro já tenha sido dito, pouco foi feito a partir do olhar da semiótica, e de menor quantidade ainda são as referências que lançaram mão aos conceitos advindos da vertente tensiva dos estudos semióticos na leitura da obra. Dessa forma, julgamos pertinente a tarefa de, ao longo dos dois anos do mestrado, dedicarmos-nos à semiótica e à obra de Rosa, conferindo-lhes um

pouco mais de valor, além, é certo, do que elas efetivamente já possuem.

Ao nos debruçarmos sobre a obra de Guimarães Rosa, em uma busca inicial de subsídios para o trabalho, vimo-nos diante do discurso que proferiu por ocasião da posse na Academia Brasileira de Letras, em 1967, três dias antes de sua morte, no qual pronunciou: *O mundo é mágico. As pessoas não morrem, elas ficam encantadas*. Cotejando tal declaração com a leitura de sua obra, nos questionamos: será que, de fato, a morte pode ser vista como uma espécie de encantamento nas narrativas rosianas? Surgiu daí a ideia de se realizar uma análise pelo viés da semiótica discursiva de alguns contos presentes no volume de *Primeiras Estórias*, cuja temática tivesse como eixo a finitude ou girasse em torno dela.

A semiótica discursiva, conhecida também como semiótica greimasiana ou ainda francesa, é herdeira da linguística saussuriana; concebida como uma teoria da significação, floresceu com grande influência das contribuições advindas das análises de Vladimir Propp sobre os contos tradicionais russos, das ideias antropológicas de Claude Lévi-Strauss e dos pressupostos a respeito da linguagem de Louis Hjelmslev.

Seu arcabouço teórico e metodológico tem a *priori* como objetivo não o sentido, mas o processo e os mecanismos de construção e apreensão do sentido no texto, como é que o texto se organiza para dizer aquilo que diz. Sendo assim, sua preocupação extrapola a própria condição do signo em si e se volta para as relações que um signo estabelece com outro (trata-se, portanto, do processo de significação) no interior dos mais diversos textos e linguagens, como a verbal, a visual, a sincrética, entre outras.

Ao contrário de outras teorias do discurso, a semiótica discursiva adotou como princípio a elaboração de um modelo de análise imanente ao texto, buscando elementos linguísticos nele presentes, para só depois se preocupar com os elementos contextuais e extratextuais. Dessa forma, considera-se o texto como um todo de significação, com relativa autossuficiência ao prover as condições necessárias à sua própria leitura.

Aderindo à proposta de análise da semiótica, neste trabalho, objetivou-se descrever como a temática a respeito da morte, momento limítrofe da existência humana, encontra-se figurativizada em três narrativas de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, as quais compõem o *corpus* da pesquisa: *A Menina de Lá*, *Fatalidade e Nada e Nossa Condição*. Teve-se como princípio norteador das análises a identificação de como os atores das narrativas rosianas são afetados do ponto de vista da tensividade ao vislumbrar esse momento, e a caracterização, por meio das isotopias figurativas, da construção do que se poderia denominar um “encantamento na passagem da vida para a morte” ao longo dessas narrativas.

A Menina de Lá, desde a primeira leitura que empreendemos, sugeriu que havia ali uma forte inclinação para a isotopia do encantamento. A descoberta do *poder-fazer* milagres em Nhinhinha e a sua morte repentina abalam os atores da narrativa, mãe, pai e Tiantônia, que recebem a notícia com uma alta carga de intensidade no seu campo de presença; por seu turno, Nhinhinha reunia condições para controlar, modulando, as subdimensões da intensidade.

Já em *Fatalidade* tem-se o ator *delegado*, com suas frases de sabedoria sobre a vida e a morte. O título sugeria um caminho para o encantamento: embora soubessem que não podiam escapar ao destino traçado pelo destinador, esses sujeitos não tinham como prever o ritmo em seu andamento; a grande questão era, portanto, quando a fatalidade se cumpriria. Assim, a figura do encantamento já dava sinais de existência, nas primeiras leituras, na relação entre o andamento e a temporalidade.

Por fim, *Nada e Nossa Condição* apresenta, assim como os outros contos, figuras que apontam para a isotopia da transcendência e do mítico; aproxima-se de *A Menina de Lá* pela construção de um tempo e espaço míticos, em que a noção de eternidade torna-se possível concessivamente. O enredo por si só caminha para uma espécie de encantamento: Tio Man’Antônio morre e sua casa se incendeia; um grande temor acomete a todos e ele, consumido em cinzas, converte-se em uma entidade sobrenatural.

Os três contos não foram escolhidos ao acaso; eles dialogam entre si, como será melhor discutido no espaço reservado para as conclusões deste trabalho. *A Menina de Lá, Fatalidade e Nada e Nossa Condição* salientam a construção de atores míticos e também a presença das isotopias da transcendência, da vida, da morte e do encantamento.

Quanto à metodologia, optou-se por partir do texto em direção à teoria, a fim de que o texto literário pudesse exprimir toda a sua riqueza, mesmo quando os conceitos teóricos não pudessem alcançá-lo, como usualmente ocorre na relação entre o texto e a teoria, sejam estes quais forem.

No que diz respeito à análise, procurou-se percorrer a trilha apontada pelas figuras isotópicas; o caminho, no entanto, mostrou ser muito mais relacionado à partilha do sensível do que a qualquer outra coisa, e optou-se pelo uso da vertente tensiva. Com as contribuições de semioticistas contemporâneos, sobretudo Zilberberg e Fontanille, foi possível compreender como a morte e as figuras que a ela se relacionavam, no campo de presença do sujeito, alteravam a sua carga tímico-tensiva.

Além desta Introdução, que apresenta as motivações da pesquisa, a escolha do *corpus* e o quadro teórico utilizado em sua análise, o trabalho encontra-se dividido em três seções, as quais são seguidas pelas Considerações Finais e as Referências.

O Capítulo I expõe o cenário teórico, contextualizando a semiótica discursiva, em linhas gerais, desde o modelo clássico até os estudos da tensividade, vertente mais atual da teoria e que dá maior enfoque à partilha do sensível, utilizando, principalmente, os estudos de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille.

O Capítulo II diz respeito ao conjunto da obra de Guimarães Rosa dentro da literatura nacional; procuramos, sobretudo, focalizar o uso peculiar da língua adotado por Rosa em seus escritos. Nele, apresentamos também um panorama sobre a construção do conceito de morte para o homem, ao longo dos últimos séculos, no Ocidente. A partir das leituras de alguns grandes

pensadores das ciências humanas, buscamos compreender a relação entre o homem, o mundo e a morte.

O Capítulo III contém a análise do *corpus* da pesquisa – os três contos de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Utilizamos dos elementos teóricos que mais poderiam interessar à pesquisa, tais como a isotopia textual, a tensividade e suas dimensões, o conceito de campo de presença, dentre outros.

E, por fim, nas Considerações finais, discutimos os resultados das análises de forma geral, tentando traçar pontos convergentes que apontassem para a morte e para o encantamento.

Esperamos com este trabalho, ainda que modestamente, trazer algumas luzes para a compreensão dos contos rosianos de *Primeiras Estórias* analisados, bem como para os estudos de semiótica e literatura.

CAPÍTULO I

DA SEMIÓTICA A GUIMARÃES ROSA: PERCURSOS E ILUMINAÇÕES

Tudo o que muda a vida vem quieto no escuro, sem reparos de avisar.

GUIMARÃES ROSA (1965)

Contando com pouco menos de um século de história, pode-se considerar a semiótica discursiva uma teoria ainda recente no campo dos estudos da linguagem; contudo, notáveis são os avanços que seus pesquisadores já conquistaram no que se refere à elaboração de um conjunto de postulados bastante complexo e coerente. Os tópicos seguintes objetivam trazer ao leitor o quadro teórico e metodológico dos principais conceitos a que recorreremos ao longo das análises.

1.1 A Semiótica Discursiva

Algirdas Julien Greimas publicou *Semântica Estrutural-pesquisa de método* (1966)¹, livro considerado o marco inicial da semiótica discursiva, ao se debruçar sobre a questão do sentido nos enunciados linguísticos. Para o linguista lituano, “o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado ‘humano’ na medida em que significa alguma coisa” (GREIMAS, 1973, p.11).

Nessa obra, Greimas chama a atenção para a necessidade de uma metodologia própria à semântica, para o estudo do sentido como efeito resultante de um parecer e não algo ontológico, além da ideia de texto como um objeto que produz sentido; tais contribuições seriam fundamentais para as ideias semióticas nas décadas posteriores. Parte-se, então, do plano do conteúdo das línguas naturais para a geração do sentido dos textos, da semântica em direção ao que viria a ser chamado de semiótica.

Algumas dessas questões foram retomadas em *Sobre o Sentido* (1970) e, posteriormente, reelaboradas como conceitos, aplicadas a um texto específico em *Maupassant - a semiótica do texto: exercícios práticos* (1976), obra em que se validam os postulados da semiótica, colocando em prática os níveis do percurso gerativo de sentido.

Diferentemente de outras teorias do discurso, a semiótica nasceu atrelada à prática, graças à sua definição como uma “metodologia axiomatizada que tem de ser validada pela prática, ao passo que o nível epistemológico da teoria é o que funda intelectualmente o método” (HÉNAULT, 2006, p.131), o que lhe garantiu, ainda em momentos iniciais de sua formulação, um caráter científico mais sólido.

Em 1979, Greimas e Joseph Courtés publicaram a primeira edição do *Dicionário de Semiótica*, obra em que, por meio dos termos remissivos, o leitor tem a possibilidade de compreender o projeto científico da semiótica. Na obra, os autores postulavam:

A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições de apreensão e da produção do sentido (Greimas e Courtés, 2008, p.405)

O método desenvolvido por Greimas parte da observação dos conteúdos textuais mais simples e abstratos para os mais complexos e concretos, no que ficou conhecido como percurso gerativo de sentido. Na

¹ Entre parênteses, consta o ano da publicação original das obras citadas. Nas referências, encontrar-se-á a menção à edição utilizada na elaboração deste trabalho.

perspectiva da geração do sentido, as etapas do percurso se relacionam entre si, embora cada uma possa ser explicada por uma gramática autônoma; as três etapas são denominadas de nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo.

Um nível tomado como inferior, nesse percurso, é sempre invariante em relação a um outro superior, considerado variante, e, no interior dos níveis, encontra-se uma articulação entre sintaxe e semântica.

O *nível fundamental* é a etapa mais simples e abstrata do percurso, apresentando-se a partir de uma oposição semântica mínima presente em todos os textos. Para configurá-la, utiliza-se o quadrado semiótico², construído a partir das operações de asserção e negação. Em outras palavras, trata-se de uma relação entre dois termos que apresentam traços comuns e são posteriormente revestidos de valores axiológicos.

Fontanille (2011) explica que cada um dos termos faz parte, assim, de uma relação de contrariedade, contradição e implicação, em que uns se relacionam aos outros e todos fazem parte do conjunto. Tal como na categoria *vida x morte*, relação que se apresenta nos contos aqui analisados.

Enquanto, na sintaxe, a importância está na oposição entre eles, propiciando a negação e a asserção dos termos; na semântica, por sua vez, conceder-se-á sentido aos termos considerados em relação à totalidade do universo textual em que são concebidos, atribuindo-lhes valores positivos (euforia) ou negativos (disforia).

Os conceitos de euforia e disforia serão importantes para compreender, por exemplo, como o tema da *morte* é construído nas narrativas de Guimarães Rosa e como seu percurso, ao se diferenciar de outras narrativas da literatura, permite que se pense em uma espécie de encantamento na passagem da vida para a morte.

² Até a década de 1990, o quadrado semiótico era presença quase obrigatória em trabalhos de análise. Na atualidade, encontra-se substituído pelos esquemas tensivos.

Na segunda etapa, a do *nível narrativo*, encontram-se as dependências entre as funções actanciais, do tipo sujeito-objeto e destinador-destinatário, em que um só ganha existência a partir da consideração do outro; há o percurso de manipulação, o da ação e o da sanção, além do estado passional do sujeito. Em outras palavras, em vez das operações lógicas fundamentais, dá-se lugar às transformações narrativas pela inserção dos sujeitos; também são inseridos valores nos objetos com os quais o sujeito se relaciona e verifica-se a permanência ou ruptura de contratos entre o destinador e destinatário, demonstrando a busca dos valores e a procura do sentido pelos sujeitos da narração.

Os valores axiológicos do nível fundamental se convertem em valores presentes em uma relação entre sujeitos e objetos e sujeitos e sujeitos. Desse modo, a sintaxe organiza-se em torno de um sujeito (atualizado, virtualizado ou realizado) e um objeto, permitindo que se construa um simulacro do fazer do homem no mundo, o que contempla transformações e implica na própria produção do sentido do discurso.

Os sujeitos podem ser atualizados, quando em disjunção com o objeto-valor, ou realizados se estiverem em conjunção; e na transformação de um estado para o outro, encontra-se o sujeito virtualizado (não-conjunção). Em *Semiótica das Paixões*, os autores chamam a atenção para o sujeito da não-disjunção, que durante muito tempo fora deixado de lado na teoria semiótica. Só após o direcionamento da teoria para uma semiótica das paixões foi possível abordar esse “quase-sujeito”; anterior à própria condição de sujeito, trata-se do sujeito potencializado, que pode ser convertido em virtualizado ou atualizado.

O sujeito virtualizado é um sujeito motivado, seja pelas modalidades do querer e/ou do dever; o atualizado é o sujeito apto, modalizado pelo saber e/ou poder; o realizado é o único sujeito que efetua efetivamente a ação, modalizado pelo ser e fazer. Quanto ao sujeito potencializado, sua concepção deriva de uma condição atual à do virtualizado, adotando-se o pressuposto de que, antes mesmo de ser motivado, o sujeito precisa ser modalizado pelo *crer*

em e o *aderir a* determinado projeto que justificaria as buscas empreendidas por ele.

Na sintaxe narrativa, tem-se o programa narrativo, no qual um enunciado de fazer transforma um enunciado de estado; na semântica, as modalizações do fazer e do ser são colocadas em pauta. A modalização se propõe como um simulacro do fazer do homem no mundo, gerando as transformações e a produção de sentido. As modalizações interferem na constituição do sujeito; dão a medida de completude, satisfação, fragilidade ou não desse sujeito, por exemplo.

Tanto para o fazer quanto para o ser as possibilidades de modalização dizem respeito ao querer, dever, saber e poder. Nas relações estáticas da conjunção entre sujeito e objeto-valor, os objetos podem ser desejáveis, quando modalizados pelo querer ser; temíveis, se modalizados pelo querer não ser; necessários se modalizarem o dever ser; proibidos pelo dever não ser; o objeto conhecido é modalizado pelo saber ser, já o saber não ser modaliza os objetos desconhecidos da mesma forma; restam ainda os objetos possíveis, os do poder ser, e aqueles que são evitáveis, os do poder não ser.

A existência do sujeito pode ser considerada sob três perspectivas: a da existência semiótica, a da existência semântica e a da existência modal. Segundo Barros (2001), a primeira é caracterizada pela relação sintática entre sujeito e objeto; a segunda visa à relação do sujeito com o valor; e a terceira, que tem mais relevância neste trabalho, leva o sujeito a definir-se pela modalização do seu ser e a assumir papéis patêmicos. Dessa forma, os “estados da alma” relacionam-se à existência modal do sujeito, pelos componentes de tensão e de relaxamento que alteram o sujeito do estado.

A esse propósito, afirma José Luiz Fiorin:

A semiótica tensiva mostrou que também as valências e suas subdimensões determinam a natureza do sujeito (assim, existem sujeitos intensos como os especialistas; extensos como os que possuem um saber enciclopédico; tônicos como os impetuosos; átonos como os zen; sujeitos acelerados como os tipos nervosos; sujeitos desacelerados como os calmos), bem como a combinação das valências (por exemplo, o *workaholic* é resultante de uma

combinação conversa entre intensidade e extensidade) (2007, p. 27).

Ao criarem determinados efeitos de sentidos responsáveis por modificar o ser do sujeito, as modalizações permitem a existência das paixões na semântica narrativa. Greimas e Fontanille (1993) comparam os efeitos próprios da paixão a um perfume não facilmente identificável, metáfora usada para explicar que os efeitos de sentido são bastante particulares. A modalização do sujeito do estado (pelo querer, poder, dever e/ou saber) dá existência a paixões simples que resultam de uma única modalização, como, por exemplo, a curiosidade, estruturada pela modalidade do querer-saber, e a paixões complexas, que resultam de vários percursos modais, a título de exemplificação, cita-se a necessidade de que haja um estado de frustração, outro de descontentamento e, finalmente, um terceiro de agressividade, para que se forme a paixão da cólera.

No *nível discursivo*, compreende-se a presença de sujeitos, objetos e pessoas, inseridos no tempo e no espaço, concretizando a abstração dos primeiros níveis. Além disso, considera-se a inserção dos sujeitos da enunciação como os responsáveis pela coerência semântica do discurso e os efeitos de realidade: eles disseminam os temas em percursos temáticos que, por sua vez, recebem investimentos figurativos que lhes dão maior concretude, permitindo o reconhecimento de elementos do mundo natural para os enunciatários.

Nas três narrativas analisadas, por exemplo, comparece o tema da transcendência; no entanto, as narrativas criam configurações figurativas diferentes para revestirem esse tema. De outra perspectiva, em todas elas, as figuras constroem não somente o espaço do “lá” versus o “aqui”, mas também a própria constituição dos atores, os quais são destinados a transcenderem de alguma forma; eles se diferenciam de todos os outros sujeitos, são insólitos e ensimesmados, características que se apreendem a partir da camada figurativa que os recobre. Nhinhinha, por exemplo, é uma menina que falava coisas estranhas, as quais ninguém podia entender, não gostava de brincar com os brinquedos e estava sempre calada.

Nesse nível, a enunciação, o ato de produzir o enunciado, é constituída implicitamente pelo destinador e destinatário, sujeitos do fazer. Os sujeitos da enunciação são o enunciador e o enunciatário, implícitos pela própria existência do enunciado; eles, por sua vez, podem delegar ações ao narrador e ao narratário, e estes, ao interlocutor e ao interlocutário. Nesse sentido, temos

1. o autor e o leitor implícitos, que são pressupostos pela própria existência do enunciado, chamados enunciador e enunciatário; 2. aquele que narra e aquele para quem se narra, projetados no interior do enunciado, denominados narrador e narratário. 3. as personagens que dialogam entre si no interior do texto, nomeados de interlocutor e interlocutário (FIORIN, 2007, p. 26)

Enquanto o interlocutor e o interlocutário são sujeitos do enunciado, o narrador e o narratário se manifestam na enunciação enunciada; apenas o enunciador e o enunciatário são considerados sujeitos da enunciação propriamente dita. Cabe ressaltar, uma vez mais, que se trata de um simulacro da enunciação e não da instância enunciativa *stricto sensu*, pois esta é sempre da ordem do inatingível.

Ainda no nível discursivo, de forma semelhante ao mundo natural, o sujeito se relaciona com o espaço, e toda experiência é acompanhada pela espacialidade. Para Fiorin, a narrativa se preocupa em criar uma ambientação, “a ambientação é da ordem da semântica da espacialidade” (1999, p. 259). Para melhor compreensão do assunto, cabe-nos recuperar as categorias do espaço narrativo: tópico, heterotópico e utópico.

Edward Lopes (1993) discorre sobre a questão da seguinte forma: o espaço tópico é o lugar onde se manifesta sintaticamente a transformação entre dois estados, é a narrativa propriamente dita; e esse espaço se divide em utópico (o lugar das performances) e paratópico (o lugar das competências), uma vez que só o lugar das performances nos interessa, o espaço paratópico é deixado de lado. O espaço utópico, o lugar onde se efetuam as performances, é o espaço modalizado por um crer, onde tudo se torna possível de acontecer.

Tem-se, junto ao espaço tópico e utópico, o espaço heterotópico, que engloba um estado inicial e um estado final do programa narrativo. O sujeito,

dentro da narrativa, desenvolve “performances juntivas”, que são os deslocamentos do sujeito operador, ao se locomover de um lugar ao outro. O sujeito, ao se deslocar, parte do seu *espaço próprio* para um *espaço alheio* e, entre ambos, encontra-se o *espaço mediador ingressivo*. Na volta, o percurso é o inverso, parte-se do espaço alheio, passando pelo *espaço mediador regressivo*, em direção ao *espaço próprio*, ponto de onde se originou a viagem.

Nesse sentido, Lopes aponta quatro sequências de deslocamentos. A primeira trata da *disjunção ingressiva*, quando o sujeito se desloca do espaço próprio para o espaço mediador ingressivo; a segunda, a *disjunção agressiva*, o deslocamento do sujeito do espaço mediador ingressivo para o espaço alheio; a terceira, a *disjunção regressiva*, quando o sujeito se desloca do espaço alheio para o espaço mediador regressivo; e, por fim, há a *disjunção reingressiva*, em que se considera o sujeito que sai do espaço mediador para o espaço próprio, de onde partira inicialmente, como será observado em *A Menina de Lá* e em *Nada e Nossa Condição*, no capítulo subsequente.

Sobre os espaços, os tempos e as pessoas, todos são instaurados no discurso pelo mecanismo conhecido como *debreagem*. Greimas e Courtés explicam as formas de *debreagem*:

a *debreagem* actancial consistirá, então, num primeiro momento, em disjuntir do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*; a *debreagem* temporal, em postular um *não-agora* distinto do tempo da enunciação; a *debreagem* espacial, em opor ao lugar da enunciação um *não-aqui* (2008, p.111)

Os autores falam em “um primeiro momento”, pois a *debreagem* pode ser enunciativa ou enunciva: a *debreagem* enunciativa acontece quando o sujeito instala no discurso a pessoa (eu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação; a enunciva, quando o sujeito instala a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (alhures) do enunciado. Mas há também o efeito de retorno à enunciação que se chama *embreagem* e se divide, igualmente, em actancial, temporal e espacial:

Ao contrário de *debreagem*, que é a expulsão, da instância de enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina-se *embreagem* o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço, e/ou do tempo, bem

como pela denegação da instância do enunciado. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior. (GREIMAS e COURTÉS, p.160)

Ao conceber os efeitos advindos do emprego dos dois tipos de debreagem, um outro estudioso da questão observa:

Ambos os efeitos são ficções que devem ser tomadas como estratégias persuasivas desenvolvidas pelo enunciador geral do texto. Fazendo uso da debreagem enunciativa, ele causa a impressão de objetividade, o que pode ser útil em alguns gêneros literários (como o épico), numa tese acadêmica ou na confecção da primeira página de um jornal diário. Atendo-se à debreagem enunciativa, o enunciador investe na impressão de subjetividade, o que pode favorecer outros gêneros literários (como o romântico), os textos de depoimento ou confidência e as manifestações líricas de modo geral. Todas essas estratégias têm como objetivo fazer com que as coisas ditas pareçam, de acordo com o contexto discursivo, verdadeiras (TATIT, 2008, p. 203)

No entanto, os discursos comumente apresentam dois ou mais tipos de debreagens; as mais comuns são a debreagem simples, a debreagem interna, a debreagem paralela, além da embreagem, o que resulta, por conseguinte, em uma variedade de efeitos de sentidos.

Para se chegar a tais efeitos, muitas vezes, é preciso lançar mão ainda da figurativização na semântica discursiva, como lembra Barros (1990), buscando, por meio das figuras, construir a ilusão referencial, sobretudo, quando se recorre a figuras que apresentam traços semânticos comuns, o que, em semiótica, denomina-se isotopia, a qual também pode ser de orientação temática. Considera-se que a função da isotopia é garantir a linha sintagmática do discurso, a coerência semântica na passagem do nível narrativo para o discursivo, estabelecendo-se as possíveis leituras do texto e assegurando o efeito de realidade do discurso.

É evidente que as figuras discursivas não são reais. Nesse sentido, o discurso não tem a intenção de ser uma cópia do real; ao se instalar entre mundo e discurso, pela enunciação, pretende criar efeitos de realidade. As figuras são usadas, no nível discursivo, para alcançar, junto ao enunciatário,

um fazer-criar, uma vez que ao reconhecer as figuras, de acordo com o mundo natural, ele poderá validar a realidade do discurso.

As figuras não devem ser analisadas isoladamente, sendo necessário considerar a relação que se constrói entre elas; ademais, essa rede de figuras ganha sentido quando concretiza temas que lhe são subjacentes. Apesar disso, como este trabalho coloca, no centro de suas preocupações, uma figura específica, a do *encantamento*, torna-se relevante verificar as implicações trazidas em sua definição dicionarística, a fim de as contrapormos às análises que faremos sobre tal ponto nas narrativas.

Nessa perspectiva, o Dicionário *Houaiss*, em suas páginas, apresenta as seguintes acepções para o termo *encantamento*:

Ato ou efeito de encantar(-se): 1. sensação de deslumbramento, admiração, grande prazer que se tem como reação a alguma boa qualidade do que se vê, ouve, percebe. 2. estado de quem assim se deslumbrou. 3. palavra, frase ou qualquer outro recurso a que se atribui o poder mágico de enfeitiçar, encanto, embruxamento. 4. o suposto efeito dessa ação. (Dicionário Houaiss, cd-rom, s/p)

Partindo das acepções listadas, percebe-se que o encantamento diz respeito a uma espécie de “feitiço positivo”, uma transfiguração do ator, que muda seu estado inicial para um posterior de encanto, de embruxamento. Ao dizer que as *pessoas não morrem, elas ficam encantadas*, Guimarães Rosa reelabora a concepção do morrer; a morte, enquanto término da existência, deixa de ser disfórica, como geralmente é vista no contexto da cultura ocidental, para ser eufórica. Em outras palavras, não há razão por que se ver a morte como o fim e seus atores são transfigurados; o seu ser passa a ser modalizado pelo encantamento, daí o porquê de o mundo ser um lugar mágico, um espaço que propicia esse enfeitiçar.

Nesse sentido, trabalhamos com a hipótese de que, no momento limítrofe da vida, uma espécie de encantamento altere o estado de alma dos atores da narrativa, fazendo com que sua relação com a morte, ou mesmo com a possibilidade de ela ocorrer num horizonte mais próximo, seja revestida de outros aspectos, inesperados em princípio.

É preciso ressaltar que um encadeamento de figuras forma o percurso figurativo; já um encadeamento de temas produz o percurso temático. Ambos mantêm uma coerência interna, podendo um discurso ter a superposição de dois ou mais percursos figurativos e/ou temáticos, sendo-lhe facultada, inclusive, a possibilidade de quebrar a coerência para produzir certos efeitos de sentido.

De acordo com Fiorin (2011), no confronto entre vários textos, é possível depreender as configurações discursivas; assim, diferentes textos que tratam de um mesmo tema terão diferentes percursos figurativos e temáticos, envolvendo um núcleo comum de sentido.

A semiótica discursiva entende que um texto pode permitir mais de uma leitura, mas que todas as leituras possíveis já estão inscritas no próprio texto. Um texto polissêmico possui pluriisotopia e inscreve várias leituras possíveis, por meio de vários percursos figurativos. O papel da (s) isotopia (s) presente (s) em um texto é estabelecer seu (s) plano (s) de leitura (s).

Se a semiótica, desde a década de 1960, se esforça para compreender o processo de significação do texto, a partir dos anos 1980, no entanto, os semioticistas passaram a questionar as insuficiências do modelo padrão, por, nele, engendrar-se a construção do sentido por meio da descontinuidade e da segmentação. Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, certos da existência do corpo próprio do sujeito da percepção, afirmaram que antes que qualquer coisa faça sentido inteligível a nós, ela é sentida; é sensível e de ordem gradual, inserindo-se aí a perspectiva da continuidade no percurso da construção do sentido. Sobre o corpo próprio, Fontanille (2011) afirma que ele é sensível às emoções/afetos e às sensações; os primeiros vinculados ao universo interior, e o últimos, ao exterior.

No próximo tópico, abordaremos a questão da tensividade na semiótica, que incide sobre todos os níveis do percurso, e sua importância para os estudos sobre o sentido a partir do momento em que se dão conta de que, em grande medida, não é o aspecto inteligível que preside à construção da significação humana, mas sim o sensível.

1.2 Sobre a tensividade

Em uma perspectiva histórica, quando se faz um retrospecto do desenvolvimento da semiótica discursiva, pode-se concluir que os primeiros passos para a semiótica tensiva estão em *Da Imperfeição*, última obra individual de Greimas, de 1987, e em *Semiótica das Paixões*, do mesmo autor em co-autoria com Fontanille, publicada originalmente em 1991, texto em que se apresentam as paixões a partir de configurações modais que são verificadas no percurso do sujeito.

Foi em *Da Imperfeição* que Greimas deu maior enfoque ao componente sensível da significação, fundamentando-se em uma visada fenomenológica. O conceito de imperfeição carrega os valores do inacabamento, da duratividade, da processualidade e do contínuo, consideradas como fundamentais para a construção do sentido. A partir daí, os semioticistas se depararam com a necessidade de repensar o percurso gerativo de sentido, na passagem de um polo a outro, e a própria perspectiva de elaboração do quadrado semiótico. Norteando-se por esse olhar, a descontinuidade cede lugar à continuidade, à gradação, e o inteligível passa a dividir lugar com o sensível, com a problemática da *estesia*.

Embora o modelo de análise narrativa proposto por Greimas seja bastante eficiente para a análise dos mais diversos textos, ele não é considerado suficiente para a semiótica tensiva, já que esta, nas palavras de Zilberberg, “se preocupa antes de mais nada, com a relação existencial, imediata, imperativa, entre o eu e o não-eu” (2011, p.41). Não se trata mais da relação entre sujeitos e objetos, mas antes dos estados de alma e suas implicações para os estados de coisas, considerando que, nessa perspectiva, o primeiro rege o segundo.

A presença que afeta nossa percepção, antes de sua identificação propriamente dita, nos atinge com alguma intensidade e ocupa uma certa extensão (Fontanille, 2011). Com base nessa constatação, os estudos da tensividade ganham prioridade na semiótica, razão pela qual se eleva a dimensão sensível e a dimensão perceptiva à ordem do dia, buscando

entender como os sujeitos da narrativa são afetados pelos eventos que os apreendem.

Para que exista a presença, é preciso associar uma determinada intensidade a uma determinada posição ou quantidade na extensão. A presença reúne forças – no eixo da intensidade-, posições e quantidades - no eixo da extensão-, ao mesmo tempo. A tensividade é entendida como o resultado da relação contínua da intensidade e da extensão; enquanto o eixo da intensidade está relacionado ao sensível, o eixo da extensão relaciona-se ao inteligível. A tensividade é, em outras palavras, o lugar imaginário das tensões provenientes da *correlação* da intensidade (estados de alma) e da extensão (estados de coisas). O sentido é, então, construído nessa relação instável entre sujeito e mundo.

A correlação é a articulação entre as dimensões da intensidade e da extensão, como resultante da *tomada de posição* do *corpo próprio*; ela é proprioceptiva, enquanto a intensidade é interoceptiva e a extensão, exteroceptiva. A correlação dessas duas dimensões pode dar-se por duas formas distintas, as quais Zilberberg (2011) define como correlação conversa (“quanto mais... mais...”, “quanto menos... menos”), o que pressupõe uma relação de implicação, e correlação inversa (“quanto mais... menos”, “quanto menos... mais”), o que pressupõe uma relação de concessão.

A noção do campo de presença procede dos estudos sobre a fenomenologia de Merleau-Ponty, colocando em evidência a percepção do sujeito na construção do objeto e na construção do próprio ser do sujeito. A apropriação desse conceito tem importância relevante para a teoria, uma vez que destaca a reciprocidade de atração entre sujeito e objeto e estabelece um movimento gradual na junção que pode ocorrer entre ambos.

O discurso, enquanto campo de presença, instala-se em uma instância proprioceptiva, na qual determinados conteúdos são aproximados do seu núcleo ou afastados para a periferia. Os níveis de apreensão e as profundidades dos objetos são determinados pela distância a que se encontram do centro do campo de presença.

No desenvolvimento de suas hipóteses sobre a construção do sentido, a semiótica tensiva acabou por reconhecer, como elemento-chave de seu

instrumental analítico, os conceitos de *fato* e *acontecimento*. Em *Louvando o Acontecimento*, Zilberberg afirma:

O fato é resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são marcas do acontecimento. Em outras palavras, o acontecimento é o correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. (2007, p.16)

O acontecimento, ao ser tomado como correlato hiperbólico do fato registra um aumento de intensidade das valências de andamento e de tonicidade; enquanto o fato modaliza essas valências para que exista um equilíbrio entre elas. Os eixos são correlatos, isto é, ao se alterar um eixo, altera-se o outro; logo, qualquer alteração na intensidade pressupõe uma mudança também na extensidade.

As valências do sobrevir e do conseguir ilustram melhor essa relação entre os eixos. O *sobrevir* é da ordem do inesperado, do irremediável; trata-se de uma certa intensidade que toma o campo de percepção do sujeito de forma abrupta e o surpreende com uma alta carga tímica. Já o *conseguir* é da ordem da longevidade, do esperado; estende-se horizontalmente e o sujeito consegue processá-lo. Os dois modos de existência dependem dos modos de *eficiência*, designados como *focalização* e *apreensão*.

A focalização prevê uma voz ativa, um sujeito operador, predisposto ao agir; a *apreensão*, ao contrário, é da voz passiva, do sujeito de estado, que suporta. O sujeito que espera, gradualmente, o processo de grandeza no campo de presença está sob o modo de *existência* da *focalização*. Por outro lado, o sujeito que é pego de surpresa, quando a inteligibilidade chega próximo ao grau nulo, está sob o modo da *apreensão*. Ele é apreendido pela grandeza, mais do que pode apreendê-la; por isso, trata-se de um sujeito da voz passiva, a ele só restando o sofrer (fruto do impacto do acontecimento).

A título de exemplificação, lembramos ser comum que o sujeito que venha a ficar enfermo e deixe de viver seja um sujeito em função passiva. Isso porque, no caso da enfermidade, nunca se sabe se esse evento acontecerá de fato ou quando especificamente; de natureza igual é a morte: embora

tenhamos a consciência de que todo ser vivo está morrendo, não se sabe exatamente quando ela chegará, evitamos, muitas vezes, pensar sobre o assunto, numa tentativa de adiar o evento ou mesmo de não enfrentá-lo.

Nesse sentido, como veremos na segunda parte do capítulo seguinte, a morte apreende o sujeito e a todos aqueles que convivem de perto com o morto. Na cultura ocidental, de forma geral, a morte apreende o sujeito muito mais do que ele pode focalizá-la, sendo uma grandeza no campo de presença, sob o modo da apreensão. Contudo, nas narrativas aqui analisadas, de *Primeiras Estórias*, os sujeitos relacionam-se com a morte de uma forma diferente.

Eles não são por ela apreendidos; pelo contrário, ao terem consciência da existência de um destinador transcendental e de uma espécie de destino traçado para suas vidas, os atores têm o tempo suficiente para focalizar o evento e se preparar para ele. É o caso de Nhinhinha, a protagonista de “A Menina de Lá”, que desde o início da narrativa se prepara para a passagem para o espaço do *lá* e, gradativamente, se aproxima de tal evento.

Se para Nhinhinha tudo isso ocorre de modo gradual, sua família, alheia aos desígnios da filha, é apreendida pelo acontecimento. Eles recebem a notícia da morte de forma abrupta e repentina, sofrem com a desorganização provocada em seu campo de presença por essa grandeza, até que, ao processarem com mais calma os acontecimentos, conseguem construir, assim, um sentido para o percurso de Nhinhinha no espaço do aqui, o que auxilia a restituir o equilíbrio das tensões no final da narrativa.

É necessário tratar, ainda, dos modos de *junção*. Antes disso, todavia, deve-se ressaltar que os três modos - de *presença*, de *existência* e de *junção* - se relacionam no campo de presença do sujeito e são interdependentes. Os modos de *junção* dizem respeito a operações de organização discursiva que se regem pela *implicação* e pela *concessão*. Enquanto a *implicação* pauta-se pela lógica (se A então B), a *concessão* trabalha com uma causalidade inoperante (embora A, entretanto não B). Se na *implicação* o sujeito sabe o que lhe espera pelo que veio antes, na *concessão*, ele se vê à mercê de uma ruptura

do esperado, pois não existe uma lógica causal a presidir a realização dos eventos que o abarcam.

No universo regido pela *concessão*, tudo pode ser engendrado, uma vez que o impossível pode ocorrer justificado pela articulação entre o “embora” e o “entretanto”. A existência das figuras míticas, caso dos atores Nhinhinha (*A Menina de Lá*), delegado (*Fatalidade*) e Tio Man’Antônio (*Nada e Nossa Condição*), torna-se possível graças ao modo de *junção* da *concessão*.

Tendo considerado isso, podemos distinguir, semioticamente, os conceitos de *fato* e *acontecimento*. Os traços responsáveis pelo acontecimento são o *sobrevir*, a *apreensão* e a *concessão*, enquanto os pelo fato, conhecido também como exercício, são o *conseguir*, a *focalização* e a *implicação*, como se observa no quadro a seguir:

	Fato	Acontecimento
Modo de eficiência	Conseguir	Sobrevir
Modo de existência	Focalização	Apreensão
Modo de junção	Implicação	Concessão

Tabela 1

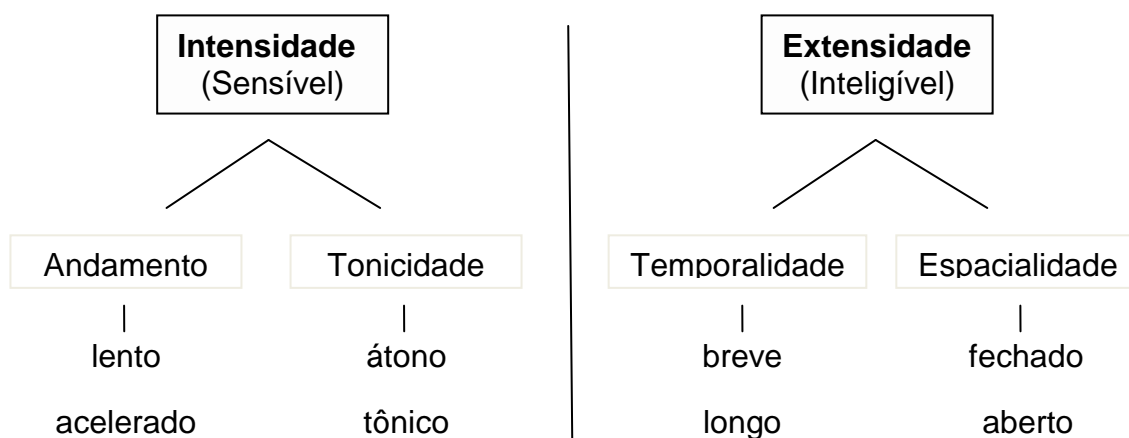
É preciso ressaltar que no eixo da intensidade, com o aumento da carga de andamento e tonicidade, o acontecimento causa a desorientação modal do sujeito, o que o impede de tomar uma atitude. Em outras palavras, o acontecimento paralisa o sujeito, que é incapaz de categorizá-lo, o que nos remete às palavras de Guimarães Rosa, em *Corpo de Baile*, que abrem este capítulo, “tudo o que muda a vida vem quieto no escuro, sem preparos de avisar” (1969, p.251), surpreendendo o sujeito em desaviso, pode-se dizer, quase em surdina.

Tudo aquilo que muda a vida ou o próprio sujeito de alguma forma pode ser considerado um acontecimento; mas, para isso, é condição indispensável

que essas mudanças aconteçam de surpresa, paralisando o sujeito em um primeiro instante, antes que as coisas façam sentido para ele. Esse é o motivo pelo qual o acontecimento não pode ser apreendido, de imediato, pelo sujeito, que é por ele acometido.

No momento em que se vê surpreendido, o sujeito deseja retomar o controle da temporalidade fórica, seja alongando o breve ou mesmo abreviando o efêmero (ZILBERBEG, 2011). Devido ao seu andamento rápido, o acontecimento anula o poder do inteligível, uma vez que o sujeito não consegue apreendê-lo, predominando-lhe a experiência do sensível.

Vale lembrar que a dimensão do sensível é da intensidade, que se decompõe nas subdimensões da tonicidade e do andamento. A inteligibilidade é relacionada ao eixo da extensão, e decomposta nas subdimensões da temporalidade e da espacialidade. Essas subdimensões são articuladas como se mostra a seguir:



Esquema 1

A questão do andamento ganha atenção especial nos textos do semioticista francês:

O andamento é senhor, tanto dos nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências. Não é, contudo, a existência do andamento que está em questão, e sim sua autoridade: como estabelecer os rudimentos de uma *semiótica do acontecimento* sem declarar a prevalência do andamento? (ZILBERBERG, 2006, p.168)

Já é ponto pacífico entre os semioticistas que a noção do acontecimento se relaciona estreitamente com a do andamento. Ora, no acontecimento, acelera-se o andamento, subdimensão da intensidade. Ao considerarmos a intensidade como a dimensão sensível, devemos também, ao modo do Zilberberg, nos perguntar, como falar de vida e morte sem tocar no andamento?

O andamento é a velocidade; como subdimensão, relaciona-se pela interdependência com a tonicidade. Sua correlação com as subdimensões da extensidade, o tempo e o espaço, é inversa: a aceleração abrevia uma grandeza temporal e contrai a espacial; a desaceleração alonga a duração e dilata o espaço, criando as gradações e a transição, o que permite a existência da continuidade.

O ritmo vem ganhando cada vez mais espaço nos estudos da Filosofia, da Linguística e da Psicologia; são exemplos de estudiosos que se dedicaram a estudar a noção do ritmo: Saussure, Benveniste, Bergson, Bachelard, Valéry, Meschonnic e Zilberberg, o último com grandes contribuições para a teoria semiótica.

Nesse sentido, cabe-nos recuperar o conceito de ritmo para Zilberberg e a semiótica. A noção do ritmo é posta em dependência do andamento, correspondendo às modulações de velocidade que o sujeito tem do mundo. O ritmo é, em outras palavras, uma lei de sucessão percebida graças aos furtivos do andamento.

Há uma relação entre andamento e ritmo quando se reflete sobre a questão do tempo. Na hierarquia dessa relação, tem-se o andamento dirigindo o ritmo, pois “o andamento modaliza a duração da duração e a vivacidade do ritmo” (ZILBERBERG, 1990, p.39). Sendo assim, o discurso é concebido como uma totalidade rítmica.

Ao desacelerar o ritmo, Nhinhinha tem o poder de alongar a duração, pela modalização do andamento. Esse seu feito é o responsável pela construção gradual de sua passagem do aqui para o *Lá*. Se a morte costuma ser sentida como uma ruptura, para Nhinhinha, ela é, no discurso, uma continuidade, dadas a desaceleração do andamento e as figuras isotópicas, as quais vão construindo o espaço do aqui e do *lá*, sucessivamente, no decorrer da narrativa. Deve-se recordar, a propósito, que a velocidade concentra e a

lentidão expande indefinitivamente o espaço, como será observado nas análises dos contos.

Merleau-Ponty cita, em *Fenomenologia da Percepção*, uma frase de Claudel que concentra o significado de tempo: “O tempo é o sentido da vida (sentido: como dizemos o sentido de um córrego, o sentido de uma frase, o sentido de um tecido, o sentido do olfato)” (2011, 269). O tempo é um fenômeno psíquico, de modo que somente os seres humanos têm uma percepção a seu respeito; enquanto sujeitos, inseridos em uma realidade linguística, somos constituídos por meio do tempo, pelo limite da duração que é imposto a nós. Não há outra forma de existir senão por meio do tempo. O tempo é, assim, o responsável pelo sentido da nossa existência, do sujeito que se sente estar no mundo.

As valências do andamento provocam no sujeito uma mudança na sua atitude, uma vez que entendemos que o andamento é o responsável pela abreviação ou o alongamento da duração. Se o tempo é longo, a aceleração no andamento é alongada; se o tempo é breve, a duração é abreviada.

Nesse sentido, a velocidade leva à instantaneidade e à qualidade do efêmero, constituindo o sujeito do sobrevir. Por outro lado, a lentidão é a responsável pelo sujeito do conseguir, como já foi dito sobre *Nhinhinha*, em *A Menina de Lá*, um sujeito modalizado pela paciência e pelo saber/fazer esperar, que não se apressa para melhor viver as qualidades sensíveis desse tempo que cabe a ela.

Sobre as duas subdimensões da intensidade, o semiótico francês assevera:

Ninguém pode, nos dias de hoje, ter a pretensão de resolver completamente um afeto, mas parece razoável reconhecer que o andamento e a tonicidade são como que as cordas de nosso ser, as quais, ao serem tocadas, afetam-nos na exata medida das valências envolvidas. (ZILBERBERG, 2010, p.13)

A tonicidade tem como fúntivos a tensão [tônico/átono]; no plano de conteúdo, ela é observada pela mudança modal do sujeito. No acontecimento, a tensão é tônica, na intensidade, o que faz com que o acontecimento irrompa como uma fratura do sujeito em relação ao seu cotidiano.

A título de exemplo, vale considerar os trabalhadores da fazenda de Tio Man'Antônio, que, reunidos para seu velório, são pegos de surpresa pelo estranho fogo que consome o morto e sua casa. Os sujeitos que presenciam a cena não esperavam por ela, ficando, assim, atemorizados pelo *tétrico radiar*. Essa grandeza tão tônica faz com que todos ali presentes se prostrem ao chão em busca do restabelecimento da paz.

A extensão articula-se pelas noções de temporalidade e de espacialidade. A temporalidade mede a duração, a brevidade e a longevidade; trata-se do instante e da duração. Na espacialidade, não se trata do espaço físico; estar trancado em um quarto, por exemplo, não é espaço fechado, o conceito de espacialidade é, antes de qualquer outra coisa, como o sujeito percebe esse espaço, se fechado ou aberto, delimitado ou expandido.

No início da narrativa, Tio Man'Antônio sentia as portas da fazenda se estreitando, de modo que era preciso se curvar para atravessá-las; era como se o sujeito se encontrasse em um espaço cada vez mais fechado. Ao se aproximar da morte da mulher, e depois do evento, o ator inicia o restabelecimento do movimento de expansão do espaço.

O andamento rege a temporalidade; quanto mais elevada a velocidade, menos longa é a duração. E a tonicidade rege a espacialidade; quanto mais forte a tonicidade, maior é o seu campo de desdobramento (Zilberberg, 2011).

As subdimensões recebem pequenas células de mais ou de menos, dependendo de sua configuração, se ascendente ou descendente. Na ascendência, temos o restabelecimento (*menos menos*) e o recrudescimento (*mais mais*); a atenuação (*menos mais*) e a minimização (*mais menos*) fazem parte da configuração da descendência. O *somente menos* leva à extinção e o *somente mais* à saturação.

Tais considerações em torno do componente sensível serão pertinentes na análise na obra rosiana, conforme, aliás, já se perceberá no próximo capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO II

DE GUIMARÃES ROSA A MORTE: HISTÓRIAS E PRENÚNCIOS

O mundo é mágico. As pessoas não morrem, elas ficam encantadas.

GUIMARÃES ROSA (1967)

Uma das principais características dos textos de Rosa é o lirismo, que aproxima suas narrativas às estórias de fadas e permite uma visão poética dos acontecimentos. Em se tratando do tema da morte, é o lirismo que permite a existência das figuras do encantamento, presente em muitas das narrativas roseanas. Nos tópicos seguintes, apresentar-se-á um percurso que parte da obra de Rosa em direção ao tema da morte.

2.1 A obra de Guimarães Rosa

Nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908, João Guimarães Rosa se tornou um dos maiores escritores da língua portuguesa, com uma obra cujo conjunto é particularizado não apenas pelo regionalismo, as inovações linguísticas e os neologismos, mas também pelo poder criativo e imaginativo que contém, o que se configura nesse uso particular da linguagem, de modo que esta é como se fosse sempre uma personagem à parte no romance e nos contos do escritor mineiro, além de já se encontrar sugerida no único volume de poemas do autor, o livro *Magma*.

Ao fragmentar a linearidade do texto, Rosa trabalhou com a descontinuidade do tempo; também brincou com as palavras, criou umas tantas novas e recuperou muitos arcaísmos já esquecidos na língua

portuguesa, ressignificando-os; no plano dos gêneros tradicionais, suas obras transcendem a fronteira da narrativa e da lírica.

O crítico literário Alfredo Bosi (2003), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, nos lembra da inclusão e revitalização de recursos da poética que Rosa incorporou à prosa; entre elas, destacam-se as células rítmicas, as aliterações, as onomatopeias, as rimas internas, as elipses, os deslocamentos da sintaxe, o vocabulário insólito, as metáforas, as anáforas, as metonímias, a oralidade, as combinações de som e forma, entre outras.

Sua obra mais conhecida, *Grande sertão: veredas*, contribuiu pela primeira vez no quadro da literatura brasileira com um monodialogo de um sujeito rústico, Riobaldo, que finalmente tinha a chance de contar seu ponto de vista da história e, mais do que isso, podia contá-la com suas palavras, com a melodia da fala do homem do sertão. E graças ao trabalho rosiano sobre a oralidade, que permite estreitos laços com a cultura popular, a poesia floresce ao lado da canção e faz vibrar a sonoridade nas palavras, em um espaço onde o mito é também cultivado.

O mito surge indissociável ao pensamento humano; na obra de Rosa, não é diferente. Retomando o conceito grego de *mythos*, cujas ressonâncias etimológicas implicam a narrativa ou o discurso, percebe-se que o mito e o fantástico estão relacionados à oralidade. Talvez, por isso, a oralidade tenha tanta força; o sentido e os sons se entrelaçam, de forma que não podem ser separados sem que isso cause danos a pelo menos um deles.

O universo rosiano é marcado pelo misticismo³; os atores estão sempre em busca do contato com o mundo transcendente, como Riobaldo e seu encontro com o diabo. Não só em *Grande Sertão: veredas*, mas também em *Primeiras Estórias* e em outras novelas e contos, o místico aliado ao mítico, à religiosidade e à cultura popular encontrou solo fértil.

³ Optou-se pelo uso do termo *misticismo* (de místico), no sentido específico daquilo que não pertence ao mundo natural, que está acima das forças humanas e que interfere, de alguma forma, na vida dos homens. Os três contos analisados (*A Menina de Lá*, *Fatalidade e Nada e Nossa condição*) demonstram esse caráter místico, sobretudo pela presença de um, como a semiótica denomina, destinador transcendente.

Quando a semiótica discursiva iniciava os primeiros passos, rumo à construção de um cenário teórico e metodológico, Guimarães Rosa já havia escrito *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile* (1956), *Grande Sertão: Veredas* (1956) e *Primeiras Estórias* (1962). O tempo que antecede e a distância física, com cada criador de um lado do mundo, não foram suficientes para impedir que Guimarães Rosa fosse também, a seu modo, um semioticista, às vezes figurativo e às vezes até teórico, como reflete Tatit (2010) em nota introdutória a *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*.

Lançando um olhar panorâmico sobre a obra do escritor mineiro, Tatit afirma:

Tudo ocorre como se as grandes propostas de Greimas para a compreensão dos conteúdos que o Homem imprime em seus textos e em suas práticas de toda ordem já estivessem de algum modo cifradas na literatura do romancista brasileiro. As funções do sujeito/objeto ou de destinador/destinatário, os processos persuasivos e avaliatórios, a concepção dos estratos gerativos de construção do sentido, o sistema de pressuposições, as ideias de mundo contínuo (associado a conteúdos sensíveis) e mundo descontínuo (associado a conteúdos inteligíveis) e, até mesmo, as investigações sobre a estesia, que o semioticista empreendeu já no final da vida, são matérias examinadas com tanto critério por Guimarães Rosa que chegam a sugerir a existência de uma intenção teórica por trás das soluções literárias [...]. Trata-se de uma demonstração inequívoca de que, muitas vezes, a reflexão científica e o pensamento artístico concorrem para o mesmo objetivo último de sondagem dos mistérios do imaginário (2010, p.12).

Enquanto a semiótica partia do texto para o mundo natural, Rosa fez do mundo o seu laboratório: observou com afincos os elementos da vida e do homem e criou narrativas que funcionassem como corpos, no plano de expressão, para suas observações.

Nesse mesmo sentido, Bosi descreve a obra de Rosa como um

feixe de significações: mas ela o é em um grau iminente de intensidade se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além do referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado (2013, p.458).

O crítico brasileiro reconhece na obra de Rosa a maestria para o uso da linguagem, maestria que não apenas brinca com as palavras e dá a vida a elas, mas que também questiona os próprios limites da linguagem.

A palavra, em Guimarães Rosa, transpassa a noção do signo saussuriano, implodindo o ideal de arbitrariedade na associação entre um conceito e uma imagem acústica. A palavra evoca sentidos que fazem parte da nossa memória social, são sentidos implícitos que revelam muito sobre os atores (“declinou que de nome José de Tal, mas, com perdão, por apelido Zé Centeralfe”, de *Fatalidade*), do espaço (“*Sua casa ficava para trás da Serra do mim*”, em *A Menina de Lá*) e da própria narrativa (“onde o tamanho do mundo se fazia maior, transclaro”, em *Nada e Nossa Condição*).

É esse experimentalismo linguístico que também vai permitir a existência de uma ponte entre o regional sertanejo e o universal humano. Os neologismos, por exemplo, são concebidos numa tentativa de encadear o ser, o mundo e o pensar em uma mesma rede de significação, recuperando a totalidade que as engendra, tal como ocorre em *circuntristeza*, *nonada* e *ensimesmudo*.

O conjunto de narrativas de *Primeiras Estórias* tem grande relevância no legado de Guimarães Rosa e no cenário da literatura brasileira. No que diz respeito à semiótica, *Primeiras Estórias* é um grande achado, como afirma o estudioso citado há pouco, na obra que também se ocupa de contos desse volume, “ficamos especialmente impressionados com o que já havia de pura semiótica na concepção de alguns contos” (Tatit, 2010, p.14). Em seu livro, o semioticista explica que muitas das questões sobre as quais a semiótica se debruçaria nos anos seguintes, “centrais para o conhecimento da construção do sentido nos textos já estava ali [em *Primeiras Estórias*] presente sob o véu fino do tratamento literário” (Tatit, *id.*, *ibid.*).

O livro *Primeiras Estórias* faz ecoar, pelos seus 21 contos, a engenhosidade de Rosa com o trabalho da linguagem, em prosa, mas descortinando uma poesia que atordoa o leitor pelo seu lirismo singular. Para a escolha do *corpus* deste trabalho, elegemos três narrativas da obra; *A Menina de Lá*, *Fatalidade* e *Nada e Nossa Condição*.

A escolha dos contos se justifica por dois motivos: primeiro, todos eles apresentam figuras que apontam para o encantamento no tema da *morte* enquanto fim da existência; segundo, tais narrativas, de modo geral, foram pouco exploradas pelo olhar da semiótica discursiva, sobretudo pelos desdobramentos da sua vertente tensiva, com exceção de *Nada e Nossa Condição*, narrativa já estudada por Tatit, mas cujo enfoque recai sobre outros pontos de interesse do texto, mobilizando o uso de conceitos semióticos diversos aos empregados por nós.

Os contos aqui analisados contribuem para o avanço da teoria semiótica na medida em que muitas de suas pressuposições são, ali no texto literário, confirmadas. Contribui também para os estudos a respeito da obra do autor, uma vez que “Guimarães Rosa ainda apresenta facetas totalmente desconhecidas, por mais que brotem a todo instante, de todas as vertentes, estudos de grande envergadura sobre suas novelas” (TATIT, 2010, p.12).

Em *Primeiras Estórias*, e em toda a obra de Rosa, o arcaico e o moderno ganham espaço igualmente; da tradição oral e do erudito, a arte de usar as palavras toma forma. Diante da magnitude de sua obra, somos levados a indagar com Carlos Drummond de Andrade (1967): “João era fabulista? Fabuloso? Fábula? Sertão místico disparando no exílio da linguagem comum? [...] ficamos sem saber o que era João e se João existiu de se pegar”.

Guimarães Rosa ampliou a condição do sertanejo à do homem universal, a do sertão à do mundo, inovando na língua e na arte de contar. Todas as características mencionadas neste tópico fazem de Rosa um dos maiores escritores brasileiros, razão para que se continue a estudar a sua obra de pontos de vista diversos.

2.2 Sobre a morte

Nesta seção, discorreremos sobre a morte, procurando discutir a concepção ocidental a respeito do assunto, a fim de sustentar sua análise a partir da figura do encantamento, temática que faz parte de nosso trabalho.

A iminência da morte intriga o homem desde os primórdios. O poeta romano Marcos Manílius (séc. I d.C) já observava que nascer é começar a morrer e que esse fim nada mais é do que o desfecho do nascimento. No entanto, o nosso comportamento ao se deparar com a morte mudou consideravelmente durante o último milênio, como aponta Phillipie Ariès, nas páginas iniciais de sua obra *O Homem diante da morte*:

As mudanças, graduais, aconteceram de forma imperceptível para os homens da época, comparado com a Idade Média, por exemplo, elas transformaram completamente a forma como a morte é vivida nos dias de hoje (ARIÈS, 1989, p.19).

Foi no século XVIII que o sentido de morte passou a receber uma carga mais intensa, como aquilo que rouba o homem do seu dia a dia e de sua família. Conforme, gradualmente, intensificava-se esse sentido dramático da morte, ela se transformava em uma espécie de tabu, quando, finalmente, a partir de 1930, a morte deixou de ser vivenciada ao lado dos familiares, em casa, como algo natural, e foi transferida para os hospitais. A valorização do poder prolongar a vida, mesmo que de forma vegetativa, tornou-se cada vez mais comum, ao passo que a morte se transformou em uma experiência solitária e negativa.

Ariès argumenta que a morte, na Alta Idade Média, dava tempo suficiente para ser percebida, mesmo quando estava próxima de acontecer. Em o *Ciclo Bretão (Les Romans de la Table Ronde)*, Gauvain, sobrinho do rei Arthur, ao ser indagado se pensava em morrer cedo, responde: “Sim, sabeis que não viverei dois dias”. Tristão (*La Chanson de Roland*), após ser ferido por uma arma envenenada, “sente que a sua vida se perdia, compreendeu que ia morrer”.

A mesma concepção sobre haver tempo para se preparar para a morte é vista em uma inscrição cuja data se atribuiu ao ano de 1151, no Museu dos Agostinho, em Toulouse, França, na qual se lê sobre a experiência da morte do sacristão São Paulo de Narbona: “Mortem sibi instare cernerat tanquam obitus sui precius” (“Viu a morte a seu lado e teve assim o pressentimento de sua morte”), o que lhe deu tempo para fazer o testamento, ir à igreja, confessar e só depois morrer (ÀRIES, 1989).

No período medieval, não raro, acreditava-se que a morte era anunciada aos homens pela aparição de um morto, visível apenas ao sujeito marcado para morrer. Mas a partir do século XVII e com maior intensidade no século XIX, as premonições, aparições de mortos e outros pressentimentos do mesmo gênero foram considerados superstições, tendo migrado para o domínio do maravilhoso.

Em determinada época da história, a morte passou a ser entendida como algo da ordem do esperado. Assim, quando repentina, causava estranhamento, sendo considerada monstruosa, e não se ousava falar sobre ela, atitude um pouco similar com o tratamento que damos à morte, de forma geral, nos dias de hoje. O acontecimento da morte repentina, fosse ela por qualquer razão, era visto como uma maldição; a boa morte era aquela que se anunciava e dava tempo do indivíduo se preparar gradualmente, como no caso de São Paulo de Narbona.

Nos séculos seguintes, o Cristianismo inverteria o significado da *mors* repentina, de maldição para a vontade de Deus, e, por isso, incompreensível aos seres humanos. O morto, não mais refém de sua maldição, poderia ser salvo se fosse justo (ARIÈS, 1989). A morte física, de modo geral, também passou a ser o acesso para a vida eterna, como bem representa a famosa frase de Notter, do século VII, “*media vita, in morte sumus*” (“vivos, somos mortos”).

É interessante notar que o homem do século XVII não demonstrava apego à vida; ele aceitava a fatalidade da morte, mesmo considerando a posse dos bens materiais que perderia, o que sugere já a concepção de uma morte *domada*. Sobre ela, Ariès pondera que

está agora tão apegada nos nossos costumes que dificilmente podemos imaginá-la e compreendê-la. A atitude antiga em que a morte está ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada opõe-se demais à nossa, onde nos causa tanto medo que nem ousamos dizer-lhe o nome. É por essa razão que, ao chamarmos essa morte familiar de morte *domada*, não queremos dizer com isso que antes ela tenha sido selvagem e, em seguida, domesticada. Queremos dizer, pelo contrário, que ela se tornou hoje selvagem, enquanto anteriormente não o era. A morte mais antiga era *domada* (1989, p. 31).

Até o século XVIII, a morte era dada como certa e natural; não eram comuns os exageros e as comoções na despedida do morto pelos entes

queridos. Foi apenas no final desse século que a morte passou a ser tratada com uma intensidade muito maior por aqueles que conviviam de perto com os abatidos por ela.

A morte, nos dias de hoje, ainda, assusta ao homem; é quase sempre vista como uma intrusa, que acelera o andamento e abrevia a temporalidade de existência do sujeito. Sentida como disfórica, ela é incompreendida pelos seres humanos que evitam falar sobre ela, constituindo-se como uma espécie de tabu para o homem ocidental moderno.

Faz-se necessário ressaltar que a finitude, a condição própria de ser limitado, é conhecida pelo homem; entretanto, o fim, com a figura da morte em si, “faz com que os seres se debatam entre a possibilidade de compreensão da morte e o horror de sua impossibilidade”⁴.

Depois desse breve histórico sobre a relação do homem com a morte nos últimos séculos, é preciso, então, nos questionarmos: afinal de contas, o que pode significar morrer para o homem para amedrontá-lo tanto?

A vida do homem, mesmo dotada de toda singularidade na natureza, um dia deixa de existir. Essa consciência da finitude foi provavelmente uma das primeiras grandes descobertas que o homem fez sobre o mundo, na medida em que este deveria ser considerado a partir de sua própria existência (a do homem).

Françoise Dastur, em *A Morte. Ensaio sobre a finitude*, corrobora com essa ideia ao afirmar que “a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte” (2002, p.13). A morte seria, então, condição necessária para que o homem pudesse ter consciência efetiva do seu ser, e do que ele significa, bem como de seu estar no mundo.

Para compreendermos o significado do morrer para o homem, recorreremos à própria definição de morte no *Houaiss*. Algumas acepções registradas no Dicionário chamam a atenção para os fins que este trabalho se propôs a discutir; são elas: “1. interrupção definitiva da vida de um organismo;

⁴ BYLAARDT, Cid O. A Recusa da Morte em A Ordem Natural das Coisas, de António Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *De Orfeu de Perséfone: Morte e literatura*. Cotia: Ateliê editorial; Belo Horizonte: PUCMinas, 2008.

2. fim da vida humana; 5. intenso sofrimento, grande dor e angústia” (Dicionário Houaiss, cd-rom, s/p).

A primeira acepção trata da morte de forma geral, de todos os organismos vivos no mundo natural. A morte é, então, inferida como algo natural e definitivo. A segunda, por sua vez, ao contrário do caráter universalista da primeira, distingue a morte dos homens e dos animais (ou dos outros seres vivos) ao especificar “vida humana”.

A morte do homem parece receber maior importância entre as mortes existentes no mundo natural. A morte, que na primeira acepção, é universal e natural (fraca intensidade), na segunda definição, especificamente, refere-se somente aos humanos. Nessa configuração, a definição de morte recebe mais uma carga de tonicidade, de *interrupção definitiva* para o impactante *fim*, e de *vida de um organismo para a vida humana*.

Por fim, a última acepção assume uma direção tensiva rumo ao recrudescimento da subdimensão da tonicidade, figurativamente correspondente ao “intenso sofrimento, grande dor e angústia” do homem; a morte é vista disforicamente como um acontecimento, cujo caráter tônico assemelha-se ao de um sofrimento intenso.

As duas primeiras acepções aparecem também no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, no qual o autor distingue a morte *como falecimento, fato que ocorre na ordem das coisas naturais*, e a morte em sua relação específica com o homem. Enquanto natural, a morte não carrega significado específico para o homem; já a morte relacionada diretamente aos seres humanos, recebe três conceitos distintos: 1) o início de um novo ciclo, 2) o fim de um ciclo ou 3) uma possibilidade de existência.

Ela é vista como o início de um novo ciclo (1) quando se assume no discurso religioso que a alma é imortal, ideia que tem suas origens em Platão, quando o filósofo colocou a alma de um lado e o corpo de outro, distinguindo a ambos. Na imortalidade platônica, enquanto o corpo é perecível, a alma, que é própria dos humanos, não pode ser destruída.

Por outro lado, a morte é entendida como fim de uma existência finita (2) por diversos filósofos, dentre eles, Leibniz e Hegel; ela encerra definitivamente um ciclo de existência. A morte, nessas duas primeiras concepções

relacionadas ao homem, é definida como o marco inicial ou final de um determinado ciclo.

Já na concepção de morte como uma existência (3), ela é vista como uma possibilidade inerente à condição humana. Assim, a filosofia moderna reescreve a noção de morte como uma possibilidade de existência. A morte não é mais o início ou o fim de um ciclo da vida do homem; é antes parte da vida humana e determinante para esta. O nosso ser é considerado apenas na relação entre a vida e a morte, porque é a consciência da morte, da limitação da nossa existência, que gera a compreensão e a avaliação da vida, definição mais próxima à da filósofa francesa Dastur.

Heidegger (1997) considerou a morte como o fim da presença do ser, na linguagem heideggeriana, o *ser-aí (dasein)*. O *daisen* é um *ser-no-mundo*, que carrega a capacidade de angustiar-se e, tendo consciência do seu ser e de sua finitude, é também um *ser-para-a-morte*.

Não vivenciamos a morte do outro; no máximo a presenciemos. A morte do outro não é a morte do ser, pois quando a morte está, o ser não está. O conceito de *ser-para-a-morte* é intrínseco à existência; ao contrário do sentido negativo que possa parecer, em uma primeira leitura, a morte não é o fim da existência, mas um fenômeno próprio dela. O conceito do ser já pressupõe a morte, pois nascemos para morrer.

Na literatura, comumente, a morte é vista de forma disfórica; os sujeitos são tomados pela dor da consciência de serem finitos, pelo medo que os acomete no momento em que se deparam com a figura da morte, e exemplos do gênero não faltam na literatura ocidental.

Guimarães Rosa reelabora a concepção do morrer e nos lembra que a morte humana não precisa ser uma experiência disfórica para os sujeitos que por ela são apreendidos no campo de presença, como veremos nos contos selecionados para este trabalho.

Nessa reelaboração do sentido da morte, o sujeito pode ser indiferente a ela, quando se entende que fatalmente o caminho da vida orienta-se para um fim. Por outro lado, ele pode concebê-la euforicamente, quando, por exemplo, associando a morte à transcendência, ela não é mais vista como o fim. Nesses casos, quando a morte deixa de ser uma experiência negativa, abre-se espaço para que uma espécie de encantamento tome o espaço da narrativa.

O encantamento prevê, no horizonte tensivo, uma intensidade tônica, porque ele requer a euforia do objeto, o sujeito que morre. Ao morrer, o sujeito, que passa a ser modalizado por um encantamento, recebe uma carga intensa; a morte, então, atribui a ele um poder mágico, o de ser encantado.

Do ponto de vista do sujeito que morre, ele pode ser modalizado pelo medo ou pela serenidade. O medo pressupõe uma emoção decorrente da tomada de consciência do perigo de morrer, de ser finito. Já a serenidade é um estado tranquilo, de quem reconhece que a morte é parte da condição da existência, como a perspectiva do ator *delegado* em *Fatalidade*. Dessa forma, nos contos analisados, os atores não são modalizados pelo medo, porque, antes, eles modalizam o ritmo, no andamento, da própria existência, como será visto, no capítulo seguinte, na análise de *A Menina de Lá*.

O encantamento vem, ainda, da consciência do não pertencimento ao espaço do “aqui”, da condição de “transitoriador”, como em *Nada e Nossa Condição*. É o caso de quando os atores reconhecem existir, no tempo do discurso, uma anterioridade e um espaço de origem que não este do mundo dos homens. A existência, dessa forma, se expande, no eixo da extensidade, e deixa de ser vista somente como um curto período durante a vida, para existir também na morte.

Em *Primeiras Estórias*, sobretudo nos contos analisados na sequência, a morte no campo de presença dos sujeitos tem o poder de mudar o estado de alma dos atores e torná-los encantados (*A Menina de Lá* e *Nada e Nossa Condição*), ou mesmo de encantar, paradoxalmente, a própria condição da existência (*Fatalidade*); em ambos os casos, parafraseando Guimarães Rosa, pode tornar o mundo um lugar mágico.

CAPÍTULO III

DOS CONTOS DE ROSA AO ENCANTAMENTO: SENTIDOS E TRANSFIGURAÇÕES

*O tempo é a vida da morte:
imperfeição.*

*O que é para ser - são as
palavras.*

GUIMARÃES ROSA (1956)

Em uma de suas cartas, Guimarães Rosa escreveu para Villard, tradutor francês de *Grande Sertão: Veredas* e de *Corpo de Baile*, sobre seu livro *Primeiras Estórias*:

Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, o *Primeiras Estórias* é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. [...] É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la (ROSA, 2006, p.79).

Nas análises, buscamos reconstituir, na medida do possível, o processo de criação da “realidade”, por meio das palavras. A linguagem é a matéria-prima de Guimarães Rosa, como bem observou Paulo Rónai, no prefácio a *Primeiras Estórias*. É a matéria-prima porque Rosa a usa para construir uma espécie de simulacro simbiótico do mundo, em que os contrários e contraditórios convergem entre si, em uma simulação da nossa experiência mundana, na qual o devaneio, a loucura, a irracionalidade, o mágico, a transcendência e o mito convivem primorosamente com o real, o racional e a imanência humana.

Em *A Menina de Lá*, a vida brota enquanto existência, e a vida na morte, como transcendência. Em todas as narrativas aqui analisadas, a morte é, por meio da linguagem, a continuidade. Assim, o encantamento nasce da estória que não pretende ser história, e por isso se permite falar da vida, da morte, da existência e da transcendência como um *continuum*, porque a narrativa é uma “álgebra mágica” (LORENZ, 1991).

Nas estórias rosianas, a travessia não é apenas física; pela linguagem, ela é o próprio sentido do ser do homem no mundo. O homem é um *transitoriador*, na busca de si próprio, isto é, da constituição plena de seu ser. Comprova-se pela figura de Tio Man’Antônio, de *Nada e Nossa Condição*, que se assume de passagem no espaço do aqui, em busca do existir, de um *ter sido e vir a ser*. O sujeito, em movimento, é desintegrado para se constituir; por isso, são muitos os nomes que os atores recebem, tais como, no caso de Tio Man’Antônio, “o transitório”, “o transitoriante” e “o transitoriador”.

A continuidade de *Primeiras Estórias* não se dá somente no plano do conteúdo, a própria organização das estórias retoma a ideia do contínuo. O volume começa com *As Margens da Alegria* e encerra com *Os Cimos*. Na narrativa inicial, relata-se a primeira experiência de vida e a primeira lição do menino; na última, o leitor encara o retorno ao começo e a continuidade da primeira estória do conto e da obra, marcado por um “Outra era a vez” (ROSA, 2001 p.224).

Rónai, no prefácio que escreveu para a obra, lembra que cada estória tem um acontecimento como núcleo. Esse acontecimento, contudo, não é necessariamente uma ocorrência, porque, às vezes, “parecia não acontecer coisa nenhuma”. Aliás, o próprio Rosa nos adverte em um dos contos: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”. E assim, os atores de *Primeiras Estórias* “farejam” os acontecimentos, invertendo a ordem, fazendo prevalecer o irreal sobre o real, o devaneio sobre o raciocínio, o sensível sobre o inteligível. Eles, os atores “fabulistas” do “sertão místico”, não nos deixam esquecer de que “o que vemos, é apenas milagre, salvo melhor raciocínio”.

De forma geral, *Primeiras Estórias* não é somente o nosso objeto de estudo, é também, por outro modo, fonte de estudo sobre o processo de construção de sentido, graças à engenhosidade de Rosa na articulação dos diferentes níveis do discurso; característica que retomaremos nas análises, pela forma inversa, desconstruindo o que já se acha acabado, para compreender o processo de significação.

3.1. A Menina de Lá

O título enigmático, *A Menina de Lá*, já apresenta a questão central que direcionará toda a narrativa. Se a partir do simulacro da enunciação construído por uma projeção no nível discursivo, o espaço imanente do sujeito é o *aqui*, ao se dirigir à *menina de lá*, o enunciador subverte o espaço pressuposto do sujeito e instaura um outro lugar para suas ações, o qual, todavia, será construído em contraposição ao espaço do *aqui*.

O espaço, de ordem transcendental, figurativizado desde o título, é um espaço enuncivo, o que permite que se estabeleça a presença de outro sujeito e é a busca desse sujeito pela conjunção com tal espaço que será o fio condutor da narrativa.

Nhinhinha é uma menina com menos de quatro anos de idade, que chama a atenção pelo seu comportamento quieto, pela delicadeza e certa fragilidade. Com o tempo, a tia da menina percebe que Nhinhinha podia fazer milagres; os pais, assim que souberam disso, já se encheram de grandes esperanças para o futuro. Entretanto, em uma das artimanhas da narrativa, de repente, Nhinhinha morre, sem nenhuma causa aparente, a não ser a da *má água desses ares*. Os milagres de Nhinhinha, seu jeito calmo e quieto, somados à sua morte abrupta, inserem-na nas dimensões do místico-religioso e do transcendental, as quais permeiam todo o conto.

Considerando a constituição da protagonista, verifica-se que ela se dá pela presença de traços de insuficiência, marcados desde a própria alcunha, Nhinhinha, três vezes pelo diminutivo (“E ela, menininha, por nome Maria,

Nhinhinha dita”), que, ao dar ênfase para seu estado diminuto, intensifica-o. Além disso, em enunciados como *Nhinhinha já nascera muito para miúda*, o pretérito-mais-que-perfeito traz uma carga semântica que aponta para um acontecimento que é instaurado antes do passado, conduzindo o tempo da narrativa a relacionar-se com o mítico, um tempo quase sagrado, permeado pela ideia de origem. Entretanto, como se não bastasse o uso do pretérito-mais-que-perfeito, o advérbio *já* se faz presente para indicar ainda certa anterioridade ancestral de sua constituição, como se as características fizessem parte dela antes mesmo do nascimento.

Destaca-se, ainda, a fragilidade na aparência do ator; desde seu nascimento, ela estava predestinada a ser uma criança frágil, o que se intensifica pelo advérbio *já*, a viver nesse limiar da insuficiência; não era apenas pequena, mas *muito para miúda*, estava aquém do nível esperado para uma criança pequena. A junção de um ator, espaço e tempo mítico resulta na figura de um ser mítico, que está para além da possibilidade do conhecimento e das explicações humanas.

Percebe-se essa configuração mítica na construção figurativa do espaço onde Ninhinha vivia com a família; a casa “ficava para trás da Serra do Mim” (p.67), sem se situar em um espaço geográfico preciso, é um espaço afastado e escondido pela Serra do Mim.

Ela vivia “quase no meio de um brejo de água limpa” (p.67), assim como o ator Ninhinha, o espaço se insere na dimensão da imperfeição pelo “quase”, nem mesmo sua casa chega a se situar no meio de um brejo. Nota-se ainda que, geralmente, o brejo se caracteriza por ser um terreno alagadiço, lodoso, onde a água se mistura com a terra e com o lodo, por isso, a coloração escura; entretanto, chama a atenção a construção figurativa do espaço; sua casa não ficava em um brejo comum, tratava-se de um brejo de água limpa, purificado, sem impurezas.

O brejo purificado se situava em um “lugar chamado o Temor-de-Deus” (p.67), figura da religiosidade, que significa o profundo respeito e obediência a Deus. O terreno rebaixado do brejo contrasta com o terreno elevado da Serra do Mim; Ninhinha vivia nesse lugar situado entre a isotopia do alto e do baixo,

do céu e da terra, da impureza e da pureza, um lugar marcado pelo misticismo. Tais características constroem um espaço mítico, sagrado, que se distancia do espaço vivido pelos outros homens.

Essa construção figurativa aparece em toda a narrativa; Nhinhinha é marcada pela insuficiência, mesmo em sua idade: em vez de uma indicação de caráter um pouco mais objetivo, como ter 3 ou 4 anos, ela tinha “seus nem quatro anos” (p.68); desse modo, não alcança, de fato, idade alguma. Da mesma forma, na imaginação fantasiosa de uma criança, ela chegava perto de tocar ao céu, mas não o alcançava (“o dedinho quase chegava no céu”), trecho em que, outra vez, um advérbio modifica o verbo a fim de inibir-lhe o sentido de completude.

Nhinhinha, como mediadora entre o mundo dos homens e o além, faz a ligação entre esses dois espaços. A toponímia do espaço onde Nhinhinha e sua família vivem deixa explícita essa relação: de um lado temos o Temor-de-Deus e de outro, a Serra do Mim (“Sua casa ficava para trás da Serra do Mim... lugar chamado o Temor-de-Deus”). Observa-se que não bastasse a casa ser relacionada ao sagrado, ela se encontrava atrás da Serra do Mim, o advérbio de lugar intensifica a isotopia do sagrado ao espacializar a casa para fora, num espaço posterior, a Serra do Mim. Estabelece-se uma relação entre o sagrado e o profano, entre Nhinhinha, o sujeito puro, e os outros.

Nota-se que espaço do lá, de Nhinhinha, é o espaço da imortalidade e da eternidade, graças ao recrudescimento na temporalidade. Nhinhinha, conjuga as tensões do espaço do lá no aqui, alongando a duração e diminuindo o andamento. Observa-se que, ao modalizar o ritmo, ela permite que o espaço seja expandido. E sendo o Lá o espaço que conjuga essas tensões, ele desconhece o limite, se expande indefinitivamente.

A noção desse espaço, portanto, está associada à configuração temporal. O espaço da imortalidade e da eternidade se constrói pela diminuição do andamento e do alongamento do tempo. Nesse sentido, quando se perguntava a ela o que estava fazendo, “ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: - Eu... to-u... fa-a-zendo. Fazia vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha?” (p.68).

O vácuo é considerado o vazio do espaço; na física é uma região espacial que não contém matéria, é oca. Na narrativa, ao alongar a temporalidade infinitamente para a construção desse espaço de eternidade, a matéria, sendo ela limitada, daria lugar ao vácuo, porque seria um espaço-temporal cada vez maior para uma quantidade finita de matéria. Da mesma forma, Nhinhinha, ao modular sua fala intencionalmente, fazia vácuos, porque expandia, assim, a temporalidade, ao mesmo tempo em que diminuía o andamento, o ritmo da fala.

Tempos depois, quando deu para fazer milagres, em vez de usar seu poder para ajudar os pais financeiramente, realizar os sonhos da família ou ganhar brinquedos, como se é esperado de uma criança, Nhinhinha se negou; ela “só queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas” (p.70). O que ela desejava acontecia, mas sempre desejava o pouco, aliás, o muito pouco, somente aquilo que não fazia grande diferença, que não alcançava ou ultrapassava o limite do necessário.

Quando sua mãe pediu que efetuassem uma ação de cura, Nhinhinha revelou-se modalizada pelo poder e pelo não-querer fazer. Assim, embora tivesse competência suficiente para o fazer, no caso, efetivar a cura, ela não quis usá-la (“Assim, quando a Mãe adoeceu de dores, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura.”).

Dessa forma, configurando-se a partir de uma esfera transcendental, Nhinhinha reconhece que não deve interferir naquilo que é atributo próprio da condição humana, como a morte e a doença. A deterioração do corpo, dada a finitude humana, é uma condição pressuposta ao ser homem. Nhinhinha não podia alterar a ordem natural das coisas do mundo do *aquí*, porque as coisas tinham de ser como são. Só lhe restava sorrir “apenas, segredando seu – “Deixa... Deixa...” – não a podiam despersuadir” (p.70).

Embora Nhinhinha não desejasse interferir nas ações do mundo dos humanos, “a Mãe que olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto” (p.70). Isso porque a fé modaliza o sistema do *crer*, de intensidade tônica; é a crença absoluta em algo ou em alguma coisa, não suportada por um saber. A fé exacerbada, portanto, permite a existência do milagre, que também é fora

do domínio do saber, do campo das ciências e da natureza, só sendo permitida concessivamente. Nota-se que a mãe de Nhinhinha já devota a sua fé a menina, colocando-a em outro patamar, acima dos humanos comuns, pois acreditava que Nhinhinha podia fazer o milagre, reconhecendo ela a condição de transcendência.

Como um ser mítico, Nhinhinha é da ordem da concessão: embora pudesse fazer, não o fez. Apenas realizava as coisas *levianas e descuidosas*, aquelas que não interferiam de maneira cabal na vida dos homens. Nhinhinha não faz chover, não cura a mãe, porque as adversidades – a imperfeição – são inerentes à condição humana; ela deseja e faz apenas aquilo que, em certo sentido, atua como complemento dessa condição, como desejar a beleza do arco-íris. Nesse sentido, podemos dizer que Nhinhinha é modalizada por um querer seletivo, uma vez que apenas quer aquilo que não interfere diretamente no destino dos humanos.

A insuficiência de Nhinhinha confirma sua inserção no espaço das imperfeições; mas, em *A Menina de Lá*, a imperfeição é configurada euforicamente, pois ela é o elemento propulsor para a busca do transcendente. Em *Da Imperfeição* (2002), Greimas teoriza que a imperfeição é o que nos torna mais humanos, é a nossa própria condição, porque ela traz a ideia do inacabamento. No caso de Nhinhinha, a imperfeição permite o surgimento da transcendência.

As qualidades sensíveis de uma grandeza podem ser medidas pela correlação de suas duas grandes direções: intensidade e extensão. A insuficiência de Nhinhinha é localizada no eixo da intensidade; nessa dimensão, ela nunca chega ao suficiente, saindo do menos para o mais, está sempre aquém de um ponto de equilíbrio. Curiosamente, no entanto, no que diz respeito ao andamento, ela nunca aceita que esse andamento seja parecido com o acelerado, as coisas são para ela estendidas no tempo, o que leva a pressupor um entendimento implícito de sua parte de que todas as coisas têm a sua hora, cabendo aos indivíduos um exercício de aprendizado para o domínio desse tempo. Assim, Nhinhinha se localiza numa correlação entre a intensidade fraca e a extensão forte.

Nhinhinha era muito quieta, “não incomodava ninguém, não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios” (p.68). As figuras *impertubadora, suasibilíssima, inábil como uma flor, tranquila e perpétua* demonstram como o ator tinha o poder de controlar seu andamento modulado. Nhinhinha comia aquilo que gostava mais primeiro e o restante *com artística lentidão*; se respondia a pergunta sobre o que estava fazendo, era “alongada, sorrida, moduladamente: - “Eu to-u... fa-a-zendo” (p.68). Ela tem o controle para que a modalidade seja sempre estendida no espaço e no tempo. Quanto menos sua visada é intensa, mais sua apreensão é extensa, o que define a correlação inversa (fraca intensidade/extensão forte), permitindo que ela se inserisse no espaço da imortalidade, do eterno.

Reconhecendo que o tempo dos homens é algo que não lhe agrada, ela diminui o andamento, na expressão, da sua própria fala; o seu nome, Nhinhinha, obriga a diminuição do ritmo da pronúncia pelas consoantes nasais forçadas, assim como a repetição de palavras e expressões (*deixa...deixa..., Menina grande... Menina grande e estrelinhas pia-pia*), a adição de vogais (*cheiinhas*) ou a inserção da marca do travessão (*to-u fa-a-zendo*) para indicar o alongamento da pronúncia, diminuindo a celeridade.

Sua *artística lentidão* aparece como algo planejado, diferente do uso que os homens fazem do tempo. Os homens valorizam a celeridade e a ocupação constante do tempo, não permitindo que alguém esteja sempre ocioso; é preciso estar sempre ocupado com o maior número de atividades possíveis. Nhinhinha, por sua vez, planeja e busca a lentidão, rejeitando a celeridade.

O *Houaiss* define a lentidão como *falta de agilidade, de rapidez e de vivacidade, morosidade e moleza*. Acepções parecidas também foram notadas na entrada em francês do termo no dicionário Micro-Robert (Zilberberg, 2011). A lentidão é tratada de forma depreciativa, levando a entender que, no nosso mundo, é algo que se deva evitar a qualquer custo; estamos sempre em busca da aceleração. No entanto, a semiótica mostra que é possível que a lentidão seja eufórica e crescente se for configurada como ascendente e a rapidez, como decrescente.

Isso se dá, por exemplo, quando a lentidão, refutando as acusações que fazem dela uma velocidade insuficiente, inverte a perspectiva e passa a “má reputação” para a rapidez, acusando-a de consistir somente em uma precipitação incapaz de proporcionar à “alma” aquela felicidade realmente serena à qual alude Rousseau na “Quinta Caminhada” dos *Devaneios do Caminhante Solitário*, em termos muito semelhantes aos de Valéry. (Zilberberg, 2011, p.63)

Como vimos, o ator Nhinhinha impõe a ascendência da lentidão e a descendência da rapidez, o que torna a última “concessivamente” disfórica, ao contrário de como a rapidez é usualmente configurada na nossa cultura. Graças a essa configuração do recrudescimento da lentidão, o *suficiente* se torna *insuficiente*. Como figura mítica, da ordem da concessão, Nhinhinha rejeita o *suficiente* e busca o excesso da lentidão, o *superlativo-concessivo*. Para ela, não bastava apenas desacelerar o ritmo; Nhinhinha alongava a temporalidade (“Eu... to-u... fa-a-zendo?”) ao máximo que podia, *por tempo que nem se acabava*.

O *superlativo-concessivo* é o excesso, permitido somente pela concessão. Isso porque a doxa, como observou Zilberberg (2011), reprovava o excesso, enquanto a concessão o valoriza. Ao fazer a conversão, termo semiótico para a comutação de direção da disforia para a euforia, Nhinhinha nega o suficiente e afirma desejar o excesso da lentidão.

Desse modo, a desaceleração será responsável pelas gradações, pela continuidade e transição de Nhinhinha, graças à tonicidade da extensão, que permite ao sujeito assimilar gradativamente e apreender (e não ser apreendido) pelos acontecimentos. O andamento age sobre a temporalidade, podendo abreviá-la ou alongá-la.

Em frase atribuída a Einstein, define-se a relação entre o andamento e a temporalidade: “O tempo, inseparável da velocidade, é apenas questão de perspectiva, e sua cronologia é uma ilusão” (ZILBERBERG, 2011, p.70). Logo, quanto mais velocidade, menos longa é a duração. Se por outro lado, diminuirmos a velocidade no andamento, alongaremos a duração na temporalidade, sendo possível focalizar os acontecimentos e, assim, senti-los com menor impacto.

Se, em *Da Imperfeição*, Greimas postulou, na análise do romance *Sexta-Feira ou Os Limbos do Pacífico*, que a gota que não caiu desestabilizou o cotidiano, a rotina, de Robinson Crusoé, por ser da ordem do inesperado, o que Zilberberg iria a chamar de acontecimento, verifica-se que, ao contrário, em *A Menina de Lá*, Nhinhinha estava alheia aos acontecimentos:

[...] Nhinhinha murmurava só: - “Deixa... Deixa...” – suasibilíssima, inábil como uma flor. O mesmo dizia quando vinham chamá-la para qualquer novidade, dessas de entusiasmar adultos e crianças. Não se importava com os acontecimentos. (ROSA, 2001, p.68)⁵

Para que o *acontecimento* exista, é preciso que se registre a existência de uma intensidade tônica e uma extensão concentrada, mas Nhinhinha, como dito, se insere na ordem da insuficiência, da fraca intensidade, da modulação, da extensão desdobrada, enfraquecendo a possibilidade do acontecimento. Nunca é o tempo dos outros, nunca é o tempo do mundo, sempre é um tempo mítico, Nhinhinha tem o poder de dominar a dimensão da intensidade no que concerne ao andamento e, assim, controla seu tempo próprio.

Quando os pais estavam fazendo planos para o futuro da filha, “Nhinhinha adoeceu e morreu” (p.71). O enunciador nos dá notícias sobre a morte de Nhinhinha de forma abrupta, sem explicações sobre como ela aconteceu, com exceção do enunciado *diz-se* “da má água desses ares” (p.71). A morte da menina configura-se como um acontecimento para os outros atores da narrativa, vinda pelo modo do sobrevir para os pais e para a Tiantônia, os quais se surpreendem com tal ocorrência e não conseguem processá-la de imediato, sem compreender o sentido de tamanha força abrupta que os modaliza naquele instante.

No momento em que a artística lenticidade de Nhinhinha, seu jeito quieto e calmo, seus milagres, seus diálogos esquisitos e entrecortados, se tornam fatos, comuns ao dia a dia da família, sua morte rompe com a estagnação (“Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa”), criando um de-repente enorme.

⁵ A partir desse ponto, as citações à edição de *Primeiras Estórias* serão indicadas somente pelas iniciais de Guimarães Rosa (G.R.) e a página referente.

O acontecimento, quando repetido várias vezes, é esperado pelos sujeitos e não os surpreende mais. Ele não pode mais desestruturar as forças sentidas no campo de presença do sujeito, porque, com sua reiteração, passam a ser da ordem do esperado, átono na intensidade, como todos os outros fatos do dia a dia. Para romper a estagnação narrativa, Nhinhinha morre abruptamente; com isso, desorganizam-se as forças já assimiladas pelos outros atores e apresenta-se uma nova organização tensiva no discurso.

O próprio anúncio da morte de Nhinhinha se configura como um acontecimento no nível do enunciado. O narrador contava sobre os planos que os pais faziam para o futuro de Nhinhinha: “Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse” (p.71). E, no parágrafo seguinte, sem nenhuma transição, o narrador relata a morte do ator: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu” (p.71).

O narratário é pego de surpresa pelos acontecimentos relatados. Enquanto o parágrafo anterior da narrativa alimentava as esperanças de um futuro longo e próspero para Nhinhinha, o parágrafo que a ele se liga rompe a expectativa e, de uma só vez, anuncia a doença e a morte da menina, sem que houvesse uma preparação para a narração dos eventos, já que, pouco antes, se dissera que ela estava “tranquila, mas viçosa em saúde” (p.68).

Na enunciação, o anúncio da morte de Nhinhinha de forma abrupta, quando seus pais faziam planos para o futuro, quebra as expectativas construídas, por um *de-repente enorme*, desestabilizando o campo de presença pela tonicidade na intensidade e atonia na extensidade, o que não permite com os que os sujeitos possam compreender, naquele momento, o evento que os acolhe. A eles, os sujeitos, só resta o sofrer, o que se explica pela menção às “muitas diversas dôres, de todos, dos de casa” (p.71).

O acontecimento imobiliza qualquer reação dos pais, que, no calor do momento, não conseguem aceitá-lo; “a Mãe, o Pai e Tiantônia davam conta de que era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade” (p.71). No fato, inerente à sua condição, existe sempre o risco de cair no âmbito da indiferença, o acontecimento, com a morte de Ninhinha, causa *um*

de repente enorme, com uma alta carga tímica, que desnorteia os atores e reclama atenção para a condição finita do homem.

Já Nhinhinha se preparara para o acontecimento; na verdade, ela o desejava (“Eu quero ir para lá”), quando entra em conjunção com o espaço *Lá*, *conseguiu* o que desejava (“Todos os vivos atos se passam longe demais”); por isso, para a ela, a proximidade da morte foi sentida de forma muito eufórica:

Daí a duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa. Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal. – “Adivinhou passarinho verde?” – Pai e Mãe se perguntavam. Esses, os passarinhos, cantavam, deputados de um reino. (G.R., p.70)

A semiótica entende que nunca se passa de um eixo de sentido a seu contrário diretamente; Nhinhinha não poderia passar do espaço do *aqui* para o *lá* pela descontinuidade, como se houvesse uma espécie de quebra semântico-discursiva. Desde *Semiótica das Paixões*, os semioticistas se preocupam com o contínuo que subsiste às unidades discretas e o sentido potencial produzido pela continuidade.

Ao introduzir o contínuo na teoria, a semiótica deixa de visar somente à relação entre os termos contrários e busca estabelecer como se passa de um termo contraditório ao outro, numa tentativa de compreender, na narrativa em questão, os valores e sentidos produzidos na passagem do “aqui” para o “não-aqui”, da “vida” para a “não-vida” e da “morte” para “não-morte”.

A conjunção com o espaço do *lá* vai sendo construída gradualmente pela figurativização desde o próprio título, que determina Nhinhinha como a *menina de lá*. Outros elementos ao longo do texto vão, da mesma forma, contribuindo para a isotopia da transcendência; o próprio arco-íris prenuncia sua morte, figurativizando essa ligação, comum ao papel de mediadora de Nhinhinha, entre o espaço do aqui e do lá.

Os passarinhos, mal sabiam Pai e Mãe, “cantavam, deputados de um reino” (p.71). Por isso, Nhinhinha se alegrava tanto e “fez o que nunca se lhe

vira, pular e correr por casa e quintal” (p.71). Os elementos figurativos ao longo da narrativa vão construindo a passagem de Nhinhinha do aqui para o espaço do lá.

Em outro trecho, o narrador diz que de vê-la “tão perpétua e impertubada, a gente se assustava de repente” (p.68). Contrapõe-se o jeito de Nhinhinha aos outros homens; a perturbação não fazia parte do campo de presença de Nhinhinha, eram os homens (“a gente se assustava de repente”) que ficavam perturbados ao perceberem a completa ausência de perturbação da menina.

O Dicionário *Houaiss* registra algumas acepções que cabem ao lexema *perpétua*, das quais nos chama a atenção “que dura sempre; eterno”. Nessa relação entre sujeito e mundo, ao se inscrever na ordem da duratividade, do contínuo, Nhinhinha cria o efeito do tempo alongado (“alongada, sorrida, modulamente”) para que as coisas façam sentido. Essa atenuação da presença, assim como a memória, leva à eternização (TATIT, 2010), o que, de fato, acontece com Nhinhinha após sua morte quando é, então, santificada (“pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha”).

Em sentido semelhante, o recrudescimento da lentidão, na temporalidade, subdimensão extensiva, gera a eternidade e, assim, também, a imortalidade. A característica imortal do ator é dada desde o título *A Menina de Lá*; entendemos que não se refere a qualquer menina, o artigo definido deixa claro que se trata da menina pertencente ao espaço “lá”, um espaço mítico; não pertencente à dimensão do aqui, dos humanos, portanto, esse espaço “lá” não reconhecia a noção de mortalidade.

Sobre essa relação do contínuo entre o andamento e a temporalidade, em *A Menina de Lá*, tem-se na intensidade regente, a minimização, os valores do muito lentamente (direção), do anacronismo (posição) e da inércia (elã); na extensidade regida, o recrudescimento, a antecipação (direção), o imortal (posição) e o eterno (elã).

Sendo a morte, como vista no capítulo anterior, condição inerente aos homens, ela é própria do espaço do aqui. Em um espaço mítico, com

andamento e temporalidade próprios, a morte deixa de significar; se desconhece, da mesma forma, a noção de finitude, graças ao recrudescimento da subdimensão da temporalidade, na extensidade, que gera o ser imortal e o tempo eterno.

Nhinhinha é movida por um destinador transcendental, ao não aceitar os valores oferecidos pelos anti-sujeitos (chuva, cura da mãe, provisões futuras), ela entra em conjunção com o seu objeto-valor. Tal destinador une a disjunção e a conjunção como partes de uma realização contínua, o que permite que o sujeito esteja sempre em um estado contínuo.

O destinador transcendental se faz presente em “todas as operações executadas e as paixões vividas pelo sujeito ao longo da sua trajetória. Ele acolhe as interrupções como elementos indispensáveis à continuidade” (TATIT, 2010, p.20). Nesse mesmo texto, o semiótico reitera a condição de *função transitiva* do destinador transcendente e sua responsabilidade com a *constante busca de junção* do sujeito. O sujeito, por sua vez, mesmo quando disjunto do objeto-valor, *está em conjunção com um valor maior*, o que garante a *continuidade* em qualquer direção.

A menina de lá nunca poderia ser a menina do aqui, do tempo dos homens, das vontades humanas. Assim, entendemos que, ao entrar em conjunção com o espaço lá, ao contrário do que usualmente ocorre na literatura, a morte deixa de ser vista disforicamente para se configurar como o retorno do sujeito ao seu lugar de origem. Nhinhinha sabia dessa sua condição:

O dedinho chegava quase no céu. Lembrou-se de: - “*Jabuticaba de vem-me-ver...*” Suspirava, depois: - “*eu quero ir para lá.*” – Aonde? – “*Não sei.*” Aí observou: - “*O passarinho desapareceu de cantar...*” De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não tivesse ouvido; agora, ele se interrompera. Eu disse: - “*A avezinha.*” De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de “*Senhora Vizinha...*” E tinha respostas mais longas: - “*Eeu? Tou fazendo saudade.*” Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: - “*Vou visitar eles...*” Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: - “*Ele te xurugou?*” Nunca mais vi Nhinhinha (G.R., p.69)

Mais do que a transição do espaço, trata-se do retorno do sujeito ao seu próprio lugar; Nhinhinha desde o princípio é destinada a ser de outra dimensão, diferente daquela tida como natural do mundo dos homens. Em um tempo mítico, antes mesmo de se materializar enquanto sujeito no espaço aqui, Nhinhinha já era a menina de lá. E ela sabia que estava fazendo saudade (“Eeu? Tou fazendo saudade”), que era preciso ir para o lá, espaço onde é possível encontrar o que daria sentido à sua existência.

Depois da sua morte, *Tiantônia tomou coragem* e contou

que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A augoraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? (G.R., p. 71)

Nhinhinha previu (*augoraria!*) o “acontecimento” da sua morte; para ela, não se tratava de um acontecimento em termos semióticos, pelo contrário, a menina tinha o poder das modulações diminutivas das valências da intensidade. Antes mesmo do seu nascimento, ela já sabia do seu destino, das tensões que modulavam o seu tempo, seu espaço e a sua pessoa.

A significação do texto é construída por meio das figuras que marcam a oposição do espaço projetado no lá (*lua, nuvem, estrelinhas de pia-pia, passarinho*) e no aqui (*brejo, água limpa, casa, quinta*). O arco-íris, a chuva e o passarinho são figuras que ligam os dois espaços, o aqui e o lá, e tornam possível a transição de um lado ao outro.

Ela é mediadora entre o mundo dos homens e o além, um espaço transcendental, incompreensível aos humanos. Embora, no aqui, “o dedinho chegava quase no céu” (p.69), ela falava palavras esquisitas, as quais ninguém podia, por vezes, compreender. Na construção figurativa do ator, agregam-se elementos que correspondem também ao lá; por isso, parece ser tão incompreendida pelos outros atores.

Nhinhinha se limitava a dizer somente “deixa...deixa..” para Pai e Mãe, assim como o Tio Man’Antônio, conforme se verá adiante, nesta dissertação, em toda a sua paciência, respondia às filhas e aos outros com um “faz de

conta”. Ambos reconhecem um percurso maior na narrativa, que não se limita somente ao mundo inteligível; como seres míticos, conjugam características de ambos os espaços e sabem que não podem evitar os acontecimentos. Sendo assim, não valia a pena se preocupar com coisas mundanas e tão pequenas, o melhor que se podia fazer era praticar o “deixa...deixa...” (Nhinhinha) ou “faz de conta” (Tio Man’Antonio).

Considerando esse percurso maior que Nhinhinha reconhece, pode-se mencionar a presença do vocábulo *funebrilho* (*cor-de-rosa com verdes funebrilhos*), aglutinação de *brilho* e *fúnebre* (MARTINS, 2001), como síntese das figuras discursivas que recobrem os temas de “vida” e “morte”. As figuras recorrentes (*sobrehumanas, eu quero ir pra lá, SenhoraVizinha, passarinhos, mensageiros deputados de um reino, etc*), em todo o discurso, anunciam que Nhinhinha parte, no percurso narrativo, em busca da vida, ao contrário do que se poderia pensar em uma primeira leitura.

Os episódios no espaço do aqui são inicialmente marcados pelo tempo passado, presumivelmente inconclusivo, efeito do uso do pretérito imperfeito (“conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite”). Já o seu nascimento se passa em um tempo passado remoto.

O tempo verbal utilizado é o pretérito mais-que-perfeito (“E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos enormes”), uma espécie de passado do enunciado, que cria a ilusão de uma identificação do discurso com a instância da enunciação. De forma semelhante, em outros momentos, relacionados ao espaço do *lá*, o pretérito mais-que-perfeito aparece também (“agora, ele se interrompera”), indicando que a condição transcendental e mítica de Nhinhinha já era presente desde sua constituição.

Por outro lado, a morte de Nhinhinha é narrada no pretérito perfeito do indicativo, indicando o término de uma ação concluída (“Nhinhinha adoeceu e morreu”). Os tempos verbais utilizados, assim como as isotopias, nos levam ao percurso da morte, no plano físico, e da vida *em* um plano transcendente, por isso podemos pensar em morte > não morte > vida.

Nhinhinha não morre, ela renasce, ou melhor, nasce. Lembramo-nos da conhecida frase do autor alemão Hölderlin, “a vida é a morte e a morte é também uma vida”. Assim, em *A Menina de Lá*, “todos os vivos atos se passam longe demais” (p.71); nenhum vivo ato se passou no espaço do aqui, mas só acontecem no *lá*, um espaço muito distante da dimensão humana.

Os pais, após o susto do acontecimento, da morte de Nhinhinha, puderam compreender que muitas coisas são da ordem do transcendental, do inexplicável, *porque era tinha de ser*, apesar dos humanos não compreenderem o motivo. A mãe, “no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande” (p.72), e finalmente compreendeu que a ordem do mítico é inexplicável ao ser humano, por fazer parte de uma dimensão além do nosso conhecimento.

O reconhecimento da mãe, a única entre os atores, é explicado pelo fato de que ela se insere na ordem da religiosidade. A mãe é apresentada como uma mulher muito religiosa: “o Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém” (p.67). Desde o início do conto, a caracterização dela ajuda a identificar uma isotopia da religiosidade e, quando Nhinhinha morre, em vez das orações com o terço, ela só podia “gemer aquilo de – “Menina grande... Menina grande...” – com toda ferocidade” (p.71).

Pega de surpresa pelo acontecimento, a mãe não podia entender como era possível que sua filha morresse. Ela queria, como uma forma de amenizar a dor, fazer o caixãozinho como Tiantônia havia revelado, mas o pai não concordou, pois “era como tomar culpa, estar ajudando ainda a Nhinhinha a morrer” (p.72); a mãe discutiu com o Pai e conteve a forte emoção e construiu um sentido explicável para o acontecimento:

mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha. (G.R., p.72)

Se a morte de Nhinhinha era da ordem do mítico e se inseria na dimensão do incompreensível para os outros atores da narrativa, a partir desse momento, para a mãe, ela começava a adquirir um sentido, passava a ser inteligível. Nesse ponto da narrativa, a mãe verbaliza tudo o que não havia verbalizado quando a filha fizera o milagre.

Inserida na isotopia da religiosidade, a mãe já cria ser Nhinhinha modalizada por um poder-fazer transcendental; ela reconhecia os milagres de Nhinhinha, e, ao saber do prenúncio de sua morte, a auguraria contada a Ti'Antônia, a mãe reconhece na filha uma figura mítica, "Santa Nhinhinha", capaz de fazer milagres e acima dos outros homens. A morte de Nhinhinha deixa de ser vista disforicamente para representar o maior milagre de sua vida, "pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha" (p.72).

A mãe compreende que não precisava encomendar um caixão cor-de-rosa, porque, metaforicamente, a morte de Nhinhinha já traria tal dom, a partir da viva cor, com os verdes funebrilhos. Sua filha não era uma criança qualquer, ela era uma Santa, enviada dos céus e destinada a ter curta passagem na terra, como costuma ser comum aos santos.

A morte de Nhinhinha é da ordem do incompreensível. Paradoxalmente, sua morte remete à vida, "todos os vivos atos se passam longe demais" (p.71). Ela é, assim, o mais vivo ato e o seu maior milagre, o elemento desencadeador para a configuração da figura do encantamento na construção atorial de Nhinhinha.

E são essas características de Nhinhinha, seu jeito mágico, ao mesmo tempo da ordem da insuficiência e do modular, que a circunscrevem no ambiente da transcendência, eternizando-a.

3.2. Fatalidade

O título do conto, *Fatalidade*, vem do latim *fatalistas*, *de fatum*, destino, e antecipa ao leitor dados concernentes ao enredo da narrativa. No *Houaiss*, esse verbete recebe as seguintes acepções:

1.doutrina segundo a qual os acontecimentos são fixados com antecedência pelo destino; 1.1. atitude moral ou intelectual segundo a qual tudo acontece porque tem de acontecer, sem que nada possa modificar o rumo dos acontecimentos; 2. atitude dos que acreditam nessas ideias; 3. doutrina filosófica que propensa um rígido determino, equivalente à curva mítica ou religiosa na inexorabilidade do destino (Dicionário Houaiss, cd-rom, s/p).

Uma das condições implicadas na ideia de destino é a da inevitabilidade; pressupõe-se que todos os acontecimentos e atos são predestinados e submetidos a uma lei maior, impossível de ser confrontada eficazmente. São as forças transcendentais, superiores às nossas e que agem sobre nós, independente da nossa vontade (CHAUÍ, 2000). A fatalidade questiona o livre-arbítrio do homem, sua responsabilidade pelos atos, e, por assim ser, a própria moral.

O homem que crê na fatalidade tem a consciência de que ele próprio não rege o seu destino; as coisas boas ou ruins acontecerão independente daquilo que ele faça. Saber que os acontecimentos se materializarão em sua vida, quer ele queira ou não, garante-lhe certa tranquilidade, pela diminuição nos furtivos da intensidade. Por outro lado, o fatalista se depara com outra grande questão: quando é que essas tais coisas acontecerão?

A noção de fatalidade implica uma subdimensão tensiva da extensidade, a temporalidade. Para o fatalista as coisas vão acontecer, o que é inerente à sua própria crença, faz parte da sua constituição atorial, ou seja, a crença no destino é parte de seu ser. Se as coisas vão acontecer e isso independe dele, a questão que se coloca é como o fatalista vai se relacionar com o intervalo temporal até que a fatalidade se naturalize.

No texto em análise, conta-se que um homenzinho chegou à cidade pedindo ajuda ao delegado, um homem de muita sabedoria, porque um tal de Herculino Socó, “um desordeiro, vindico, se engraçou desbrioso com a sua mulher, olhou para ela com olho quente” (p.108). O homenzinho, *para considerar Deus, e não traspasar a lei*, mudou-se do pequeno vilarejo para o Arraial do Amparo, mas não demorou para que o *nominoso* aparecesse, “sempre no malfazer naquela sécia” (p.110); foi quando o marido e sua esposa resolveram vir para a cidade em busca de ajuda.

O homenzinho é inicialmente apresentado no conto sem um nome próprio, carregando o sufixo diminutivo. No decorrer da narrativa, o conhecemos como José de Tal, um qualquer, e por fim, “José Centeralfe, mas com perdão, por apelido Zé Centeralfe” (p.108). O sobrenome dele, Centeralfe, possivelmente venha do termo inglês *centerhalf*, que designa a posição do jogador que tem a função de distribuir a jogada no futebol, o meio de campo.

O *centerhalf* é o jogador que não atua nem na defesa nem no ataque, embora auxilie a ambos os setores de sua equipe. No conto, Zé Centeralfe é o ator que busca a defesa na lei, pela figura do delegado, e parte para o ataque, ao sacar a arma para matar o inimigo *rufião*, junto ao interventor, no final do conto. Ele, Zé Centeralfe, é o mediador entre o que tem de acontecer e o que acontece, fazendo com que os atores da narrativa mobilizem ações e tensões para que o acontecimento previsto ocorra, em outras palavras, conduz o fatalista à fatalidade.

O homenzinho é *caipira, miúdo, moído*, aparentando ter muito mais do que sua real idade, graças ao trabalho duro do campo, demonstrado nas mãos calosas; era *tudo limpinho pobre*, um coitado. Sentia-se rebaixado com a situação, quase desonrado e ameaçado; era “um homem de muita lei e muito amante da ordem” (p.108).

O delegado, por outro lado, é apresentado como Meu Amigo; embora seu nome próprio não seja conhecido, é grafado em letras maiúsculas, dadas as grandes qualidades do homem. Ele é caracterizado como “sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (p.107).

As figuras que constroem o ator apontam para uma composição mítica atorial ao articularem um fazer cognitivo e um fazer pragmático. Do sujeito das artes e do saber (fazer cognitivo) para o sujeito mediador, enviado a cumprir a lei dos homens, a assegurar a justiça (fazer pragmático).

Na semiótica, a construção mítica do ator, ao se considerarem as discussões a respeito do ser mítico efetuadas pela antropologia, pode prever a conjunção de atributos contraditórios, se não contrários, que têm sua

possibilidade de se articularem explicada pela concessão. Curiosamente, de modo semelhante ao conto rosiano, vemos também essa composição mítica na figura de Atena, deusa responsável pela morte de Aquiles conforme nos relata a epopeia grega *Ilíada*.

O conto *Fatalidade* apresenta algumas referências textuais à cultura grega, como na composição do delegado, que recebe traços parecidos com os de Atena, na epopeia *Ilíada*, a qual conjuga as figuras de deusa das artes, da sabedoria, da civilização, da guerra e da justiça.

No que diz respeito ao delegado, sua atorialidade ainda contempla, numa só figura, os três paradigmas clássicos do herói: o guerreiro, o sacerdote e o soberano. O guerreiro é aquele que exerce a profissão das armas; no conto, o delegado demonstra ter grande habilidade no manejo com as armas, conforme se demonstra na passagem a seguir, indicando já, de certa forma, que ele acertará o alvo Herculinão:

Na data e hora, estava-se em seu fundo de quintal, exercitando ao alvo, com carabinas e revólveres, revezadamente. Meu Amigo, a bom seguro que, no mundo, ninguém, jamais, atirou quanto ele tão bem – no agudo da pontaria e rapidez em sacar arma; gastava nisso, por dia, caixas de bala. (G.R., p.107)

Já o sacerdote (do latim *sacerdos*), que carrega em si uma aura sagrada, tem uma missão nobre; ele é o representante do sagrado, responsável pela administração dos ritos religiosos. É ele quem faz a mediação entre os humanos e as divindades e é, também, conhecido por ser aquele que serve aos outros.

Nessa perspectiva, o delegado é o que media as forças transcendentais e os acontecimentos, no sentido de que é ele quem administra o andamento das coisas, no mundo dos humanos, para que o prenúncio da fatalidade se concretize. Desde o início da narrativa, esse seu caráter já fica claro, quando o enunciador afirma “Meu amigo sendo fatalista” (p.107), o que evidencia o conhecimento, uma crença, do delegado a respeito da iminência dos eventos que estão por vir.

E, por fim, o soberano (do latim *superanus*), é aquele que exerce a

autoridade suprema entre um grupo de pessoas e que carrega o poder. A figura de delegado é justamente a daquele que, historicamente, nas pequenas províncias, tinha a autoridade policial máxima.

O homenzinho, Zé Centeralfe, foi buscar a justiça na figura do delegado, “foi o caso que um homenzinho, recém-aparecido na cidade, veio à casa do Meu Amigo, por questão de vida e morte, pedir providências” (p.107). No conto rosiano, o delegado é o representante na cidade, aquele à quem foi atribuído o poder; assim como o soberano, o delegado exercia uma autoridade suprema no âmbito daquele grupo social.

Quem conhecia o delegado, evitava ter algum tipo de confusão com ele, graças à sua grandeza, de modo que, quando ele se coloca como simpatizante da causa trazida por Zé Centeralfe, anuncia-se também o confronto que terá com Herculínio:

Por certo esse Herculínio Socó desmerecesse a mínima simpatia humana, ao contrário, por exemplo, do jovem Joãozinho do Cabo-Verde, que se famigerara das duas bandas da divisa, mas, ao conhecer pessoalmente Meu Amigo - ...“um homem de lealdade tão ilustre”...- resolveu passar-se definitivo para o lado paulista, a fim de com ele jamais ter de ver-se em confusão. Sem saber o quê, o homenzinho Zé Centeralfe aprovava com a cabeça. Relatava. (G.R., p.109)

Sobre o delegado, o enunciador torna evidente o seu estatuto material: “ponto é que meu amigo existia, muito; não se fornecia somente figura fabulável, entenda-se” (p.108). Aumenta a densidade da presença da figura atorial do delegado com *mais mais*, na tentativa de construir não somente uma figura mítica (*fabulável*), mas também palpável. Em outras palavras, o objetivo é construir a imagem do delegado calcada no mundo dos sentidos ou natural, mesmo com atributos tão fabuláveis, o que indica a atuação do sujeito em dois planos, um vinculado ao mundo dos homens e outro, a uma esfera transcendental, não compreensível para os humanos.

Em *A Menina de Lá*, Nhinhinha é o ator que busca a própria morte; já em *Fatalidade*, a proeminência recai sobre a construção atorial do delegado, que provoca a morte de outrem. No entanto, ambos tratam da morte como inevitável e necessária para que certa ordem pudesse ser restabelecida, seja

no mundo dos homens ou no espaço figurativizado pelo lá, característica comum aos contos analisados.

A morte de Herculhão tem como objetivo restabelecer o andamento para a existência do homenzinho e sua mulher, que seguia rotineiro e ordenado até o aparecimento do malfeitor. Modalizados por um ritmo compassado, sem grandes surpresas, eles viram seu campo de presença desorganizado com o surgimento do rufião, o qual, obstinadamente, perseguia e intimidava o casal. Cumprir a fatalidade é permitir que o andamento se restabeleça no aqui, que as coisas voltem a ser como antes.

Em sentido semelhante, vimos, em *A Menina de Lá*, Ninhinha que atraía a atenção da família pelo seu comportamento peculiar, as palavras esquisitas e entrecortadas, além dos milagres. Sua presença no espaço do aqui modalizava tensões diferentes das comuns para os outros atores.

Se, no mundo do aqui, a morte de certos atores funciona como um restabelecimento do ritmo de vida comum aos homens, no que se refere ao espaço do “lá”, a morte também permite a continuidade de certa ordem das coisas. Isso fica claro com Ninhinha que é, desde sempre, a menina do lá, pertencente a esse espaço não comum aos homens.

De volta à construção atorial de Herculhão, verifica-se que ele se encontra figurativizado como o *desordeiro, vindiço e horripilante*, homem que infernizava os outros, vindo a mando do mal, “sua embirração transfazia um danado de poder, todos dele tomavam medo” (p.109). Ele *era rufião biltre, o cujalma*, com a alma do cujo, daquele que não se pode pronunciar o nome; por isso, *nominoso*.

Herculhão vem também de Hércules, herói da mitologia grega, que, assim como Herculhão, era conhecido por seus atributos e aparência viril. Segundo a mitologia, Hércules, porém, se auto-sacrificou, lutando contra monstros, para deixar um mundo mais seguro para a humanidade, enquanto no sertão rosiano, Herculhão foi sacrificado para que a segurança e a tranqüilidade voltassem a reinar.

Herculhão desconhece os limites impostos; ele perseguia a mulher e

obriga mesmo o casal a se mudar de cidade; ainda assim, continuava a segui-los obstinadamente. O homenzinho “se humilhara, a menos não poder. Mas, o outro, rufião biltre, não tinha emenda, se desbragava, não cedia desse atrevimento” (p.109). Mesmo com a humilhação do homenzinho, que se colocava em uma posição rebaixada, para não causar confusão, Herculinão não parava de insistir na busca da mulher.

Ao desconhecer os limites existentes, Herculinão avança sobre o que é, inclusive, alheio. Mesmo sabendo que a mulher era casada com o homenzinho, Herculinão não se intimidava, aliás, quanto mais o homenzinho tentava proteger sua mulher, mais o malfeitor se sentia impelido para ir atrás dela, conforme o trecho da narrativa transcrito a seguir:

A mulher não tinha mais como botar os pés fora da porta, que o homem surgia para desusar os olhos nela, para a desaforar, com essas propostas. – “Somente a situação empiorava, por culpa de hirsúcia daquele homem alheio...” [...] Sucedendo-se os sustos e vexames, não acharam outro meio. Ele e a mulher decidiram se mudar. (G.R., p.109)

A construção atorial de Herculinão tem sua base na égide da extensidade; nessa dimensão, Herculinão conjuga o funtivo difuso, do par concentrado *versus* difuso; ao agir desse modo, expande-se na perspectiva da extensidade, a ponto de invadir o espaço alheio e não apenas ocupar o que seria de seu direito.

No mito grego, originalmente, Hércules era conhecido por ser um semideus avesso à moralidade; considerado como mulherengo, bêbado, bruto e quase irracional. Essas figuras dialogam com a construção de Herculinão, que ganha destaque no conto ao perseguir obstinadamente a mulher do homenzinho e amedrontar o casal onde quer que eles fossem. Ao delegado, Zé Centearlfe relata que

vivia tão bem, com a mulher, que tirava divertimento do comum e no trabalho não compunha desgosto. Mas, de mandado do mal, se deu que foi infernar lá um desordeiro, vindiço, se engraçou desbrioso com a mulher, olhou para ela com olho quente... – “Qual é o nome?” – Meu Amigo o interrompeu; ele seguia biograficamente os valentões do Sul do Estado. – “É um Herculinão, cujo sobrenome Socó...” – explicou o homenzinho. Meu Amigo voltou-se, rosou: - “Horripilante badameco...” (G.R., p. 109).

Além dos pontos em comum com Hércules, na construção figurativa de Herculinão, encontramos semelhanças com o guerreiro Aquiles, também da *Ilíada*, filho da deusa Tétis e de Peleu, que foi mergulhado na água por sua mãe quando bebê para que se tornasse o mais poderoso dos guerreiros. Ele era invencível em batalhas, o mais belo, o melhor de todos, mas um fim trágico aguardava, estando condenado a morrer atingido em seu ponto fraco, o calcanhar.

Na narrativa de Rosa, o Herculinão é associado a Aquiles (“Porém, revistando sua arma, se o tambor se achava cheio. Disse: - “Sigamos o nosso carecido Aquiles...” Pois se pois.” (p.111). O sufixo aumentativo (-ão) constrói essa figura do homem viril e bruto; ademais, essa semelhança mantida com o herói grego fornece pistas sobre o que o aguardava: assim, como Aquiles da mitologia, Herculinão não escaparia a seu destino fatal.

A princípio, talvez, se pudesse esperar que a construção figurativa actorial de Herculinão, pelo nome e as características apontadas, se parecesse com a de Hércules; no entanto, a narrativa quebra essa expectativa e associa, mas de outro modo, Herculinão a Aquiles. O personagem rosiano usa sua força tal como Hércules, mas diferentemente deste, sua força não é usada para restabelecer uma falta, isto é, para atingir um fim nobre, como havia se esperado de Hércules. Muito pelo contrário, a força de Herculinão é usada para desequilibrar as tensões no campo de presença dos outros atores, provocando a instabilidade, daí sua vinculação maior a Aquiles.

A relação da narrativa com a cultura grega está para além da construção figurativa dos atores. Na narrativa rosiana, o delegado reflete que “só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades” (p.107). E um pouco antes, ouvimos de sua voz que “a vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio” (p.107). O enunciador, então, chama a atenção para o “Meu Amigo sendo fatalista” (p.107).

Em *Ilíada*, a vida humana é o resultado de uma tensão entre os desejos, as ações e as forças do destino. É trágica, porque a vida também o é, não importa o quanto o homem se esforce para agir de forma correta e justa, ele

sofrerá as maiores infelicidades durante sua jornada. Na perspectiva da mitologia clássica, os gregos e troianos se representam como marionetes dos deuses, entidades que estão além dos seres humanos, mas deles se valem para realizar muitos de seus “caprichos”.

De fato, o caráter trágico de *Ilíada* é dado principalmente na construção de Aquiles. Conhecemos um Aquiles que deixa a guerra ao se sentir desonrado por Agamenon e permite que um amigo morra lutando em seu lugar e, depois, sente-se culpado por isso. Aquiles é o ator que nos faz refletir sobre as consequências (ou não) de ações ao longo da vida.

Na narrativa rosiana, o delegado reflete “se o destino são componentes consecutivas – além das circunstâncias gerais de pessoa, tempo e lugar... e o karma...” (p.108). Etimologicamente, segundo o Dicionário Houaiss, o *karma* é a ação, o efeito e o fato, isto é, a soma dos méritos e deméritos de cada alma, o que nos lembra a própria tensão de Aquiles, alcunha dada a Herculinão pelo delegado. Questiona-se, assim, a dubiedade dos méritos e deméritos dos atores.

Nesse sentido, o homenzinho, embora *muito amante da ordem*, das leis dos homens, é cúmplice do delegado na morte de Herculinão, sem dar ao adversário, *homem lento*, a chance de atirar, o que se justifica pelo princípio das *razões e consequências*.

Nas narrativas, a morte pode ser configurada como um acontecimento, quando instabiliza as tensões da intensidade ou, ao contrário, caminhar para a nulidade, em que a morte não passa de um evento entre muitas outras coisas, comuns aos seres humanos e parte do próprio cotidiano.

No primeiro caso, o da morte como acontecimento, impede-se o agir e deixa ao sujeito apenas o sofrer. Na análise de *A Menina de Lá*, a morte de Nhinhinha silencia os outros atores em um primeiro momento, é a negação do discurso e isso só ocorre porque o acontecimento monopoliza o campo de presença e tira os atores da sua rotina.

Já no segundo caso, observado em *Fatalidade*, a morte é, desde o início da narrativa, posta como condição inerente à própria existência, pois é na voz

do delegado que ficamos sabendo que “a vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível” (p.107). Ele completa a sentença com “o que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio”, uma vez que a vida já pressupõe a morte.

Por conseguinte a esse raciocínio, o sujeito em conjunção com a vida está em disjunção com a morte. A morte é dada como consequência da vida; a tendência, então, da disjunção é caminhar para a conjunção, justificando-se a fatalidade. O percurso da vida já está predestinado e essas forças que a movem estão além da nossa condição humana.

As leis do homem, a justiça valorizada pelo *homenzinho* no início da narrativa, não têm validade alguma. Como enuncia o delegado, “não estamos debaixo da lei, mas da graça” (p.108); a graça divina, essa entidade transcendental que controla nossos destinos, encontra-se acima das leis humanas.

Uma das características essenciais ao humano é a consciência da morte, isto é, saber que ele vai morrer a qualquer momento. A questão do andamento e da temporalidade torna-se inevitável ao falar sobre a morte justamente pela consciência do homem sobre a sua finitude. Ora, o homem, embora saiba da sua condição finita, não pode prever qual a duração, na extensão, ela ocupará.

O andamento, por ser uma questão fenomenológica, trata-se de como o homem sente a noção da duratividade. Um dia pode dar a impressão de ter a mesma duração de um mês e vários anos podem ser percebidos aceleradamente como se fossem poucas semanas.

Quando o andamento é acelerado, o evento é sentido em sua subtaneidade, como algo repentino:

Seguimo-lo.
Ele ia, e muito.
Tinha-se de dobrar o passo.
E- de repente e súbito – precipitou-se a ocasião: lá vinha, fatalmente, o outro, o Herculínio, descompassante. (G.R., p.111)

A princípio, Herculhão estava muito distante, *tinha-se de dobrar o passo* para alcançá-lo; quando, *de repente e súbito*, o momento da morte se precipita, a distância é encurtada, assim como a temporalidade. O andamento é acelerado, no plano de expressão e do conteúdo, sem o aviso prévio; é como se tivessem se aproximado de Herculhão em um piscar de olhos.

A quebra do ritmo se reflete no campo de presença de Herculhão, que *descompassante e fatalmente* vinha em direção à morte. Fora do ritmo e sentindo o desequilíbrio provocado pela consciência do destino que o aguardava, ele caminha movido pelo excesso de confiança para o duelo.

O andamento é ainda mais acelerado e, de uma só vez, Herculhão se aproxima e morre:

Meu Amigo soprou um semi-espirro, canino, conforme seu vezo e uso, em essas, em cheirando a pólvoras. E... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculhão, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele – tapando o olho-da-rua. Não há como o curso de uma bala; e – como és bela e fugaz, vida! (G.R., p.111)

Herculhão não tem sequer tempo para pensar em sacar a arma. O evento vem de forma súbita não só para ele, como para os outros dois também; isso acontece porque o ritmo acelera o tempo para que a fatalidade chegue mais rápido. Os três saem com esse propósito em comum, mas o andamento é tão acelerado que eles são pegos de surpresas pelo acontecimento.

Marcado pelo impacto da aceleração, a bala sai como um semi-espirro, tão veloz que ainda cheira à pólvora. Sem muitas descrições, o enunciador relata “e...foi”. Foi com uma *rapidez angélica*, de grande perfeição, e conclui que “não há nada como o curso de uma bala”. A morte chega de forma tão rápida que Herculhão já cai ao chão morto, “o falecido Herculhão, trapuz, já arriado lá” (p.111). A morte se dá num átimo; embora os atores fossem levados a crer que possuíam o controle do andamento das coisas, o evento ganha força como um acontecimento e os surpreende.

O andamento é essencial ao conceito de vida. Essa subdimensão rege a temporalidade, fazendo com que a vida seja percebida em sua efemeridade. Sendo a vida fugaz, e igualmente bela, ela também deixa de ser muito rapidamente; recorrendo à metáfora, seria como uma estrela cadente, que passa pelo céu, encanta aos que percebem sua existência e desaparece em um piscar de olhos, sem que possamos compreender, naquele momento, para onde ela se foi.

Uma das acepções de vida no *Houaiss* é o “período de um ser vivo compreendido entre o nascimento e a morte; existência”; assim, entende-se a vida como um espaço temporal limitado dentro de outro espaço maior. A vida só pode ser compreendida por meio da temporalidade, no tempo de existência. Ora, se a temporalidade é correlacionada ao andamento e este incide sobre aquela, como já foi dito em outras vezes, logo podemos inferir que a velocidade ou a lentidão são fúntivos da noção de vida.

O sujeito tem duas opções quanto ao andamento na existência: desacelerar as coisas ou acelerá-las; aqueles que escolhem a aceleração parecem ser melhor compreendidos na nossa sociedade atual, como é o caso em *Fatalidade*; por outro lado, aqueles que prezam pela lentidão, como *Nhinhinha*, são julgados estranhos, porque tentam eles mesmos modalizar o imodalizável, o que explica o caráter mítico do ator de *A Menina de Lá*.

Quando o nosso destino já está traçado (“- Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem. Os gregos...”), a possibilidade do estado de existir já é um milagre, uma vez que a morte é algo inevitável, condição inerente à existência. Os gregos sabiam disso, a existência é um estado passageiro (“como és bela e fugaz, vida”), sendo manipulada por diversas forças interiores (*pessoa*) e exteriores (*tempo, lugar e o karma*).

A vida é efêmera e incerta, enquanto a morte é constante e certa. A condição de efemeridade da vida faz com que ela seja enfraquecida na extensidade, em se tratando da subdimensão da temporalidade, graças à sua condição transitória. Enquanto a vida é fugaz (“e – como és bela e fugaz, vida”), a morte é vivaz, tem como característica a duratividade, ela é estendida

no tempo; em outras palavras, permanece.

A fatalidade instaura a morte na ordem do fato, uma vez que os sujeitos, conscientes da condição finita da existência, já esperam por ela; posto isso, a existência se torna o próprio milagre, como costumava afirmar o delegado: “a vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível” (p.107). Sendo a vida impossível, porque nascer é começar a morrer, a existência é um acontecimento no mundo natural, dadas todas as pré-condições que a natureza exige para que ela aconteça e permaneça.

O delegado termina a frase com “o que vemos é apenas milagre; salvo melhor raciocínio” (p.107). No Houaiss, o *milagre* é definido como:

1. ato ou acontecimento fora do comum, inexplicável pelas leis naturais; 2. acontecimento formidável, estupendo; 3. evento que provoca surpresa e admiração; 5. qualquer indicação da participação divina na vida humana; 6. indício dessa participação, que se revela esp. por uma alteração súbita e fora do comum das leis da natureza. (Dicionário Houaiss, cd-rom, s/p)

A primeira e a última acepção aproximam o milagre do acontecimento; fora do comum; embora não pudesse acontecer no mundo dos homens, o milagre acontece e, por isso, é inexplicável pelas leis naturais. A concepção biológica de vida humana se aproxima da acepção do milagre, pois, para que ela aconteça, torna-se necessária uma série de fatores, os quais as leis da natureza não podem explicar, um deles é a alma, por exemplo.

Se o milagre é inexplicável pelas leis naturais e não faz parte do cotidiano, como acontecimento, ele causa surpresa e admiração nos sujeitos que o presenciam. A figura do encantamento se aproxima dessa acepção; o *Houaiss* define o encantamento como sensação de *deslumbramento e admiração* nos sujeitos.

A vida é um milagre, como disse o delegado, e inexplicável pelas leis naturais, o milagre carrega *qualquer indicação da participação divina na vida humana*. No mesmo sentido, a fatalidade é *a curva mítica ou religiosa na inexorabilidade do destino*, em que todos os acontecimentos são submetidos às forças transcendentais, sobre humanas.

Ao aproximar as figuras do acontecimento, do milagre, da vida e morte, do encantamento e da fatalidade, usando as palavras do delegado, somos levados a crer que “esta nossa Terra é inabitada. Prova-se, isto...” (p.112). Como figura mítica, ele concilia, de um lado, o lógico; de outro, o ilógico. O enunciador sintetiza: “Meu Amigo sendo fatalista” (p.107).

O delegado é uma espécie de mediador entre os dois mundos, no sentido de que cumpre seu papel actancial de enviado para o cumprimento do dever. Se em *Ilíada*, os deuses detêm o poder de mudar o destino dos atores, em *Fatalidade*, o delegado assume o papel de enviado para cumprir a missão.

Em *Fatalidade*, subvertendo a ordem vigente, segundo aspectos anteriormente apontados, a vida se articula no eixo da intensidade, porque ela é o acontecimento inesperado; a morte é extensa, ela é pressuposto da existência, e perdura. Entende-se que a partir do momento que se tem a vida, já se começa a morrer. A vida é um momento curto e intenso dentro da totalidade da existência

3.3. Nada e Nossa Condição

Seguindo o padrão que adotamos na análise dos contos anteriores, começaremos também a de *Nada e Nossa Condição*, por uma abordagem do título e suas implicações semânticas.

No *Houaiss*, as acepções do verbete *nada* que chamam a atenção são:

4. aquilo que se opõe, contradiz, transcende ou se afasta do ser, em sentido absoluto, relativo, ou como mera construção lingüística. 4.1. no existencialismo, fundamento da condição humana, revelado como angústia diante da morte, da liberdade absoluta e da distância em relação ao ser. 5. inanimidade, insignificância. 6. Pouca quantidade (Dicionário Houaiss, cd-rom, s/p).

O nada é a condição humana, segundo afirmação presente em uma das acepções do verbete no Houaiss. Ele é *revelado como* “angústia diante da

morte, da liberdade absoluta e da distância em relação ao ser” (Dicionário Houaiss, cd-rom, s/p). A angústia, para Heidegger (1983), é despertada pela consciência da morte, quando homem tem a consciência da morte, não como uma experiência pessoal, mas como a totalidade da existência humana. Sendo assim, o nada é inerente à nossa condição.

Por outro lado, nada é aquilo que também está além do homem (transcende ou se afasta do ser); é como o ser do não-ser e paira além da causalidade da existência. Ao se colocar como além do inteligível, ele deixa de ser materializado, porque se assume como pouca quantidade, aproximando-se mais da transcendência, ao não ser a presença.

No conto, Tio Man’Antônio é o homem de “mais excelência que presença” (p.129); a excelência é o atributo daquele que é superior, usado como sinonímia de transcendência, que está elevado e se sobressai; a presença é a qualidade da coisa que existe, a própria existência. Parafraçando Guimarães Rosa, Tio Man’Antônio é um homem de mais transcendência que existência.

Dado o seu caráter também transcendental, graças à excelência, Tio Man’Antônio deixava refletir uma certa aura de mistério para os outros moradores da redondeza, assim, “a respeito dele, muita real coisa ninguém sabia. Era um homem demasiadamente reservado, ele consigo mesmo muito se calava” (p.130), vivia mais só, imerso no seu silêncio; o enunciador observa que “ele de si para si, quem sabe, só o que inútil, novo e necessário, segredasse” (p.130).

Desde o início da narrativa, as figuras apontam para a construção mítica do ator; um homem de grande excelência, “sozinho, sim, não triste” (p.136). O discurso da solidão, na nossa sociedade, é quase sempre construído pelas figuras que recobrem o tema da tristeza; a solidão é, assim, pressupostamente triste, como indica o verso “ela não sabe/ quanta tristeza cabe numa solidão”, da letra *Tristeza e Solidão*, do compositor brasileiro, Vinicius de Moraes, que evidencia a construção figurativa comumente atribuída à solidão na nossa sociedade.

É comum que os homens queiram estar sempre juntos uns com os outros; sabemos que, desde a antiguidade, nos uníamos aos outros homens para construir pequenos grupos sociais. O afastamento do sujeito do convívio social é visto de forma disfórica, não é considerado um comportamento natural na nossa cultura e é associado, como dito, ao sentimento da tristeza, da depressão, da loucura, entre outros.

Todavia, Tio Man'Antônio negava a condição de triste (“sozinho, sim, não triste”), uma vez que, ao ter consciência do projeto maior que regia sua existência, ele entendia que a vida no espaço do aqui era apenas uma passagem, um estado transitório do ser. Logo, imbuído de um *dever-fazer* que modalizaria seu comportamento, sendo desconhecido aos outros, não lhe cabia outra alternativa a não ser a de seguir consigo próprio sozinho.

Deve-se considerar também que, como figura mítica, Tio Man' Antônio se diferencia de todos os outros sujeitos do aqui; ele não sentia muitas das necessidades humanas comuns, tal como essa tristeza associada ao estado de solidão.

Nesse sentido, também as coisas mundanas, comuns aos homens, não o incomodavam, “demais não se ressentisse, também, de sequeidão, solidão, calor ou frio, nem do quotidiano desconforto tirava queixa” (p.131). Ao se distinguir dos demais homens, pela sua forma de viver, ele se aproxima da configuração do ator Nhinhinha, de *A Menina de Lá*, que vivia alheia as coisas do mundo do aqui. A esse propósito, Tio Man'Antônio “dissuadia-se de tudo – das coisas, em multidão, misérias” (p.132).

A condição mítica não se deve somente ao caráter fantástico do ator – que se distancia da configuração atorial comum aos outros sujeitos; Tio Man'Antônio conjuga em si termos complexos, ao mesmo tempo em que é actante sujeito, ele é, em maior medida, também destinador transcendente. Ao ser, concessivamente, um ser mítico, ele não precisa escolher entre um papel ou outro, podendo ser tanto sujeito quanto destinador, por isto, *indivíduo*.

Como sujeito e destinador, indivíduo e transitoriante, Tio Man'Antônio não se fixa em nenhum dos pólos, ele está sempre de passagem entre uma

condição e outra. O ser mítico tem essa liberdade, aliás, para se constituir como mítico, ele justamente depende da condição de não se fixar nos extremos, mas de ser transitório e individualizado.

Nesse sentido, a não materialidade do ator (“nada dizia, quando falava, às vezes a gente mal pensava que ele não se achasse lá, de novo assim, sem som, sem pessoa”) deve-se à condição concessiva de destinador preponderante à de sujeito. Tatit (2010), em sua análise do conto *Nada e Nossa Condição*, chama a atenção para a constituição do destinador transcendente, termo cunhado por Greimas e Courtés (2008), presente na figura do ator Tio Man’Antônio.

Para o semiótico brasileiro, Guimarães Rosa analisa o nível profundo e abstrato do sentido na construção de Tio Man’Antônio, “onde simula a existência de formas anteriores à manifestação do significante e do significado ou até dela independentes” (2010, p.21). Ele, na sua não materialização, “talvez murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido” (p.132). O caráter de destinador transcendente sobrepuja-se ao de sujeito presente; “mais excelência do que presença” (p.129).

Tio Man’Antônio nunca é alguma coisa, nem no presente, nem no passado, podia ter sido o *velho rei* ou o *príncipe mais moço*. Enquanto sujeito do devir, sua realização só se daria nas futuras estórias de fadas. Dada a sua construção atorial, era preciso se inventar, “fazia-se, a si mesmo, de conta” (p.138).

Como *muda matéria*, tratava-se de ator destinado a se cumprir, porque até mesmo o “paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas” (p.137). Se, por um lado, ele nunca era alguma coisa, reconhecendo a falta no presente e no passado, por outro, ele era destinado a ser. Consciente do destino que precisava trilhar para se cumprir em destinado, sentia

como se o mundo-no-mundo lhe estivesse ordenando ou implorando, necessitado, um pouco dele mesmo, a seminar-se? Ou- a si- ia buscar-se, no futuro, nas asas da montanha. Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos. (G.R., p. 136)

Era preciso constituir-se, no futuro, lá no alto (“nas asas da montanha” e “nas calmas e nos ventos”). Enquanto isso não acontecia, restava-lhe o fazer de conta no aqui, mas ele sabia que “em termos muito gerais, haveria uma mor justiça; mister seria” (p.137). O jogo do fazer de conta pressupõe a consciência do ator sobre sua condição de falta.

Ao fazer-de-conta, esvaziava-se a si mesmo, num movimento de *redesimportância*, fazia o “não-fazer-nada, acertando-se ao vazio” (p.139). No entanto, em termos gerais, o caminho da disjunção é a conjunção, “como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio” (p.137); ele, destinado, seria “*em paço acastelado, sempre majestade*” (p.138)

Ao se constituir como um sujeito mítico, não pertencente ao espaço do aqui, mas dos futuros contos de fadas, Tio Man’Antônio não se materializa no tempo dos homens; ele, de outro modo, pertence a um tempo mítico, *se de nunca, se de quando*, que não obedece à temporalidade do presente, transcendendo a noção de finitude graças a seu olhar sempre para o além do mundo humano. Dado a condição mítica, tem-se um tempo eterno, onde é possível ser *sempre majestade*.

Seu propósito é *rumo a tudo*; e, para isso, era preciso se esvaziar como sujeito, ser o nada, “à senha do secreto, se afastava – dele a ele e nele, para o não-fazer-nada” (p.139). A esse modo, destinado, ele pertencia a outro espaço, e sabia que “o grande movimento é a volta” (p.137). Como Nhinhinha, Tio Man’Antônio compreendia que era preciso ir para *Lá*, um universo regido pelo espaço e tempo mítico.

Ora, por buscar sua constituição, pelo destinado rumo ao tudo, em um universo transcendente e mítico, Tio Man’Antônio não podia atingir os extremos no mundo dos homens, pois seu destino era ser o durativo, o *sempre majestade*. Dado isso, era preciso modular a intensidade, esvaziar-se da função do sujeito (“fazia-se, a si mesmo, de conta”), e desacelerar o andamento, buscando *a calma dos ventos*.

Consciente de sua condição transitória, o ator modaliza as dimensões tensivas. Na intensidade, as coisas nunca são tônicas para ele; Tio

Man'Antônio conjuga o estado de alma da serenidade, o “nem tanto, filha... nem tanto” (p.134). Suas estruturas elementares tínicas são um estado de tranquilidade, sem as grandes agitações comuns aos homens.

Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros e crevassas – grotas em tremenda altura. Da varanda, dado o dia diáfano, já ainda a distância de tanto e légua avistavam-no, pontuando o claro do ar, em certas voltas de estrada, a aproximar-se e desaproximar-se, sequer seqüente. Insistindo, à calvaga no burro forçoso e manso, aos poucos avançava [...] (G.R., p.130)

No mundo dos homens, ele é o *transitório*, o *transitoriante* e o *transitoriador*, “na movida e muda matéria” (p.136). Desde o início, destinado ao nada e ao tudo, ao nunca e ao sempre, de tal forma que isso explica sua condição de *ter sido e a vir a ser*. Já sabia Tio Man'Antônio que para *vir a ser* é preciso, primeiro, não ser; esvaziava-se, portanto, da sua própria função de sujeito e “fazia-se, a si mesmo, de conta” (p.138).

O ser de Tio Man'Antônio é complexo, dada a existência de termos contraditórios, se não contrários, na sua constituição: de um lado, o transitório, condição passageira que dura apenas no intervalo de um estado ao outro; por outro, o sempre majestade, com vistas a ser duradouro e eterno em um tempo e espaço mítico.

O tempo mítico é um tempo projetado para fora da instância cronológica ou humana, um tempo que se instaura fora do tempo; ele está relacionado ao tempo das origens, expressando um passado ou futuro distante do tempo do agora (“que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas”).

Por sua vez, o espaço mítico é caracterizado, de forma semelhante, como o espaço fora do espaço geográfico (“encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só”); ele se encontra além do espaço humano, como se se projetasse para fora de um espaço possível aos homens terem acesso.

Para a compreensão da configuração desse espaço mítico, retomamos a categorização espacial de Edward Lopes (1993). Dentro da narrativa, no espaço tópico, muitas vezes, os movimentos (as performances juntas) são

recuperados pela lógica. Em *Nada e Nossa Condição*, percebe-se um movimento de volta; o sujeito, anteriormente, fez um percurso de ida (disjunção ingressiva – disjunção agressiva) e, agora, a narrativa conta o percurso do sujeito em sua volta, da disjunção regressiva para a disjunção reingressiva, quando finalmente o sujeito reingressará em seu lugar de origem.

É no espaço utópico, onde tudo é possível de acontecer, que Tio Man'Antônio realiza a performance principal do programa narrativo, sua morte e o fogaréu que consome seu corpo. Esse espaço, sempre abaixo ou acima da superfície terrestre, na narrativa de Rosa, é figurativizado pela fazenda de Tio Man Antônio, projetada para cima, com sua casa e escada de quarenta degraus:

Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto [...]. À que – assobrada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos [...] e à frente, escada de pau de quarenta degraus em dois lanços levava ao espaço da varanda[...] (G.R., p.129-130)

A concepção de espaço utópico prende-se a de *u-topos*, significando “lugar nenhum”, mas realçando-lhe aquele sentido de, porque não existe, precisa ser construído; um lugar mítico, assim como a fazenda de Tio Man'Antônio, longe de qualquer outra sede, “dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido” (p.129). Lá, nesse espaço parecido com o das histórias de contos de fadas, a fazenda se situava num ponto incerto (“dobrava-se a montanha”), distante, elevado (“muito erguido ponto”) e iluminado (“translúcido”), onde a luz podia atravessá-la. Ela não tinha um nome próprio, de forma que Tio Man'Antônio jamais a ela se referisse pelo nome, contentando-se em dizer “Lá em casa... Vou para casa...” (p.129)

O espaço utópico se localiza “no eixo da verticalidade, em que se situa, no código figurativo do imaginário ocidental, o mundo das divindades” (LOPES, 1993, p.124.); espaço em que tudo é possível de acontecer, para aqueles que são modalizados pelo crer. E, de fato, na narrativa, foi nesse espaço que aqueles que criam puderam presenciar os acontecimentos extraordinários, que marcam a volta de Tio Man'Antônio para o espaço próprio, seu lugar de origem

(“o grande movimento é a volta”).

Como o ar que se *afinava translúcido* em sua fazenda, Tio Man’Antônio vivia “conforme a si mesmo: de transparência em transparência” (p.135). O prefixo *trans* indica “além de”, de transcendência, e é o mesmo sufixo de transitório, indicando também o estado de passagem. Duas importantes características, em Tio Man’Antônio, se evidenciam na sua forma de viver “de transparência em transparência”: a primeira, a de transcendência; a segunda, a de transitoriedade, ambas discutidas na constituição figurativa do ator.

Tio Man’Antônio ocupa, na narrativa, em geral, um espaço entre os cismos e as grotas: “Senão quando vinha, constante, serra acima, a retornar viagem, galgando caminhos fragosos, à beira de despenhadeiros e crevassas – gotas em tremenda altura” (p.130). Ele ocupa um espaço que não está nem no acima (nas serras) nem no abaixo (nas grotas). Ele contemplava os cismos “– onde a montanha abre asas – e as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas” (p.131), para de si oferecer o melhor.

Em sua fazenda, não se percebiam as condições meteorológicas da natureza, “ali as manhãs dando de plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem de mau tempo” (p.129). O céu era sempre o mesmo, perpétuo e contínuo, condições inerentes à transcendência e à transitoriedade, respectivamente.

Também lá na fazenda, o céu não trazia nem más, nem boas surpresas; assim, a intensidade é modulada a fim de que todos os dias fossem semelhantes, sem acontecimentos estupendos, somente as manhãs dando de plano e as tardes com o roxo e rosa no poente.

É a força dos golpes, que atingem o sujeito sensível, que o transformam em sujeito passivo. Logo, Tio Man’Antônio, ao modalizar as valências da tonicidade e do andamento, para que as tensões fossem sempre equilibradas, torna-se, não um sujeito passivo, mas, antes, um sujeito focalizador. O sujeito focalizador é capaz de se “precar” para as forças dos acontecimentos que possam invadir o seu campo de presença e manter, dessa forma, a harmonia entre os estados da alma e os das coisas.

Sobre a fazenda, o enunciador relata que a casa era “assobrada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa” (p.129). Muitos de seus corredores e quartos não eram usados, “cheirando a fruta, flor, couro, madeiras, fubá fresco e excremento de vaca” (p.130). Tio Man’Antônio, por sua vez, nunca mencionava o nome da fazenda, de “tão apartado em si se conduzia ele, individido e esquivo na conversa, no máximo dizia: - “.... Lá em casa... Vou para casa...” (p.129).

As figuras “dobrava-se na montanha”, “muito erguido ponto”, “translúcido”, os cheiros exóticos (fruta, flor, couro, madeira, comida e excremento), juntas à perpetuidade nas condições meteorológicas e à ausência de um ponto geográfico específico e de um topônimo para a fazenda, vão gradativamente construindo a isotopia do lugar mítico e da transcendência; pois “era uma enorme, feita fantasia” (p.134) e, assim como Tio Man’Antônio, a casa também se fazia de conta.

Consciente do seu ser destinado à majestade, Tio Man’Antônio inicia uma série de mudanças após a morte de Tia Liduína, sua mulher. Ela, de *árdua e imemorial cordura*, assim como Tio Man’Antônio, era “certa para o nunca e sempre” (p.130).

A morte de Tia Liduína não desconfigura a simetria que Tio Man’Antônio cultivava; pelo contrário.

Sua mulher, Tia Liduína, então morreu, quase de repente, no entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrupta. Tio Man’Antônio, com nenhum titubeio, mandou abrir, par em par, portas e janelas, a longa, longa casa. Entre que as filhas, orfanadas, se abraçavam, e revestia-se a amada morta, incôngruo visitou ele, além ali, um pós um, quarto e quarto, cômodo e cômodo. (G.R., p.131)

A morte da mulher não foi um de repente para ele; teria sido de repente se ele não pudesse modalizar as tensões; a morte dela foi um *quase de repente*, que não se concretizou como de repente, um *entrecorte de um suspiro sem ai*.

Se a morte de uma pessoa muito próxima pode ser sentida pelos sujeitos, de forma geral, como uma força de magnitude intensa, para Tio Man’Antônio, o sujeito focalizador, a partida da mulher é sentida *com nenhum*

titubeio, embora a falta deixada por ela existisse: “Tia Liduína, que durante anos de amor tinham-na visto todavia sorrir sobre sofrer – só de ser, vexar-se e viver, como, ora, dá-se – formava dolorida falta ao uso de afeto de todos” (p.132).

Após isso, a primeira atitude que ele teve foi a de mandar abrir todas as portas e janelas, ampliar o espaço que vinha se estreitando (“mas, ele, de cada vez, se curvava, de um jeito, para entrar, como se a elevada porta fosse acanhada e alheia, convidadamente, aos bons abrigos”). Tio Man’Antônio mandou, então, “abrir, par em par, portas e janelas, a longa, longa casa” (p.131).

A duplicação dos vocábulos (“par em par”, “quarto e quarto”, “longa longa casa”) demonstra o movimento da expansão em torno da espacialidade, assim como a desaceleração do andamento e o alongamento da temporalidade. Feito isso, “visitou ele, além ali, um pós um, quarto e quarto, cômodo e cômodo” (p.131). Sua primeira atitude após a morte de Tia Liduína foi dar continuidade à abertura da espacialidade, que antes era sentida como fechada.

É preciso ressaltar que, um pouco antes da anunciação da morte de Tia Liduína, o ator já havia iniciado a expansão do espaço; ele contemplava os “cismos – onde a montanha abre asas – e as infernas grotas, abismáticas, profundíssimas” (p.131). Nesse mesmo sentido, ele chegou, pouco instante antes da morte da esposa, a se perguntar: “Seduzível conheceu-se, ele, de encarar sempre o tudo?” (p.131). Ao expandir a espacialidade, ele olhou para fora da casa, para o todo (“daí pelas janelas, olhou; urgia a divagação. Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes”) e foi então possível compreender, após o evento, que o que dos “vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo” (p.131).

A morte de Tia Liduína faz com que, no entreabrir dos espaços e da desaceleração do andamento, Tio Man’Antônio se reconheça como destinador transcendente. Isso porque o destinador transcendente paira sobre todos os lugares e tem como característica a ubiqüidade. Ora, em termos semióticos, a ubiqüidade é alcançada pelo recrudescimento da espacialidade, como quando,

ao final da narrativa, Tio Man'Antônio sente que o “tamanho do mundo se fazia maior” (p.138).

O vocábulo “cismos” é um trocadilho do substantivo *cimo*, a parte superior de uma coisa que tem maior altura, com o verbo *cismar*, que significa pensar insistentemente em algo, “ficar absorto em pensamento” (HOUAISS, cd-rom, s/d). Tio Man'Antônio contemplava os cismos, o exercício de pensar absorto, a ponto de se transformar em *muda matéria e pensar o que não pensava*. Assim, *talvez*, “murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido” (p.132). Transformava-se em muda matéria.

Estabelece-se, nesse ponto, a dicotomia entre o elevado (montanha) e o abaixo (grotas profundíssimas), entre o angelical (asas) e o demoníaco (infernias). O exercício da contemplação é tão forte que ele se sente como se estivesse ofertando ao mundo o melhor de si: “esperança e expiação, sacrifícios, esforços – à flor” (p.131).

Depois da morte da Tia Liduina, quanto mais o espaço se abre e Tio Man'Antônio se reconhece como transcendente, mais ele se desmaterializa no mundo dos homens, *sem som, sem pessoa*, a ponto das pessoas acharem que ele não se encontrava mais no corpo.

Definia-se, ele, ali, sem contradição nem resistência, a inquebrantar-se, desde quando de futuro e passado mais não carecia. Talvez, murmurasse, de tão dentro em si, coisas graves, grandes, sem som nem sentido.[...] Ele – o transitório – só se diga, por esse enquanto. Nada dizia, quando falava, às vezes a gente mal pensava que ele não se achasse lá, de novo assim, sem som, sem pessoa. (G.R., p.131-133)

Consciente do seu caráter transcendente, Tio Man'Antônio reconhecia não precisar mais de futuro ou de passado, porque o tempo humano não se aplicava mais a ele. Assim como Nhinhinha, Tio Man'Antônio se projeta para além das causas e circunstâncias humanas; tais atores existem segundo um tempo mítico.

A morte da mulher desencadeia uma série de mudanças, que preparam para os eventos que virão na narrativa, dentre eles, sobretudo, a morte do próprio Tio Man'Antônio. Sua desmaterialização gradativa, junto à expansão

espacial e ao reconhecimento de sua construção figurativa transcendental, permite que Tio Man'Antônio dê sequência ao grande movimento (“o grande movimento é a volta”).

As filhas ficaram surpreendidas com as atitudes de seu pai após a morte da mãe:

Surpreenderam-se, as filhas, ampliaram assaz os olhos. Falava-se muito em pouco; só se lágrimas. Realmente, reto Tio Man'Antônio se semelhasse, agora, de ter sido e vir a ser. E de existir – principalmente – vestido de funesto e intimidado de venturoso. (G.R., p.135)

Chamam a atenção as figuras *funesto* e *venturoso*. O *funesto* é aquele que pressagia a morte e o *venturoso* é o cheio de ventura (destino), de felicidade. Ele tinha o conhecimento dos eventos que se seguiriam, da sua morte; por isso, *vestido de funesto*, enquanto parte de todo o projeto, *intimidado de venturoso*.

O projeto que Tio Man'Antônio assume após a morte da mulher (“um projeto, de se crer e obrar, ele levantava. Um que começaram.”) é o movimento da volta, o que pressupõe sua anterioridade aos fatos narrados no plano dos humanos. Para fazer o projeto se cumprir, Tio Man'Antônio trabalhava todos os dias sem se cansar, até que, certo dia, ele começou a doar, pouco a pouco, os seus bens materiais.

Repartiu a fazenda entre seus servos e os ajudava a cuidar da terra, preparando-os cuidadosamente para que tivessem sucesso na empreitada. Os servos (“os benevolenciados”) estranhavam o comportamento repentino do patrão: “irreconheciam-no. Vai, ao ver, porém, que valia, a dádiva, rejubilavam-se de rir, mesmo assustados, lentos puladores, se abençoando” (p.137). Mesmo felizes com a doação, os servos se sentiam assustados com os atos do Tio Man'Antônio e se abençoavam, na tentativa de se protegerem de qualquer força mística que não lhes fossem boa; nota-se que eles já associam a figura de Tio Man'Antônio a uma figura mística.

Os servos da fazenda, agora, donos de todas as terras e bens de Tio Man'Antônio, faziam parte do projeto da volta, do grande movimento; seus

homens eram “já exigidas partes de um texto, sem decifração” (p.138). E de todos os bens doados, somente um Tio Man’Antônio guardou para si: a casa.

De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa, naquela eminência arejada, edifício de prospecto decoroso e espaçoso: e de onde o tamanho do mundo se fazia maior, translucido, sempre com um fundo de engano, em seus ocultos fundamentos. Nada. Talvez não. Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta. Aos outros – amasse-os – não os compreendesse. (G.R., p.138)

Era da enorme casa, cada vez maior desde a morte de Tia Liduína, que o mundo fazia maior. Era translucido, de transcendente, e onde guardava os ocultos fundamentos, aquilo que Tio Man’Antônio conhecia, sua própria essência.

Tio Man’Antônio, em seu projeto, se esvaziava completamente, a ponto de fazer a si mesmo de conta. Ao se esvaziar completamente como pessoa, Tio Man’Antônio precisava fazer a si de conta, ele atingia o nada, condição presente desde o título “Nada e Nossa Condição”.

Se o nada é a nossa condição, como totalidade da existência humana, como vimos no início desta análise, Tio Man’Antônio era destinado ao tudo:

Tio Man’Antônio, rumo a tudo, à senha do secreto, se afastava – dele a ele e nele. Nada interrogava mais – horizonte e enfim – de cume a cume. Pelo que vivia, tempo aguentado, ele fazia, alta e serena, fortemente, o não-fazer-nada, acertando-se ao vazio, à redesiportância; e pensava o que pensava. Se de nunca, se de quando. (G.R., p. 139)

Para que pudesse continuar com seu projeto, ele precisava deixar a condição humana (o nada) em direção ao tudo, o que nos é desconhecido (“à senha do secreto”) e não pode ser compreendido pela semântica do inteligível. Para isso, afastava-se de si próprio, de sua condição de homem (“se afastava – dele a ele e nele”). Aceitava os mistérios que eram desconhecidos (“nada interrogava mais”) e que faziam parte de uma transcendência (“cume a cume”). Nesse movimento da volta, ele fazia o não-fazer-nada, doava todos os bens e esvaziava-se a si próprio (“acertando-se ao vazio, à redesiportância”).

Foi nesse momento, quando buscava se fazer de conta, que Tio Man’Antônio morreu, sem que soubéssemos se, para isso, havia uma causa

aparente. O enunciador apenas relata:

Em meio ao que, àquilo, deu-se. Deu – o indeciso passo, o que não se pode seguir em ideia. Morreu, como se por um furo de agulha um fio. Morreu; fez de conta. Neste ponto, acharam-no, na rede, no quarto menor, sozinho de amigo ou amor – transitoriador – príncipe e só, criatura do mundo. (G.R., p. 139)

A morte é uma “experiência” pessoal, não se vive a morte do outro e *não se pode seguir em ideia*; morremos sozinho de amigo ou de amor, porque ninguém vive a morte de outra pessoa, a morte é uma experiência individual, por isso, solitária. E, para Tio Man’Antônio, a morte tinha um sentido ainda maior e pessoal, era parte do seu grande projeto, para o qual ele vinha se preparando.

Sendo a morte uma experiência solitária dos homens, cabia ao Tio Man’Antônio, em sua preparação para o grande movimento, vivenciar a solidão. Mas ao ter consciência do *movimento da volta*, seu “projeto de crer e obrar” (p.133), não fazia sentido que a solidão fosse triste (“sozinho, não triste”).

Como transitoriador, de passagem neste mundo, Tio Man’Antônio se fez de conta e se assumia como príncipe. Se, no início da narrativa, ele é apresentado como “velho rei ou príncipe mais novo, nas futuras estórias de fadas” (p.129), agora, ele se assumia como o príncipe. O príncipe simboliza a juventude, o que há por vir, enquanto o Rei é o já foi, coloca-se de um lado o futuro, do outro, o passado. E Tio Man’Antônio era *destinado* a ser, ao *vir a ser*.

Desde a morte de Tia Liduína, o ator começa uma série de atos que constroem o percurso da volta, tais como a ampliação do espaço, a desmaterialização de si próprio, o desapego aos bens materiais, o casamento das filhas, dentre outros. Sua própria morte faz parte desse movimento da volta; sem ela, seria impossível a concretização do projeto.

O fim de Tio Man’Antônio, no plano terreno, colhe os outros atores da narrativa de surpresa: “Ai-de, ao horror de tanto, atontavam-se e calaram-se, todos, no amedronto de que um homem desses, serafim, no leixamento

pudesse finar-se” (p.139). Se Tio Man’Antônio, dia após dia, se preparou para a morte, os seus súditos não tinham conhecimento desses fatos e a morte do fazendeiro causa-lhes um certo horror, a ponto de que os servos se sentissem atontados, sem conseguirem processar o acontecimento, restando-lhes somente o calar-se.

O que lhes causava tanto espanto não era somente a morte do senhor, mas o medo de que “enormidade de males e absurdos castigos vingassem de desencadear, recairiam desabados sobre eles e seus filhos” (p.139). Reconhecendo que Tio Man’Antônio não era um homem comum, pois o achavam esquisito, diferente dos outros homens, os servos acreditavam que o morto poderia amaldiçoá-los, principalmente a eles que não o amavam e até o odiavam em silêncio (“milena e animalmente, o odiavam”).

No entanto, se não o reverenciaram enquanto vivo, ao morto é necessário que se faça (“Desde, porém, porque morreu, deviam reverenciá-lo, honrando-o no usual”). Acenderam as velas, preocuparam-se de avisar os parentes e vizinhos distantes, colocaram-no no maior cômodo da casa, *já requiescante* (de “requiescat in pace”, desejando-lhe o descanso em paz), enquanto alguns choravam na varanda.

A noite, a casa se incendiou de repente e desapareceu, sem que ninguém mais estivesse lá dentro, a não ser Tio Man’Antônio. O fogo, uma fogueira vermelha, *tresenorme*, consumia tudo, “septo a septo, coisa a coisa, alentada, de plena evidência” (p.139). O prefixo *três-*, de *tresenorme*, remete a um movimento para além, enquanto *evidência* indica a existência; a fogueira consumia a casa e o corpo de Tio Man’Antônio. Nota-se que as figuras “tresenorme” e “alentada de plena evidência” demonstram que não se tratava de qualquer fogo; a fogueira adquire contornos ritualísticos para enfatizar o caráter místico dos acontecimentos.

Suas labaredas a cada susto agitando um vento, alto sacudindo no ar as poeiras de estrume dos currais, que também se queimavam, e assim a quadraginta escada, o quente jardim dos limoeiros. Derramados, em raio de légua, pelo ar, fogo, faúlhas e restos, por pirambeiras, gargantas e cavernas, como se, esplendidissimamente, tão vã e vagalhã, sobre asas, a montanha inteira ardesse. O que era luzência, a clara, incôngrua claridade, seu tétrico radiar, o qual traspassava a noite. (G.R., p.140)

A fogueira consome tudo aquilo que ainda restava de material de Tio Man'Antônio, como seu corpo e a casa. Nesse sentido, em busca do esvaziamento, era como se a montanha, onde as asas se abriam, ardesse em fogo também.

A fogueira causava um *tétrico radiar*, que assombrava, causando um horror aos que presenciavam a cena. O vocábulo *tétrico* se relaciona à figura fúnebre, e se não bastasse o seu *tétrico radiar*, ela *traspassava*, recuperando o sentido de transcendência, vinculando-se ao próprio projeto de Tio Man'Antônio.

Ao ver essa cena, à distância, as mulheres se ajoelhavam, enquanto os homens pulavam e gritavam, “sobestos, diabrudos, aos miasmas, indivíduos” (p.140). Seus homens, as exigidas partes do projeto, se encontravam, agora, sobestos, enquanto Tio Man'Antônio caminhava para o alto.

Os últimos acontecimentos deixaram as pessoas fora de si; elas não podiam compreender tudo que presenciavam, atribuíam os fatos a forças transcendentais (“diabrudos”) e se sentiam sufocados (“miasmas”), sem que conseguissem construir uma narrativa plausível para tudo que viam. E mesmo que não pudessem compreender, todos eles faziam parte do projeto, eram elementos necessários para a narrativa e, por isso, *indivíduos*.

A morte de Tio Man'Antonio projeta uma intensidade tônica, no horizonte tensivo, dos seus servos, que, devido à força sentida de forma impactante, não conseguem processar inteligivelmente a sucessão de eventos; além disso, restam temerosos de que a morte do patrão pudesse desencadear um poder mágico, uma espécie de encanto, que perdurasse sobre eles e seus filhos por anos.

Mesmo vivo, Tio Man'Antônio já era visto como diferente dos outros homens, e após a sua morte e os eventos que a sucederam, ele é colocado em um outro patamar; os atores da narrativa constroem a leitura de um ator mítico de Tio Man'Antônio.

Diante do desespero, de não compreenderem o *texto sem decifração*,

os servos se prostravam ao chão em busca de alguma paz. O fato de se prostarem, atitude comum nos ritos sagrados, demonstra esse caráter mítico que eles atribuíam aos acontecimentos presenciados naquela noite.

Quando o corpo de Tio Man'Antônio se consumiu em cinzas, ele *encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só*. A gleba é a terra em que se nasce, o que remete ao grande movimento de retorno, o projeto de volta que Tio Man'Antônio vinha trabalhando desde a morte de Tia Liduína.

A morte possibilita que ele se assuma como senhor, determinado a continuidade ao invés da descontinuidade. Agora, *Tio Man'Antônio no Destinado se convertera*, realizando o grande movimento, em busca da *gleba tumular*.

O percurso assumido no conto lembra bastante o de *A Menina de Lá*. Tio Man'Antônio, como Nhinhinha, sempre foi o transitoriador, que está em travessia no aqui e que busca a conjunção com um outro espaço transcendental. Ambos precisavam retornar ao espaço de origem, *rumo ao tudo*, dando sentido de completude ao espaço denominado como “lá” ou como “terra glebular”.

A morte aparece não como o fim de uma existência, mas como a possibilidade da continuidade. Em *Nada e Nossa Condição*, o enunciador, a princípio, diz “só de ser, vexar-se e viver, como, ora, dá-se” (p.132), utilizando o recurso do paralelismo, ele repete a frase, alterando os verbos, “só de ser, viver e crescer, como, ora, se dá” (p.136) e, por fim, “só de ser, servir e viver, como ora e sempre se dá” (p.138). A cada repetição, os verbos se alteram, inclusive em sua ordem, mas o verbo “viver” aparece nos três enunciados, sendo que, na última, é incluída, também, a perspectiva da eternidade, pelo *sempre*, que dá o sentido de aquilo que perdura no tempo.

Ao manter o verbo *viver* e intensificá-lo com o advérbio *sempre*, a narrativa aponta para a continuidade e para a transcendência do ator, o que só seria possível, no espaço dos humanos, por meio de sua morte. Dessa forma, a morte, em vez de deixar um vazio na existência de Tio Man'Antônio, paradoxalmente, possibilita a completude (“como a metade pede o todo e o

vazio chama o cheio”).

Sendo possível a continuidade, a vida se alonga no eixo da extensidade, porque ela perdura no tempo e transpassa o limite dos espaços, do aqui e do lá, de forma que a morte seja considerada o acontecimento extraordinário, o momento passional da narrativa, que se articula no eixo da intensidade, para conferir essa plenitude de sentido almejada pelos sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivendo, se aprende: mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.

GUIMARÃES ROSA (1967)

Uma pesquisa é concebida sempre como um projeto, que nasce e permanece em construção; sendo assim, as considerações finais são sempre parciais e não representam o fim, mas a tentativa de responder às questões que se colocaram em seu início.

Ainda que, modestamente, nos propomos a analisar parte de uma obra de um dos maiores autores da literatura brasileira. Sabemos que extraímos muito pouco diante de toda magnificência que a obra tem a oferecer. Entretanto, não pretendíamos fazer a leitura de trecho por trecho dos contos selecionados ou a análise de todas as artimanhas linguísticas sabiamente criadas pelo autor. Estamos certos de que a construção do sentido dos textos é rica e ultrapassa os limites deste trabalho; *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, pode ser estudado, como já o tem sido, por diversas áreas e sob enfoques diversos, pois carrega em si inúmeras possibilidades de abordagem das questões afeitas ao sentido.

Com o reconhecimento de tais limites em mente, nossos objetivos foram muito mais restritos. Primeiramente, selecionamos apenas três dos vinte e um contos agrupados em *Primeiras Estórias*, objetivando analisar, nele, como os atores das narrativas eram transfigurados ao se depararem com o problema da finitude. Tínhamos como hipótese de que, no momento limítrofe da vida, uma espécie de encantamento alterasse o estado de alma dos atores da narrativa e elegemos, como inspiração, a famosa frase de Guimarães Rosa, proferida, em 1967, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, poucos dias antes de sua morte, “o mundo é mágico. As pessoas não morrem, elas ficam encantadas”.

Para isso, organizamos o capítulo de abordagem das narrativas em três partes; cada uma delas correspondendo à análise de um dos contos (*A Menina de Lá*, *Fatalidade e Nada e Nossa Condição*). A ordem da análise, iniciada por *A Menina de Lá* e encerrada com *Nada e Nossa Condição*, tem uma razão especial: ambos os contos falam, mais enfaticamente, sobre um projeto de retorno dos protagonistas a seu espaço de origem, e pretendíamos, no próprio plano de expressão e do conteúdo do trabalho, seguir esse movimento, que, também, se faz presente na ordenação, realizada por Guimarães Rosa, dos contos que compõem o livro *Primeiras Estórias*, que, iniciando com *As Margens da Alegria*, encerra-se com *Os Cimos*.

No labor das análises, percorremos duas etapas: a da figuratividade e a do sensível. Primeiro, com o propósito de compreender a relação entre a morte e o encantamento, observamos as figuras que recobriam o tema da finitude nos contos e, ao fazer isso, percebemos que se relacionavam, sobretudo, com o domínio do sensível e, então, nos apropriamos dos estudos da tensividade nas análises.

Os três contos dialogam entre si; em todos eles, a morte é iminente e acaba por se fazer presente, seja como morte do próprio sujeito ou como morte de outrem. Contudo, ela não é configurada disforicamente; as figuras que constroem a relação entre o sujeito, o mundo e a morte apontam para uma configuração eufórica.

Não se trata do fim da existência propriamente dito, mas de uma visada de continuidade. A morte é dada como parte pressuposta da vida, do próprio ato de existir, sendo responsável pelo fim de um ciclo e o início de outro. Os atores recebem influências de alterações propriamente actanciais, mas também temporais e espaciais, e são inseridos em uma outra dimensão.

A Menina de Lá é o sujeito capaz de suspender o tempo humano por meio de seus atos; ela é, nesse sentido, o próprio sujeito mágico, transcendental e modular. É a suspensão do tempo humano que permite a existência das figuras do encantamento na narrativa; pois é graças à correlação entre a intensidade átona e a extensidade tônica que se torna possível a inserção de Nhinhinha num espaço mítico, mediado pelas figuras da imortalidade, da eternidade; do transcendental e do místico-religioso.

Enquanto em *A Menina de Lá e Nada e Nossa Condição* narram a preparação dos atores para passagem desta para uma outra dimensão, em *Fatalidade* é o delegado que se prepara para provocar a morte de outrem. Em comum, as três narrativas tratam a morte como necessária para que o equilíbrio possa ser restabelecido em uma das dimensões.

Em *Fatalidade*, a iminência da morte torna a vida encantada. É a consciência da proximidade da morte, sem contudo ter o controle da temporalidade, que altera os estados de alma; fazendo, assim, com que os sujeitos, figurativizados pela construção atorial do delegado, se deparem com o inesperado, porque a vida se articula na intensidade.

Por fim, em *Nada e Nossa Condição*, é a desmaterialização, gradativa, do ator que o encaminha para o fim de sua existência. Assim, a figura do encantamento é construída graças à gradativa falta, na intensidade, percebida pelas figuras que recobrem a desmaterialização na construção atorial de Tio Man'Antônio.

Os resultados da análise só foram possíveis porque contamos com uma teoria que é bastante consistente e nos ofereceu categorias, sobretudo, no âmbito da tensividade, que se mostraram apropriadas para abordar o objeto de análise. Um exemplo disso diz respeito ao estudo do andamento e da temporalidade, subdimensões da intensidade e da extensidade, respectivamente. O estudo dos furtivos do andamento e da temporalidade foram úteis para a compreensão de como os atores se relacionavam com a espera da morte.

Notamos que, no curto espaço de tempo que os atores se relacionavam com a espera, a extensidade e a intensidade se faziam presentes ali: a morte, enquanto objeto, mantinha relações com o estado de alma dos atores.

Compreendemos, assim, que é a morte encantada que torna o sujeito, diante dela, encantado. Deixamos em aberto, neste trabalho, a possibilidade para observações futuras, pelo ponto de vista da dimensão patêmica, sobre a configuração do encantamento como uma paixão.

A morte é, nos contos analisados de *Primeiras Estórias*, a possibilidade da continuidade da existência. Neles, dá-se um novo sentido ao morrer, o de se tornar encantado ao passar desta para uma outra dimensão. O corpo físico

dos atores funciona como uma casca, que, ao ser deixada no aqui, permite que eles voltem a seu lugar de origem.

De forma semelhante às narrativas rosianas, encontramos em *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry, obra que citamos na introdução deste trabalho, a morte como encantamento. Em uma passagem, ao relatar a volta do principzinho para o seu lugar de origem, lê-se:

Eu parecerei morto e não será verdade... Tu compreendes. É longe demais. Eu não posso carregar esse corpo. É muito pesado. [...] Mas será como uma velha casca abandonada. Uma casca de árvore não é triste... Será bonito, sabes? Eu também olharei as estrelas.[...]
- Pronto.... Acabou-se... Hesitou ainda um pouco, depois ergueu-se. Deu um passo. Eu... eu não podia mover-me. Houve apenas um clarão amarelo perto da sua perna. Permaneceu, por um instante, imóvel. Não gritou. Tombou devagarinho como uma árvore tomba.
(SAINT-EXUPÉRY, 2000, p.90-91)

Com tais palavras, caminhamos para um ponto final, mas não para o fim. Pois acreditamos ter, no mínimo, lançado uma hipótese, a qual nos permite colocarmos um ponto final nesta primeira etapa da pesquisa. E mantermos a certeza de que outras etapas, ainda virtualizadas, pelo não dito, serão realizadas a seu devido tempo.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Versiprosa*. São Paulo: José Olympio, 1967.
- ARIÈS, Phillippe. *A História da Morte no Ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *O homem diante da morte*. Trad. Luisa Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989 (2 volumes).
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística*. II. Princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2012. p.187-219.
- _____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3ªed. São Paulo, Humanitas-FFLCH/USP, 2001.
- _____. *Teoria Semiótica do Texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BARBIERI, Ivo. As estórias. A invenção lúdica em Primeiras estórias. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. (org.). *Veredas no Sertão Rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 40.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- DASTUR, Françoise. *A Morte*. Ensaios sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *De Orfeu de Perséfone: Morte e literatura*. Cotia: Ateliê editorial; Belo Horizonte: Puc Minas, 2008.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- _____. *O Sujeito na Semiótica Narrativa e Discursiva*. DOSSIÊ, Vol. 9, n.1, 2007.
- _____. *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. Trad. Jean Cristtus

- Portela. São Paulo: Contexto, 2011.
_____. & ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
_____. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
_____. & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. Trad. Maria José Coracin. São Paulo: Ática, 1993.
_____. & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
_____. *Ser e Tempo*. vol. 2 . Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HÉNAULT, Anne. *História Concisa da Semiótica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss. Rio de Janeiro: Positivo, 2009. Versão 3.0. CD-ROM.
- LOPES, Edward. *A Palavra e os Dias: Ensaio sobre a Teoria e a Prática da Literatura*. São Paulo: EdUnesp, 1993.
- LORENZ, G. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, E. (org.). Coleção Fortuna Crítica 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro Passos et al. *Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15ed. Rio de Janeiro: Novas Fronteiras, 2001.
_____. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio. Volume 3, 1969.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Pequeno Príncipe*. Trad. Ferreira Gullar. 48ª ed. São Paulo: Agir, 2000.

TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística: objetos teóricos dos estudos linguísticos*. São Paulo: Contexto, 2008, p.187- 219.

_____. *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Linguagens em Diálogo*, n 42, p.35-50, 2011.

ZILBERBERG, Claude. Relativité du rythme. In: *Protée*, n. 18, hiver, 1990.

_____. *Síntese da gramática tensiva*. Significação - Revista Brasileira de Semiótica, n.25. São Paulo, Annablume, 2006a.

_____. *Razão e Poética do Sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2006b.

_____. Louvando o acontecimento. Trad. Maria Lucia Diniz. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

_____. *Observações sobre a base tensiva do ritmo*. Trad. Lucia Teixeira e Ivã Carlos Lopes. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Vol. 6, n. 2, São Paulo, novembro de 2010, p.1-13. Acesso em 10/03/2015.

_____. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.