



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LINGUAGEM E ENSINO

O DINAMISMO DA LINGUAGEM EM ALGUNS CONTOS DE
PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Wallas Ferdinando Ramos Bezerra

Campina Grande – PB – março/2007

Wallas Ferdinando Ramos Bezerra

O DINAMISMO DA LINGUAGEM EM ALGUNS CONTOS DE
PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFCG, para atender a um dos pré-requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Linguagem em Ensino.

Orientadora:

Prof^a Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nobrega

Campina Grande- PB – março/2007



B574d Bezerra, Wallas Ferdinando Ramos
O dinamismo da linguagem em alguns contos de primeiras estórias / Wallas Ferdinando Ramos Bezerra. - Campina Grande, 2007.
85 f.

Dissertacao (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.

1. Linguagem 2. Linguagem - 3. Primeiras Estórias - 4. Criatividade Intelectualmente Dinamica 5. Ensino e Aprendizagem 6. Dissertacao I. Nobrega, Maria Marta dos Santos Silva, Dra. II. Universidade Federal de Campina Grande - Campina Grande (PB) III. Título

CDU 801.82(043)

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega
Orientadora - UFCG

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves
Examinador - UFCG

Profª Drª Maria Angélica de Oliveira
Examinadora – UFPB

DEDICATÓRIA

Para minha mãe, Maria de Jesus,

a própria tenacidade em todas as estações do ano.

*“Devemos modelar nossas palavras até que se tornem
o mais fino invólucro de nossos pensamentos”.*

Virginia Woolf

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria tomado forma sem a generosidade e a sensibilidade da orientadora, Profa. Dra Marta Nóbrega;

Agradeço muito a cooperação de meus colegas, alunos e professores do programa de pós-graduação em Linguagem e Ensino de Campina Grande(UFCG);

Agradeço especialmente ao LAELL pelo apoio constante durante todo o tempo de realização deste trabalho;

Sou muito grato a todos que estiveram presentes, em muitos sentidos, neste percurso;

Em especial, agradeço à minha mãe Maria de Jesus, aos meus irmãos Fabio (*in memorian*), Bernadete, Betânia e Klênia;

A meu pai, Sebastião Bezerra de Souza (*in memorian*);

À Ana Patrícia não apenas pelos livros didáticos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1: ENTRE CONCEPÇÕES E SÍMBOLOS: POSSÍVEIS TRILHAS PARA UM EXPERIMENTALISMO EM LINGUAGEM	13
1.1 Concepções de linguagem	13
1.1.1 Nas trilhas do mito	13
1.1.2 De volta ao signo	17
1.1.3 Entre o lúdico e o artístico	18
1.2 Concepções de literatura	19
1.3 A linguagem enquanto troca de experiência	22
CAPÍTULO 2 – RECURSOS EXPRESSIVOS DA LINGUAGEM ROSEANA	24
2.1 – O ritmo da vingança que não veio em “Os irmãos Dagobé”	27
2.2 – A palavra mágica em “A menina de lá”	39
2.3 – O dinamismo da palavra em “Famigerado”	48
CAPÍTULO 3 – A LEITURA DO TEXTO: TRILHAS DA LITERATURA NA ESCOLA	52
3.1 – Guimarães Rosa no manual didático	54
3.2 – A necessária superação	63
3,3 - O ensino de literatura	64
3.4 – Caminhos para o trabalho com o conto “Famigerado”	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

RESUMO

A proposta deste trabalho consiste em analisar e interpretar três contos de *Primeiras Estórias*, destacando em cada um deles aspectos essenciais do dinamismo da linguagem. Especificamente, enfatizaremos o ritmo, as inversões sintáticas e os neologismos. Na seqüência, teceremos algumas observações sobre uma possível falta de um ou mais desses fatores e faremos algumas considerações visando uma contribuição para o aperfeiçoamento dessa questão nos livros didáticos, bem como apresentaremos uma sugestão de trabalho em sala de aula com o conto “Famigerado”. Com relação ao dinamismo da linguagem, procuraremos mostrar que a expressividade rosiana está a serviço de uma inversão de expectativas, ou seja, o autor, de modo planejado, confere a suas inovações um caráter de rebelião ou inconformismo sócio-histórico. O destaque para o impulso manipulador ou criativo não implica necessariamente um deslocamento para um cenário metropolitano, ao contrário, a paisagem predominante é o campo ou arraiais e sítios, e seus personagens também são gente simples, mas densamente constituídas. Em síntese, a passagem de um estado de linguagem tradicional para um outro que se deseja e instala-se como revolucionário, ou inovador é característico ao longo das *Primeiras Estórias*. Também nos três contos que selecionamos a estrutura dinâmica da linguagem deve-se a uma alteração de composição artística e de visão de mundo do autor: o ritmo e a sintaxe poética buscam um caminho ou uma saída criativa, imprevisível, para os conflitos que dilaceram os indivíduos em suas diversas categorias sociais. A solução para esses impasses beira o absurdo e a loucura, a sagacidade e o disfarce, chegando algumas vezes a criatividade intelectualmente dinâmica e ao que podemos chamar de milagre afetivo.

ABSTRACT

The purpose of this work is to analyse and interpret three short-stories in João Guimarães Rosa's *Primeiras Estórias*, accentuating in each one of them essential aspects of language dynamism. Specifically, we shall emphasize rhythm, syntactic inversions and neologisms. Our first aim will entail, on a second plan, a textbook evaluation on the presence or absence of those aspects of João Guimarães Rosa's language dynamism. In relation to language dynamism, we shall attempt to show that Rosa's expressiveness is at the service of an inversion of expectations, namely, the author's innovations take on a character of rebellion or sociohistorical unconformable ness. The emphasis given to the manipulative or creative impulse does not necessarily imply moving into a metropolitan setting; on the contrary, the prevailing scenery is the countryside and farms, and the characters are also simple people, but densely constituted. In sum, the shift from a state of traditional language to one which is revolutionary or innovative is characteristic of *Primeiras Estórias* throughout. Moreover, in the three short-stories we selected, the dynamic language structure is due to a change in the artistic composition and the author's vision of the world: the rhythm and poetic syntax seek a way out or an unexpected creative solution to the conflicts which distress individuals in their diverse social categories. The solution to this deadlock nears absurdity and madness, sagacity and disguise, sometimes leading to intellectually dynamic creativity and to what we can call affective miracle.

INTRODUÇÃO

Quando iniciamos o projeto sobre a dinamização da linguagem em Guimarães Rosa, já sabíamos que muitos outros trabalhos tinham sido feitos sobre esse tema, entre outros, e envolvendo as *Primeiras estórias* e *Grande Sertão*. O nosso objetivo não consistia em apenas mais uma retomada de tema e autor, porém, devido a dificuldade secular de ensinar-se em salas de aula, através dos também seculares livros didáticos, seria promissor revisitar certos autores e alguns temas universais de difícil superação aliados a aspectos aparentemente abstrato como o ritmo, e estratégico como a inversão sintática; tínhamos em mente incluir o desafio que é propagar esses aspectos estruturais de uma determinada obra literária em salas de aula. A questão, simples apenas em princípio, resumia-se em analisar alguns contos e especificamente aspectos dinamizadores da linguagem, sem descuidar dos temas enredados por essa mesma linguagem. O segundo passo consistia em transportar, através de aulas, os aspectos trabalhados em nossa análise. No entanto, problemas ocorreram na escolha dos colégios e suas respectivas limitações de tempo. Devido a contramão entre alguns desses fatores, decidimos selecionar, como substituto, livros didáticos para uma análise envolvendo aspectos como o ritmo, a inversão sintática e os neologismos. Enfim, são exatamente esses pontos que configuram o que há de novo, ou mesmo o que há certo tempo foi considerado inovador na literatura brasileira desde a época do modernismo.

A escolha, portanto, deu-se de maneira quase natural, ou melhor, naturalmente sistemática: quando eu acolhi, relativamente bem, um conto de Guimarães Rosa em uma das disciplinas do curso de letras- Literatura brasileira V: “Desenredo”-estava seguindo um caminho pré-estabelecido, ou quase, pelo cânon crítico literário. Naquela ocasião fui relativamente conquistado por esse conto. O que me chamou a atenção em “Desenredo” foi a estrutura narrativa entrecortada por provérbios que serviam de comentários ao amor, seus encantos e traições. Outro dado que repercutiu foram as inversões sintáticas e os neologismos. Enfim, quando encontrava-me em João Pessoa, ecos de um passado longínquo chegaram através do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” . Nesse conto percebi o cuidado que o autor teve com a estrutura narrativa na íntegra-, e não apenas com as inversões sintáticas, os neologismos e ressonâncias da fala popular - eis também que consegui sentir melhor o fator ritmo e suas peculiaridades. O ritmo, convencionalmente elaborado mesmo em suas variações, mereceu uma atenção detalhada, e não somente nesse conto do autor mineiro, porém ao longo das *Primeiras Estórias* e de *Grande Sertão: veredas*.

Levando-se em consideração esse percurso, e a partir dos encontros na UFCG e outras circunstâncias mais, decidimos, eu e a professora Marta Nóbrega, expandir a pesquisa sobre o ritmo, as inversões sintáticas e os neologismos. Acontece, porém, que nossa pesquisa caracteriza-se por uma superposição de referências que buscam atingir vários pontos num mesmo espaço, e o mundo mítico é um daqueles que ainda habita em nós. Então, unindo o que há de cíclico ou recorrente no extenso espaço da linguagem e do ensino, mesmo que virtualmente, analisamos e interpretamos três contos roseanos das *Primeiras estórias*: “Os irmãos Dagobé,” “A menina de lá” e “Famigerado”. Eis que ela sugeriu-me, para suporte da análise e interpretação desses três contos, a leitura de Cassirer, especificamente o livro *Linguagem e Mito*. Uma outra etapa, então, foi alcançada.

O que haveria, contudo, em perspectiva literária, entre mito e ritmo? A princípio, pouca coisa para esse nosso modo de ver “moderno”. Basta, porém, lembrar-mos que o ritmo, ou o movimento em nosso mundo é tão ancestral quanto o mito. Ambos referem-se a ações e imagens básicas, ou primordiais. Em síntese, seriam referências centrais para a sobrevivência dos seres humanos em todas as épocas e, ao mesmo tempo, um fator de variação ou diferenciação para a espécie. Entre o ritmo e o mito eis que a linguagem surge. E por que não uma linguagem dinâmica? Uma espécie de linguagem que redimensione as palavras e suas posições nas frases, alterando quando possível as próprias palavras e o sentido parcial das frases. Todo esse procedimento visa uma ruptura hierárquica do universo e das personagens envolvidas nele, é uma mudança linguística que implica um deslocamento na direção contrária a costumeira racionalização dos processos criativos. Enfim, e conseqüentemente, na prosa roseana o ritmo da frase deseja ser poético, musical também, e mais: quer surpreender o leitor através de inversão de expectativas. Essa é a meta da ficção roseana, em que certas construções foge a linguagem padrão, demonstrando assim uma rebelião a uma fossilizada racionalização autoritária.

Em síntese, o objetivo do método lingüístico do autor é dinâmico, e procura mostrar as astúcias reversíveis dos seres, expondo suas divisões e conflitos humanamente mutáveis...

O método lingüístico usado em *Primeiras Estórias* consiste em uma dinamização da linguagem, processo contínuo dos registros da língua que perpassam todos os contos desde o seu início e tem como objetivo maior a renovação da língua. ‘. Em uma outra perspectiva natural a expressividade rosiana está a serviço de uma inversão de expectativas, ou seja, o autor, de modo planejado, confere a suas inovações um caráter de rebelião ou inconformismo sócio-histórico. O destaque para o impulso manipulador ou criativo não implica necessariamente um deslocamento para um cenário metropolitano, ao

contrário, a paisagem predominante é o campo ou arraiais e sítios, e seus personagens também são gente simples mas densamente constituídas.. .

Num horizonte maior, nossas análises se estenderão a questões centrais de interpretação textual visando uma correspondência, ou aproximação entre algumas teorias literárias e lingüísticas e o próprio texto, ou narrativas em forma de contos, de Guimarães Rosa. Analisaremos de que maneira o Mito e linguagem estão articulados em trechos seletivos dos contos "Os irmãos Dagobé" "A menina de lá e "Famigerado", seguindo a orientação de Ernst Cassirer em *Linguagem e Mito*.

Em síntese, a passagem de um estado de linguagem tradicional para um outro que se deseja e instala-se como revolucionário, ou inovador é característico ao longo das *Primeiras Estórias*. Também nos três contos que selecionamos a estrutura dinâmica da linguagem deve-se a uma alteração de composição artística e de visão de mundo do autor: - o ritmo e a sintaxe poética buscam um caminho ou uma saída criativa, imprevisível, para os conflitos que dilaceram os indivíduos em suas diversas categorias sociais. A solução para esses impasses beiram o absurdo e a loucura, a sagacidade e o disfarce, chegando algumas vezes a criatividade intelectualmente dinâmica e ao que podemos chamar de milagre afetivo.

Alguns autores que utilizaremos como substrato para nossa pesquisa e análises estão entre os primeiros que examinaram e criticaram a obra do autor mineiro. É o caso de Antonio Candido, Cavalcanti Proença e Paulo Rónai, entre outros. Quando observamos que essas inovações utilizadas por Guimarães Rosa não são meros virtuosismos estilísticos, mas que elas visam a representar o mundo em toda sua plenitude, concordamos com Antonio Candido (1978) ao afirmar que o mundo de Guimarães Rosa é como "um universo autônomo composto de realidades expressionais e humanas que se articulam com harmonia, superando por milagre o poderoso lastro da realidade tenazmente observada que é a sua plataforma" (p. 122).

Cavalcanti Proença (1976) confirma a realidade expressional desse mundo ficcional criado através da idéia de dinamicidade da linguagem, porém diz que Guimarães Rosa não faz "senão apelar para a consciência etimológica do leitor, neologizando vocábulos, reavivando-lhes o significado (...) dando-lhes uma precisão que esse mesmo uso acabou por destruir" (p.209).

Em complemento à Proença, Paulo Rónai (1976) destaca o fator dinâmico da linguagem roseana, consistindo este em um constante rebatizar de fenômenos já denominados, um contínuo buscar de nomes para formas que inesperadamente emergem do caos existencial; e também, às vezes, a criação de uma realidade nova que surge pelo poder da evocação verbal". (p. 12).

A forte impressão causada pela leitura de *Primeiras Estórias* levou-me a refletir acerca da afirmativa de Proença e das análises de Rónai na pretensão de estudar os contos escolhidos, buscando alcançar os seguintes objetivos: reconhecer e analisar aspectos dinamizadores da linguagem roseana, estabelecer um vínculo entre alguns aspectos dessa linguagem dinâmica aliada aos temas dos contos em questão e analisar livros didáticos de literatura a fim de observar como a obra de Guimarães Rosa, especificamente o gênero conto, é trabalhada. Outro aspecto complementar aos anteriores consiste em uma proposta ou sugestão de ensino em sala de aula do conto “Famigerado”.

No primeiro capítulo “Entre concepções e símbolos: possíveis trilhas para um experimentalismo em linguagem”, apresentamos o marco teórico sobre concepções de linguagem, começando por focalizar a estreita relação entre ela e o mito, a partir das considerações de Ernst Cassirer. Em seguida, destacamos a multifuncionalidade da linguagem, considerando desde sua complexidade, enquanto signo lingüístico e sua elaboração artística, até a sua reconstituição mágica das experiências de linguagem possibilitadas pela literatura. As considerações acerca desta multifuncionalidade da linguagem tiveram suporte teórico em Kristeva (1969), Saussure (1972) Quintás (1977) e Alonso (1969); complementaremos a discussão sobre a multifuncionalidade da linguagem incorporando concepções de literatura segundo a perspectiva de Todorov (1980) e D’Onofrio (1992). As reflexões acerca da linguagem enquanto troca de experiência foram baseadas em Candido (1988).

No segundo capítulo “Recursos expressivos da linguagem roseana”, a partir das considerações de Proença(1976), Rónai (1976) Bakhtin (1997) Meschonnic (1997) e Waltz(1953). , analisamos a expressividade sintática e rítmica que elevam a dinamicidade da linguagem em Guimarães Rosa nos três contos escolhidos.

No terceiro capítulo “A leitura do texto: trilhas da literatura na escola” voltamos nossa atenção para três aspectos. Primeiramente, refletimos acerca de algumas problemáticas bloqueadoras da leitura literária no espaço escolar. Merecem destaque a ausência do professor-pesquisador, a mecanização do estudo da literatura e a exclusão da experiência de leitura literária do aluno na apreensão do texto literário. Em seguida, buscamos pontuar o modo como Guimarães Rosa é tratado em livros didáticos do ensino médio – se apenas de maneira limitadamente biográfica ou de forma mais vertical, isto é, procurando privilegiar os aspectos notadamente textuais: a inventividade sintática e rítmica. A fim de sistematizar nossa investigação, tomamos dois manuais da década passada e três edições desta. Por fim, apresentamos algumas sugestões de trabalho com o conto “Famigerado” em sala de aula.

CAPÍTULO 1: ENTRE CONSTRUÇÕES E SÍMBOLOS: POSSÍVEIS TRILHAS PARA UM EXPERIMENTALISMO EM LINGUAGEM

1. 1 Concepções de linguagem

1.1.1 Nas trilhas do mito

Definamos, de maneira ascendente, o que é o mito e quais suas funções. A primeira e mais abrangente definição diz que o mito é “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, um tema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a organizar-se em narrativa” (Durand apud Brunel, 1997, p.16). Organizado em uma narrativa o mito tem uma funcionalidade explicativa. O que, em outras palavras, o mito relata é:

“o modo como graças as façanhas dos seres sobrenaturais uma realidade chega a existência, seja a realidade total, o Cosmo, ou somente um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal , um comportamento humano, uma instituição” (Cf. Eliade, apud Brunel,ibid).

Portanto, é sempre a narrativa de uma “criação”: conta-se como alguma coisa foi produzida, como começou a ser. A segunda definição é de maneira mais restritiva, porém precisa: o mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de sua resposta, aliás uma resposta que no fim desse jogo torna-se decisiva. Segundo essa perspectiva, o mito é o lugar onde a partir de sua natureza profunda, um objeto se torna criação.

Para não haver confusão, diga-se que essa explicação das causas ou arquétipos, de uma criação enfim, pode ser falsa. Entre as condições para que seja possível a vida ou o próprio Cosmo, às vezes parece que o erro, ou o acaso, viria junto como um componente inalienável. Passemos à terceira função do mito: toda mitologia consiste em uma revelação. O mito revela o ser, o Deus, e por isso é apresentado como uma história sagrada. Ao mesmo tempo, convivendo em um mesmo espaço contemporâneo, temos, de um lado, a concepção religiosa ou devota do mito, e de outro, a cética. Essa última, ao contrário da religiosa, recusa-se a acreditar na linguagem dos deuses. Semelhante posição afirma Strauss (apud Brunel, 1997, p.17) ao defender que:

“Os mitos não têm autor: do momento em que são apreendidos como mitos e independentemente de sua origem real, eles só existem encarnados em uma tradição. Quando um mito é narrado, os ouvintes individuais recebem uma mensagem que não

vem de parte alguma; por essa razão lhe é atribuída uma origem sobrenatural”.

Apresentamos essas definições de mito para nos posicionarmos a respeito da visão lingüística e mitológica de Ernst Cassirer. Quando entramos em contato com reflexões sobre a linguagem nos deparamos com uma relação íntima e grandiosa entre a palavra e o objeto. De acordo com Ernst Cassirer (1972), durante o período helenístico ocorreu uma união entre investigação lingüística e etimológica com o objetivo de explicar as palavras à maneira fáustica: “(...) a essência de cada configuração mítica poderia ser lida diretamente a partir de seu nome. A idéia de que o nome e a essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e que contém em si a força do ser (...)” (p. 17). Distanciando-nos no tempo, até o Século XIX, encontramos algumas teorias sobre a relação entre a linguagem e o mito, especialmente a de Max Muller que analisou, filologicamente, a natureza de certos seres míticos. Para Muller (apud CASSIRER, *Op. Cit.*, p.18) “tudo a que chamamos de mito é algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência lingüística originária, de uma debilidade inerente à linguagem”. E isso ocorreria por ser toda designação lingüística essencialmente ambígua. Seria nesta ambigüidade que estaria a fonte primeira de todos os mitos. A mitologia, enfim, seria uma sombra obscurecida pela própria linguagem projetada sobre o pensamento, e que não deixaria de existir enquanto ambos- linguagem e pensamento- não se vincularem ou coincidirem completamente. O mundo mítico, portanto, seria essencialmente um mundo de ilusão decorrente de um original e necessário auto-engano dos seres humanos enraizado na linguagem.

Em contrapartida, Cassirer apresenta-nos outra teoria, em que as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, e somente através delas o real pode converter-se em objeto de compreensão intelectual e, assim, tornar-se visível para nós. Para além de simples reproduções é possível reconhecer que o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos originais de expressão, porém não no sentido de que nomeiam as coisas existentes na forma de imagem ou alegoria indicadora, mas sim no sentido de que cada uma delas gera e desenvolve seu próprio mundo significativo.

Ao desvendar a raiz comum da conceituação lingüística e mítica, busca-se, então, explicar o reflexo de tal conexão na estrutura do mundo da linguagem e do mito; na verdade, todos os conteúdos do espírito, embora definidos por um domínio próprio, no fundo nos são revelados primeiro num entrelaçamento entre todos eles. De maneira abrangente reconhecemos essa conexão entre a consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, das diversas

formas fundamentais da comunidade e do Estado - todas elas se encontram originalmente relacionadas à consciência mítico-religiosa.

A principio e essencialmente a linguagem, em determinadas e remotas sociedades e suas respectivas e grandiosas religiões culturais- a Egípcia e a indiana – é revestida de sacralidade e força . A fé e a supremacia conferidas à mesma tornam-se evidentes quando trata-se do ângulo subjetivo, de considerar a identidade essencial entre ela – a palavra – e o que designa. Para o pensamento mítico, o eu do homem, sua personalidade, estão indissolúvelmente unidos com seu nome, que não é um simples símbolo mas algo de próprio, estritamente pessoal, que deve ser protegido com o maior cuidado e seu uso deve ser exclusivo e criteriosamente reservado.

Tal espécie de simbiose original entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa estaria manifesta basicamente em todas as formações verbais decorrentes de entidades míticas e devidamente providas de determinados poderes míticos- a palavra ou a linguagem se converteria numa espécie de arquipotência onde estaria enraizado todo o ser e todo acontecer.

Cassirer então expõe a trilha, ou a maneira constitutiva de idéia tradicional através da lógica mais convincente: o conceito é a idéia que representa a totalidade das características essenciais, a essência dos objetos em questão. E tal denominação de conceito só é alcançada quando certo número de objetos semelhantes em determinadas características é reunido no pensar, derivando daí a idéia geral dessa classe de objetos. O questionamento do autor recai, então, sobre a maneira pela qual podem existir semelhantes notas características, antes da linguagem, antes do ato da denominação. O que ocorreria durante esse procedimento de nomeação das coisas é que possivelmente elas seriam apreendidas no próprio ato. Esse procedimento visa algo essencial: o rompimento do que ficou isolado num momento determinado para relacioná-lo com outra coisa e unificá-lo as demais numa ordem inclusiva, na unidade de um sistema.

Essa forma lógica do conceber, sob o ângulo do conhecimento teórico, desembocará na forma lógica do ajuizar -, que possui em sua maneira particular de conhecer os fenômenos do mundo uma tendência a subjugá-los. Porém, assim procedendo, também dispersaria a aparência da singularização que vai aderida a cada conteúdo particular da consciência. Sendo assim, um fato aparentemente singular apenas é compreendido e conceituado sobretudo quando é reunido de maneira dependente a um universal, quando é aceito como um caso de uma lei, como parte de uma multiplicidade ou de uma série. Seria essa propensão para a totalidade, para a sistematização, o princípio vivificante em nossa conceituação teórica e empírica, que torna-se necessariamente discursiva quando parte de um caso particular sem concentrar-se demoradamente em sua contemplação ou de nele mergulhar de maneira profunda, e o considera como ponto

de partida, percorrendo então a escala toda do Ser- do real existente- nas direções específicas já determinadas e fixadas pelo conceito empírico.

A questão central que aqui nos interessa, e relacionada com a linguagem no âmbito da literatura é a inclusão do método, da perspectiva quanto à apreensão da natureza das coisas originariamente entrelaçadas: a plena determinação da contemplação da Natureza, onde cada coisa singular deve ser compreendida e contemplada no contorno preciso de sua figura singular, assim também o particular que está eternamente submetido ao geral por intermédio do qual justamente ele é constituído e torna-se inteligível em sua singularidade .

Uma síntese comparativa entre as duas concepções mentais em questão - o pensar teórico discursivo e a visão mítica do mundo - será suficiente para expor nossa posição relativa a interpretação dos contos de Guimarães Rosa. Para o pensar teórico-discursivo a palavra é essencialmente um veículo a serviço do estabelecimento de uma relação entre o conteúdo intuitivo, singular e momentaneamente presente e outros que lhe correspondem de um modo direto ou que se conectam com ele segundo uma lei determinada de coordenação; para o pensamento mítico não há aquela liberdade e agilidade que faz o pensar teórico mover-se entre um conteúdo e outro e conectá-los entre si: nesse ponto, a visão mítica do mundo é aprisionada pela inteireza imediata do conteúdo e, como consequência, não desdobra-o em particular, não avança nem retrocede a partir dele, para considerá-lo sob o ângulo de suas causas ou de seus efeitos, mas descansa na simples existência deste conteúdo. Enquanto no pensar teórico o processo de captação intelectual está voltado para a expansão ou ampliação do conteúdo, na visão mítica a intuição é comprimida, concentrada basicamente em um só ponto. Será exatamente nesse processo de compreensão - focado em único ponto - que efetivamente se destacará aquele momento sobre o qual recai o acento da significação.

Enfim, para o pensamento mítico há uma lei equivalente a da nivelação e extinção das diferenças específicas, pois cada parte do todo se apresenta como esse mesmo todo, cada exemplar de uma espécie ou gênero parece equivaler á espécie toda ou ao gênero todo. A parte não representa meramente o todo, nem o indivíduo ou a espécie representam o gênero, mas são ambas as coisas; não só implicam este duplo aspecto para a reflexão mediata, como compreendem a força imediata do todo, sua significação e eficácia- eis aqui, então, o que se pode designar como o verdadeiro princípio básico, quer da "metáfora" lingüística quer da mítica, expresso pelo axioma "a parte pelo todo".

Baseando-se nessa concepção o nosso objetivo sintético é procurar e destacar, interpretando-as mesmo que de maneira relativa, partes seletivas dos contos roseanos onde ocorrem centros focais lingüísticos-míticos.

1.1.2. De volta ao signo

Em qualquer época, tanto nos períodos mais longínquos da história quanto no nosso atual, a linguagem se apresenta como um sistema complexo no qual se entrelaçam problemas de natureza diferente. Tais problemas, já devidamente analisados por filósofos, antropólogos, psicólogos e lingüistas, remetem, a princípio, para a Materialidade da linguagem, ou seja: uma cadeia de sons articulados, uma rede de marcas escritas, e, também, de variações gestuais. Todos esses modos materiais de expressão comunicam, essencialmente, aquilo que se denomina pensamento. Em síntese, tal fato, de acordo com Julia Kristeva (1969, p. 20) permitiu determinar que: “Se a linguagem é matéria do pensamento, é também o próprio elemento da comunicação social. Não há sociedade sem comunicação. Tudo o que se produz com a linguagem tem lugar na troca social para ser comunicado”.

Essa concepção de linguagem aponta para um consenso praticamente estabelecido: Falar é comunicar-se, tanto quanto escrever e gesticular também buscam comunicação e, portanto, compreensão. Essa multifuncionalidade da linguagem perpassa o homem em sua escalada histórica, que tende a utilizá-la de maneira ambivalente: agir sobre o outro e dependendo da reação deste demarcar profundamente a lembrança desse ato – o que, de fato, nos revela as mais diversas fontes, ou formas expressivas conservadoras de certas ações humanas históricas (a língua codificada permanece entre esculturas, pinturas e moedas, etc.).

O conteúdo transmitido pela linguagem recebe sua forma através da estrutura da língua, cuja função dentro desse sistema complexo é de mediação. E neste sentido, cada indivíduo pode cobrar-se como sujeito somente relacionando-se com o outro, que é dotado da mesma língua, o mesmo repertório de formas e semelhante sintaxe comunicativa: assim, entrelaçados e ordenados, expressam conteúdos compreensíveis.

A complexidade e diversidade dos problemas relacionados à linguagem alcançaram tal nível que determinados lingüistas precisaram distingui-los. Para Saussure (1972), a Língua é um sistema anônimo formado de Signos, que se combinam segundo leis específicas e, portanto, não se pode realizar na Fala de um só sujeito. Segundo o autor, a fala só existe completa na coletividade – na dinâmica interação entre os sujeitos de tal coletividade. A fala é, pois, “um ato individual de vontade e inteligência que se processa através das combinações pelas quais o sujeito falante utiliza o código da língua, e pelo mecanismo psicológico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (p. 20)

Sob o influxo de autores de outras áreas do conhecimento – da sociologia, a partir de Durkheim e Tarde – Saussure chegou a sua conceituação da dicotomia LÍNGUA/FALA. Ao estudar o sinal lingüístico, Saussure viu no significante um valor arbitrário em relação ao

respectivo significado, um simples portador deste - ou seja, a idéia de que o significante depende da livre escolha do sujeito que fala é descartada, não dependeria dele; em suma, seguindo essa lógica, o significante- a palavra -seria designada de maneira imotivada, arbitrária com relação ao significado, com o qual ela não possui qualquer ligação natural na realidade. De fato, a questão da perda de sentido, ou do sentido possível que damos a qualquer objeto real está constantemente nos desafiando: será que aquilo que nomeamos faz parte do nosso domínio, ou permanece distante apesar de toda nossa aptidão lingüística?

Em suma, a questão da motivação e gratuidade da linguagem continua sendo motivo de discussão. Aliás, nesse caleidoscópio de conceitos sobre a linguagem, entre a incerteza de arbítrio e necessidade, há um denominador comum que aproxima todos aqueles que vivem numa comunidade onde as trocas dos diversos objetos tornou-se imperativa: ou seja, o processo histórico forçou e confirmou uma dinâmica interação entre sujeitos na construção e renovação dos conhecimentos das diversas áreas dos saberes humanos onde há possibilidade de comunicação e compreensão, há também, a de criação, pela linguagem.

1.1.3. Entre o lúdico e o artístico

Damaso Alonso (1965) propôs-se modificar a teoria da arbitrariedade valorativa do signo. No entanto, ele o faz, voltando-se especialmente para a obra literária, para o fenômeno poético, visando a expressão de valores estéticos: aqui, o signo poético pressupõe tal relação entre os seus elementos constitutivos, que significante e significado chegam a fundir-se numa só realidade, cuja expressão é irreversível e cujo sentido, se não foge na íntegra ao conceito, pelo menos o utiliza com alcance polivalente.

Em decorrência dessa escolha seletiva, criativa, da utilização particular e ao mesmo tempo original dos seus próprios elementos constitutivos, a obra literária, a obra poética caracteriza-se por expressar na sua multiplicidade de meios –as palavras potencialmente e concretamente distendidas- a natureza ambivalente da sua transfiguradora linguagem, de múltiplos significados. Essa liberdade de criação ou inventividade, seria, portanto, sua excelência específica, uma espécie de jogo da linguagem.

De acordo com López Quintás (1977) todo jogo constitui um campo de livre ação criadora e, quando dotado de estrutura e finalidades internas, torna-se uma atividade que contém em si seu princípio de auto-expansão. Os âmbitos ou realidades criados por ele interferem entre si produzindo sentido nítido. A linguagem, através de sua ação lúdica instaura âmbitos e forma uma espécie de trama que envolve e impulsiona aos que nela

imersão a recriá-la: é, aqui, então, que se dá a eclosão complementar de sentido e beleza a partir de certos fenômenos fundamentais da vida cultural. Quando se considera que o artista é alguém que dá um sentido original às palavras; que é alguém que concede às palavras um valor genético, nomeando com elas aos acontecimentos da vida; é, ele, portanto, nesse sentido, um transfigurador das realidades ambientais.

A linguagem artística é uma linguagem elaborada, serve em si mesma de veículo expressivo e significações diversas. Em contraponto à linguagem corrente, ela é um suscitador de presença, não desaparece nem perde sua importância e vai além da função denotativa potencializando seu valor como linguagem.

A linguagem que se apresenta transfigurada converte-se em fonte de luz e expressividade. Para se compreender tal linguagem artística há que se imergir na obra e sentir que o escritor ao escolher um gênero ou estilo artístico determinado, escolhe também uma linguagem com a qual pensa falar ao leitor. Portanto, o pensamento do criador de arte realiza-se numa determinada estrutura artística, da qual não se separa.

Em síntese, a linguagem artística referencia o mundo real, em si mesma. É conotativa em relação à linguagem natural. E, muito dialeticamente, as duas formas de linguagem são necessárias à arte literária: uma não existiria sem se apoiar, ou sustentar-se na outra. A linguagem literária artística destina-se à comunicação de uma cultura elevada, ou senão uma cultura na qual procura-se um aprimoramento equilibrado; nesse sentido, mas não necessariamente, semelhante linguagem opõe-se ou encontra-se paralela a linguagem comum.

1.2. Concepções de literatura

No que diz respeito à literatura, enquanto modalidade de linguagem artístico-criadora, Todorov (1988) discute, as diversas concepções de literatura. Em primeiro plano, o autor apresenta a definição preponderante desde a Antiguidade até meados do século XVIII – de Aristóteles à Moritz. Nesta perspectiva, a arte é uma imitação é uma imitação que, essencial ou particularmente, diferencia-se de acordo com o material que utilizamos. A literatura é imitação, através de seu elemento essencial que é a linguagem, assim como a pintura é imitação pela imagem. Especificamente, não é qualquer imitação, uma vez que não se imita necessariamente as coisas reais, mas as coisas imaginárias ou fictícias, que não precisam ou talvez nunca tenham existido. Em síntese, a literatura é uma ficção: eis sua primeira definição. E ficção aqui designa mais uma forte característica- sua natureza central- da literatura do que, de fato, uma precisa definição. Porque se de acordo com Aristóteles (Apud TODOROV, *Op. Cit.* p. 14) “a poesia conta antes o geral; a história, o

particular”, tal definição significaria que as frases literárias não designam ações particulares, que são as únicas que podem ocorrer.

No século XVIII outra concepção de literatura é defendida por Karl Philipp Moritz que situa sua noção sob a perspectiva do belo, e agora o que importará será não mais instruir e sim agradar. O belo define-se então por sua natureza não utilitária. Na definição de Moritz (apud TODOROV, *Op. Cit.* p.15) “Se uma obra de arte tivesse que indicar algo que lhe é exterior como única razão de ser, tornar-se-ia com isso um acessório; ao passo que, no caso do belo trata-se sempre de ser ele mesmo o principal”, a literatura, também, seria uma linguagem não instrumental, cujo valor está orientado nela mesma, ou seja, cuja orientação definitiva relaciona-se a uma significação interna.

Na seqüência de sua exposição, Todorov resume e problematiza, em nossa época, algumas tentativas de união das duas definições de literatura anteriormente apontadas. Em primeiro plano, a definição de René Wellek. Para esse autor é preciso definir o uso particular que a literatura faz da linguagem estabelecendo três usos principais: o literário, o corrente e o científico. O que caracterizaria o uso literário em relação aos outros dois seria a sua oposição conotativa: rico em associações e ambíguo; opaco (no uso científico, o signo é transparente e orienta-nos sem ambigüidade para seu referente, sem chamar a atenção sobre si próprio); plurifuncional, não só referencial, mas também expressivo e pragmático. Em oposição ao uso cotidiano, o da literatura é sistemático (por concentrar os recursos da linguagem corrente) e autotélico, por não encontrar sua justificação fora de si. Até esse ponto estamos no âmbito da segunda definição: tendência ao sistema e valorização de todos os recursos simbólicos do signo. No entanto, há uma outra distinção, prolongando aparentemente a oposição entre uso corrente e uso literário: É no plano referencial que a natureza da literatura aparece mais claramente, pois nas obras mais “literárias” referimo-nos a um mundo de ficção, de imaginação, em que as afirmações de um romance, de um poema ou peça de teatro não são literalmente verdadeiras, não são proposições de lógica. Em suma, aqui está a marca distintiva da literatura, que é a ficcionalidade.

Para nós que defendemos em linhas gerais a definição de Wellek, diremos que o que ele faz é englobar as duas definições sinteticamente: a organização sistemática, a tomada de consciência do signo e ficção são termos necessários para caracterizar a obra de arte. Apenas para concluirmos, concordamos com os reparos que Todorov faz à sistematicidade do texto literário ao compará-lo a potencialidade sistemática de um discurso político. Concordamos também quanto à noção genérica que ele inclui como complemento necessário à literatura :a noção de discurso. Principalmente a questão da multiplicidade do discurso tanto nas suas funções quanto nas suas formas.

Finalizando a questão de definições de literatura, apresentaremos claramente, através de Salvatore D'Onofrio (1992) o complemento essencial das concepções de literatura, enquanto linguagem criadora.

A princípio, D'Onofrio na seção intitulada "Caracteres da ficção literária" expõe a definição do termo conotação:

O termo conotação deve ser reservado para sentidos de uma palavra ou de uma expressão que podem existir virtualmente na experiência que temos da coisa designada por essa palavra, ou nas associações que nascem do uso que se faz dessa palavra na linguagem em geral, mas que só se atualizam por seu emprego particular num certo discurso. A conotação é um sentido que só advém à palavra numa dada situação e por referência a um certo contexto (LEVEBVRE apud D'ÓNOFRIO, p.14).

Na seqüência D'Onofrio procura diferenciar a conotação poética ou artística em geral, da conotação de outros sistemas semióticos: a da linguagem jurídica, médica, diplomática, dos marginais, gíria, etc. A diferença entre o sentido conotativo dessas linguagens, quando seu código é revelado e torna-se denotativo, é sua univocidade, seu único sentido. Tal sentido unilateral não ocorre com a linguagem literária que é sempre polissêmica, ambígua, aberta a várias interpretações. Essa ambigüidade ao ultrapassar a mensagem em si, atinge também o emissor, o destinatário e o referente (ambigüidade entre realidade material e realidade ficcional).

Por ser dinâmico o texto literário transforma incessantemente não só as relações que as palavras entretêm consigo mesmas, utilizando-as além de seus sentidos limitados e indo além da lógica do discurso usual, estabelecendo com o leitor relações subjetivas que o tornam um texto móvel, polissêmico, capaz inclusive de não conter nenhum sentido definitivo ou incontestável. Um exemplo dessa particularidade dinâmica literária é um determinado enunciado poético que através de sua estrutura fônica, rítmica e sintática, sugere várias significações, despertando correspondências entre palavras e imagens que se tornam presentes na memória do leitor, associando significantes lingüísticos a significados míticos e ideológicos, elevando, quando compreendido profundamente, ao nível da consciência os anseios do sub-consciente individual ou coletivo .

Quanto a questão da ficcionalidade literária, afirma-se que ela consiste na imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador. O objeto, o referente da criação poética não pode, portanto, ser submetido à verificação extratextual. A literatura é, pois, linguagem criadora, inventiva - cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo ao mundo, à realidade em que vive seu autor: imaginariamente transfigurado, tal universo comporta seres ficcionais, ambiente imaginário, código ideológico e, por tudo isso, sua própria verdade.

1.3. A linguagem enquanto troca de experiência

Vivemos numa época de intensa racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. No entanto, de acordo com Antonio Candido (1988), mesmo com todos esses meios que possibilitariam o bem estar de uma população, muitas pessoas vivem à margem desses recursos. Expondo um paralelo entre tal estado de coisas e os direitos humanos relacionados com a literatura, o autor afirma que esta é tão necessária ao homem quanto aqueles bens que asseguram sobrevivência física decentemente e integridade espiritual: alimentação, moradia, vestiário, lazer, liberdade e arte.

Essencialmente, então, o autor expõe os motivos pelos quais a literatura é uma necessidade universal: ela humaniza ao expressar claramente as inquietações e desejos da humanidade, traduzindo esteticamente o que está dentro de cada um de nós. Usando sua multiplicidade de recursos, a literatura consegue, relativamente, ordenar o caos existente no mundo e dentro de nós, capacitando-nos a ordenar a nossa própria mente e sentimentos e, conseqüentemente, organizar a visão que temos do mundo.

Mais especificamente através de exemplos literários que vai do provérbio a versos de “Marília de Dirceu”, Candido ilustra o que ocorre em todo o campo da literatura. Por meio da forma elaborada, o conteúdo transfigurador de tais obras permite uma fruição que torna-se tanto uma necessidade universal quanto um direito de qualquer sociedade.

Candido destaca como fundamental nas obras literárias a questão da humanização, ou seja, do enriquecimento social como um processo

“que confirma no homem traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor”(p.249).

Tudo isso a literatura potencialmente nos oferece ou quer nos doar; e, caso sejamos receptivos, ela desenvolverá em nós uma qualificação humanitária que nos tornará mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e nosso semelhante .

Outro aspecto importante que o autor destaca é o da literatura social, aquela em que os escritores desejam assumir posição frente aos problemas sociais. Nesse tipo de literatura, quanto nos demais, há níveis de conhecimento planejados e que serão assimilados pelo leitor: a ideologia, as crenças, a revolta, a adesão, etc. Especificamente a literatura de desmascaramento social ao focalizar as situações de restrição dos direitos mais essenciais, de sua negação - a miséria, a servidão, a mutilação espiritual - compartilha da luta pela emancipação do homem em qualquer tempo e lugar. Essa arte literária torna-se mais produtiva e edificante devido ao seu compromisso de libertação e

igualdade social. Em suma, ela quer tornar mais justa, pela palavra, o que é de direito já conquistado e de direitos ainda não consolidados.

Em síntese, e relacionado a obra virtualmente qualificativa e duradoura, Candido afirma que a produção literária estrutura as palavras e as dispõe como um todo articulado, inclusive esteticamente organizado, tornando efetivo o seu conteúdo. O texto literário é, pois, uma unidade formada por múltiplas faces. Nele encontramos estrutura poética, imagens, experiências, maneiras de compreender o mundo e o homem, a história. Por isso, tentar compreendê-lo por perspectivas unilaterais não é produtivo. A obra roseana alcança toda essa multiplicidade. Talvez o maior obstáculo para que ela circule mais e seja melhor compreendida resida no não conformismo estilístico do autor. Para superar-se tal dificuldade, faz-se necessário um esforço de aproximação gradual a sua obra, na busca de acompanhar o dinamismo de sua linguagem.

CAPITULO II – RECURSOS EXPRESSIVOS DA LINGUAGEM ROSIANA

A inventividade da linguagem em *Primeiras Estórias* está a serviço de uma prosa que alcança, ao longo dos vinte e um contos, uma culminância poética dado o valor estético dos textos. Os recursos estilísticos utilizados nesses contos funcionam como substratos, impulsionando as estórias, do início ao fim, num fluxo rítmico, sonoro, sintático e lexical, o que vai demarcar tanto a dinamicidade da escritura do autor quanto à formulação de uma sintaxe poética particular. Tal aliança entre linguagem dinâmica e conteúdo místico, amoroso, filosófico, solidário, etimológico, entre outros, cria situações dramáticas, inusitadas e desconcertantes.

Essa arte combinatória é complexa e não menos poética:- através de uma perspectiva ampla, que une as falas populares a um estilo arrojado, eis que é posto em cena, nas *Primeiras Estórias*, personagens em situações limites. Em suma, é natural perceber tal elenco de seres multifacetados viverem eventos que beira o ser e o não ser, a presença e a ausência, a mudança e a estabilidade.

Tal fronteira existencial reflete-se ou estrutura-se, na peculiar linguagem formadora de situações tão tênues e ambivalentes. A força renovadora, dinâmica, da linguagem em *Primeiras Estórias* muitas vezes beira o abismo do ininteligível, porém não é arbitrária a ponto de instaurar o caos narrativo. Nesse processo inventivo há uma busca consciente de abolir outro tipo de linguagem: o retórico fossilizado, ou amortecido. O autor, então, ao usar as mais variadas formas de inversões sintáticas, de experimentar a junção, substituição e outras maneiras de renovar as palavras, de impor ritmos sugestivos para determinadas falas, descrições e comportamentos das personagens, deseja quebrar, alterar ou transcender um certo tipo de lógica canhestra ou óbvia.

Cavalcanti Proença (1976) em seu estudo sobre a linguagem em *Grande Sertão: veredas*, afirma a originalidade estilística de Guimarães Rosa e em que esta consiste. Segundo ele,

O que ocorreu foi ampla utilização das virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de que ele se serviu. Guimarães Rosa não faz senão apelar para a consciência etimológica do leitor, neologizando vocábulos, reavivando-lhes o significado (obliterado ou por demais esquecido pelo uso corrente), dando-lhes uma precisão que esse mesmo uso acabou por destruir. (p. 209).

Destacando o método pelo qual Guimarães Rosa cria ou revitaliza a linguagem, tornando-a dinâmica, Paulo Rônai (1976), em primeiro plano, cita o processo resultante de derivação regular: são substantivos como “terrestreidade” e “cascalharal”, verbos como

“trevar” e “andorinhar”. Outro grupo de vocábulos que foram alvo dos experimentos rosianos são aqueles formados por palavras compostas: “abretragos”, “gritamulta” e “ultramuito” – todos tomados de empréstimo à língua e baseados na imitação e na intensidade virtual de cada um. Um terceiro grupo, notavelmente exuberante na obra do autor, são os constituídos por derivados paralelos aos já existentes surgidos pela substituição do elemento derivador: “perversia”, “simulação”, “confusamento”, “estupefazimento” e “estupefatura”, “velhez”, “cegueza” e “mesmez”, etc.

Entre tantos outros procedimentos de dinamização da linguagem em sua prosa poética, Guimarães Rosa utilizou-se dos efeitos estilísticos advindos da modificação da ordem habitual das palavras. Tal reagrupamento de vocábulos estende-se a uma grande e significativa parte da obra do autor, e exemplos são fartos: “seus muitos, sequazes homens”; “na prática verdade”; “pela indiferente rua”, etc. Tais expressivas inversões sintáticas estão inseridas no todo da organização sintática: orações, períodos e frases.

Outro reforço a linguagem roseana, e de passagem dos contos ao romance, está em Willi Bolle (2004), que dedica um capítulo à invenção da linguagem roseana. Intercalando opiniões e conceitos sobre a questão da invenção da linguagem, Bolle destaca com circularidade a posição do próprio Guimarães Rosa sobre o tema e suas extensões. O próprio Guimarães Rosa (apud G. LORENZ, 1970, p.522) declara que “o que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. [...] a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta”. Na seqüência de sua declaração, o escritor afirma que dentre essas linguagens deterioradas está a dos políticos; e, como alternativa para tais formas desgastadas, ele imagina uma “língua literária”, que sirva “ para expressar idéias” e “pronunciar verdades poéticas”. É exatamente essa busca enfática de verdade que coincide com o significado original de invenção: a ação de pensar coisas verdadeiras ou semelhantes a verdade e arte de encontrar tais pensamentos. Para o autor mineiro o mundo somente pode ser renovado por meio da renovação da linguagem, pelo seu poder criador: Semelhante linguagem deve ser a língua da metafísica, pois assim ela faz do homem algo elevado, ou mais pretensamente, o senhor da criação. Esse ato de criação é relacionado ao homem e sua busca por harmonia no mundo: “O bem-estar do homem depende também de que ele devolva a palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra ele descobre a si mesmo. Com isso repete o processo de criação”(G. ROSA apud G. LORENZ,1970:83 à 92). Em síntese: o objetivo do escritor é purificar a língua, buscando remontar até a origem das palavras e limpá-las das impurezas da linguagem corrente para, novamente, torná-las novinhas em folhas.

Outro elemento vital, que funciona, estilisticamente, como estruturador da linguagem rosiana no seu todo, é o ritmo. Usando o máximo da força desse elemento

estilístico, tanto nas *Primeiras Estórias* quanto em *Grande Sertão: veredas* e, sempre associando-o a outros componentes lingüísticos, Guimarães Rosa conseguiu dar tom, timbre e sentidos novos à língua.

Quanto à questão do ritmo, recorreremos a vários autores para compreendê-lo. Para Bakhtin (1981) o texto não fala apenas ao entendimento, não suscita somente sensações, mas tem ainda a capacidade de agir sobre o corpo no sentido em que, através da “interiorização do material verbal” (p.279) que é o modo de percepção da obra, o solicita, o mobiliza, o impulsiona. O elemento responsável por essa percepção mobilizadora e impulsionadora de uma obra poética é o ritmo. Bakhtin, então, destaca os quatro fatores principais do ritmo: 1) um fator métrico; 2) um fator de entonação; 3) um fator eletivo (material lexical, semântico poético, escolha do sujeito); 4) um fator de composição (sintaxe poética, gênero). Cada um desses fatores comporta um objetivo avaliador, porém a entonação desempenha um papel predominante, pois “ela funda [...] e fortalece as funções arquitetônicas da expressão axiológica” (p.281). A nossa ressalva à posição Bakhtiniana é a sua dicotomia entre prosa e poesia, e a sua preferência em reservar o ritmo à última. A explicação para tal escolha é que Bakhtin evoca o ouvido e os órgãos da formação como partes destacáveis e, portanto, não solidários do resto do corpo. Em síntese: para Bakhtin, não há na prosa nem entonação nem ritmo artisticamente significantes: significam apenas através da avaliação social que exprimem.

Outra é a posição de Meschonnic (1989, p.270) ao reformular o ritmo, definido-o como um “elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura”. Meschonnic anula a separação entre prosa e poesia, e também a distinção entre a escrita e o falar, além das diferenças evidentes de produção. Tal reconfiguração das categorias permite introduzir o conceito fundamental da oralidade poética da voz, e perceber ritmo onde tem ritmo, ou seja, tanto no falar quanto na escrita, e não perceber ritmo onde não há. O ritmo não responde a uma estrutura preexistente, ou assimilada a uma dimensão universal a partir da qual haveria realizações particulares e pode ser apreendido como uma configuração do discurso, uma organização do sujeito no discurso.

Também esta será a nossa posição. Abstraindo o fator métrico da concepção de Bakhtin, utilizaremos os demais fatores aliados à concepção de Meschonnic e, de maneira mais específica, a concepção de ritmo de René Waltz. O ritmo, para esse autor, pode ser definido como “uma sucessão de sons verbais eufônicos, escolhidos e organizados de molde a oferecer aos ouvidos e ao espírito o deleite de uma sensação musical, acomodada aos sentidos das palavras” (apud MOISÉS, p. 446). Essa definição nos servirá de suporte na análise seletiva do ritmo nos contos de Guimarães Rosa. O ritmo, portanto, não responde a uma estrutura preexistente, a sua elaboração pressupõe uma construção simbólica que para ser apreendida no ato da leitura, exige maior participação

do leitor na construção de significados. Esse envolvimento permite que o leitor se identifique, se encontre na leitura, sinta prazer naquilo que ler. Quando encontra sentido naquilo que lê (ou melhor, quanto atribui sentido ao que lhe chega ao alcance das mãos ou dos olhos) o leitor saboreia o texto como algo que sempre deve ser experimentado; experiência que conseguirá por toda a vida, nas várias leituras possíveis que vivencie.

Pois que nessa vivência perene, estejam contos de Guimarães Rosa através de uma experiência de leitura prazerosa e significativa. Uma leitura que revele nossas alegrias e medos, incertezas e encantos, e também, que provoque o prazer da descoberta de sentidos, mesmo que sua linguagem seja audaciosa ou desafiadora – aqui nessa encruzilhada da descoberta de sentidos talvez nos emocionaremos tanto quanto nos inquietaremos.

2.1. O ritmo da vingança que não veio em “Os Irmãos Dagobé”

Wallas Ferdinando

Entre os contos de Primeira Estórias, existe um que busca relatar a complexidade de uma situação extrema: - a vingança em “Os irmãos Dagobé”. Simultaneamente, entre o dever de três irmãos vingarem-se da morte do irmão mais velho, há uma outra possibilidade difícil de ser alcançada : o perdão. Em suma, nesse conto de Guimarães Rosa, presenciamos, desde seu início , uma intensa dualidade de expectativa quanto a uma solução final situada entre as fronteiras da razão e do instinto.

“Os irmãos Dagobé” é um conto que descreve um acontecimento singular envolvendo a família Dagobé, mais especificamente o irmão mais velho – Damastor Dagobé- assassinado por Liojorge, um rapaz de um povoado qualquer. Essa desgraça ocorrida faz com que, durante o velório, os três irmãos restantes Doricão, Dismundo e Derval, aparentemente não se preocupem com uma possível vingança. A questão central, então, é a expectativa de vingança causada no comportamento daqueles que comparecem ao velório.

No conto “Os Irmãos Dagobé”, desde sua sucinta e afirmativa frase de abertura até o seu insólito final, aguardam-nos, no limite tênue entre vingança e amizade, um feixe de emoções tumultuadas marcadas por tensões e inversão de expectativas:

Enorme desgraça. Estava-se no velório de Damastor Dagobé, o mais velho dos quatro irmãos, absolutamente facínoras. A casa não era pequena; mas nela mal cabiam os que vinham fazer quarto. Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos. (...) Eis que eis: um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé, para o sem fim dos mortos. (...) Depois do que

muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. (p. 22-23).

Essa abertura do conto – em essência o primeiro parágrafo – delinea a situação-evento; ao mesmo tempo, sua frase primeira, invertida, é digna de nota por descrever, naquele exato momento, a atmosfera reinante da casa dos últimos três irmãos Dagobé. A princípio, a maneira como a linguagem é trabalhada para narrar o caso, em termos inventivos, ainda é discreta, porém já está posta: inversões sintáticas expressivas, atributos grandiloqüentes, ritmo singular e, mais raramente, na seqüência, alguns neologismos. Os usos de tais expedientes lingüísticos funcionam, na narrativa, para torná-la poética, rítmica, musical inclusive, dinâmica. Todo esse arsenal da língua produz, ao longo da estória, paradoxos, suspenses, adiamentos vertiginosos e um irreverente humor, muitas vezes tenso.

Em primeiro plano, as expressivas inversões sintáticas, aquelas em torno dos Dagobés: “absolutamente facínoras”, “Demos, os Dagobés”, “estreita desunião”; “o grande pior”; “ruim fama”, etc. (Idem, p.22). Esses atributos relacionam-se aos outros irmãos, mas especificamente “o grande pior ” e “ruim fama” remetem ao morto Damastor. Se confiarmos no narrador quando ele afirma que Damastor é “ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços”, esperaremos então que esses três restantes e enlutados irmãos sintam necessidade de tomarem alguma providência . Tal providência estaria sendo tramada em surdina naquele espaço, a princípio, tornado pequeno devido aqueles que vinham fazer quarto ao despótico recém-finado. Entretanto, naquela casa, que não era pequena, “Serviam-se, vez em quando, café, cachaça-queimada, pipocas, assim aos-usos”(ibid., p. 22). Por enquanto, tudo parecia transcorrer “ igual ao igual, a cerimônia, à moda de lá” (Ibid.) O narrador, adiante, com sua linguagem peculiar, nos deixa informados do estado de ânimo dos irmãos : “Aquilo se podia entender? Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com a alguma alegria” (ibid., p. 23). Ou seja, os três irmãos sobreviventes recebem cordialmente os convidados sem deixar transparecer quaisquer indícios aparentes de pesar ou dor em relação ao irmão assassinado. E se interpretarmos a analógica palavra “sobrevividos” como um sinal evidente de comportamento vivaz, atento, então poderemos questionar se a serenidade e alguma alegria demonstrada pelos irmãos não seria uma determinada e calculada encenação para iludir momentaneamente os tensos e observadores convidados. Portanto, esse fragmento funcionalmente destaca rítmica, sonora e semanticamente o estado de ânimo aparente, ou essencial, dos irmãos.

Quanto à função dos atributos (adjetivos e advérbios), não necessariamente invertidos ao longo da narrativa, eles cumprem o primário papel de detalhar o ser móvel (também o ritmo o faz) de cada personagem. Um exemplo significativo está na descrição

de Doricão: “(...), agora o mais-velho, entre leonino e luar, o mesmo maxilar avançado e os olhinhos nos venenos; olhava para o alto, com especial compostura, (...)” (ibid., p. 23).

Quanto ao batismo das palavras, objetivando momentos sutis ou enfáticos nesse evento que repercute originalidade-singularidade, uma passagem de conto ilustra também o seu poder sintético e ambivalente: “sendo o que se comentava, aos cantos, sem ócio de língua e lábios, num sussurro, nas tantas perturbações” (ibid., p. 23). A junção de sussurro com ruído, formando uma palavra nova – sussurroído – tem o intuito de evocar de conotar- de maneira concentrada e imediata a ocasião, o comportamento dos demais participantes num determinado momento da narrativa. A questão vital é que todos aqueles que ali estavam esperavam ansiosamente por uma reação dos irmãos, que não vinha. Qual, então, a explicação para tal descaso à memória do irmão morto? A princípio, dissimulação. Era isso o que sentiam e pensavam os que ali estavam: ” Se assim, qual nada: a ninguém enganavam. Sabiam o até-que-ponto, o que ainda não estavam fazendo” (ibid., p.23) É como se os convidados estivessem presenciando a verdade não apenas nos rostos dissimulados dos irmãos mas na integridade de seus corpos: ao focalizarem o cenário diante deles, apenas e sobretudo percebiam o que os irmãos demonstravam ser- e isso de modo luminoso, evidente, definitivo (ou mítico). Daí as conversas em tons paradoxais e concentrados: ” um sussurroído”. Este seria o vocábulo adequado para aquele instante.

E , assim como o ritmo alterna-se, lento, rápido, ou moderado, ao longo do conto, também os vocábulos formados têm algo de paradoxal: de concentrar e deixar fluir sentidos em diversas direções.

Vejamos uma seqüência da estória na qual se supõe que Liojorge não tem saída e por isso mesmo faz uma proposta aos irmãos: ” O Liojorge, sozinho em sua morada, sem companheiros, se doidava? Decerto, não tinha a expediência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava- fosse aonde fosse cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo” (p.24). Ritmicamente, ou seja, melódica, sintática e semanticamente seguindo uma sucessão de frases devidamente entrelaçadas e entrecortadas ao longo de todo esse período, temos uma continuidade que gera expectativa em nossa sensibilidade e inteligência. Exemplo conciso e eufônico: ”O Liojorge, sozinho em sua morada, sem companheiros, se doidava?” A partir de ”sozinho” temos uma seqüência de palavras que se alternam e se combinam melódica e semanticamente a intervalos relativamente regulares, embora extensamente diferenciados: ”em sua morada, sem companheiros, se doidava?” A equivalência de preposições (”em e sem”), quanto a sonoridade funcionam melodicamente, embora com significados invertidos; quanto ao sentido da frase na íntegra, não há nenhuma incoerência significativa causada pelo valor das preposições, do substantivo e dos verbos:” em sua morada, sem companheiros, se doidava?”(ibid., p.24).

A explicação para tal organização sintática é tanto de valor estético quanto semântico. Essa combinação de palavras ressoará no significado paradoxal, invertido, do lugar e do estado de ânimo de Liojorge. Esse é o primeiro momento demarcador da subjetividade do personagem na escritura: sua pretensa voz, seu ritmo reproduzido pelo narrador-observador. Ele, de fato, encontra-se em sua presumível segura morada, porém a sua situação seria precária devido a muito provável vingança dos temidos irmãos. Também relevante é a posição e o sentido dos pronomes “sua” e “se” formando, ao longo da frase, uma série de sonoras aliterações; aliados a esses elementos rítmicos e musicais estão situados, também estrategicamente, os vocábulos “morada”(substantivo) e “doidava” (verbo), ambos com valor maior na escala sonora das rimas ricas mas não exatamente simétricas.

É exatamente esse arranjo, essa organização de palavras das diversas classes gramaticais que confere fluência - movimento, ritmo - e sentido, muitas vezes, aos períodos inteiros e outras vezes a certas frases seletivas.

Na seqüência desse período de significado evidente (Liojorge supostamente em extremo desespero, privado de amigos em sua casa privada) há uma explicação provisória para a atitude de Liojorge, ou para seu estado supostamente desatinado. O esclarecimento vem num vertiginoso fluxo rítmico: “Decerto, não tinha a expediência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava-fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo”(ibid.,p. 24). Há nesse período, caracterizando-o melódica e ritmicamente, a princípio, a utilização de duas longas frases nas quais determinados termos são recorrentes (a última frase fechará tal procedimento) .A freqüência com que certas palavras são usadas determinam tanto o tom quanto o ritmo do período em questão. O uso do advérbio de negação (“não”) aliado a verbos no imperfeito (“tinha” e “adiantava”) no início das duas frases em questão já apontam, ciclicamente, o caráter supostamente passivo e desolador de Liojorge. A retomada do período, seqüenciado pelo imponente e sonoro advérbio “Decerto” e certas palavras especiais (a neológica “expediência” e, à frente, o advérbio “cedo”) por si só valem como uma extensão não apenas do sentido porém igualmente do ritmo: são demarcadoras de ambos as vírgulas e os pontos são os demarcadores convencionais do ritmo. No entanto, a verdade é que a relação dessas palavras destacadas com as outras seguintes irá , de fato, fazer valer o fluxo rítmico-semântico do período inteiro. Desde “Decerto” até “cedo os três o agarravam”, há uma equivalência de perspectiva-, sentido e de ritmo notável. Todas as palavras estão distribuídas com o objetivo de provocar compreensão e um certo prazer estético no virtual leitor. O que é evidente nesse período são as repetições das diversas classes de palavras devidamente intercaladas por sinais demarcadores de ritmo, de sintaxe poética marcada por preposições (“de e para”), verbos no infinitivo (“aproveitar e

escapar” e “resistir e fugir”) e no imperfeito repetido(“ fosse”), adjetivo nuclear repetitivo (“inútil “).¹

A última frase, resumo da suposta situação de Liojorge, embora curta e sentenciosa, encerra concisamente o precedente fluxo rítmico e caracteriza-se por uma eufonia decrescente e uma simetria também decrescente de ritmo:”Inútil resistir. Inútil fugir, inútil tudo”. Ou seja, quanto ao som, quanto a extensão-repetição(ritmo) e sentido das palavras devidamente escolhidas, há uma constância absoluta quanto ao termo nuclear delas: o adjetivo “inútil”; ao lado dele, também de maneira constante mas não absoluta, complementando as três frases há dois verbos no infinitivo(“resistir e fugir”) e o pronome indefinido”tudo”. Enquanto “resistir” e “fugir” soam mais forte e são significativamente mais específicos, o “tudo” genérico que finaliza a frase é menos sonoro, menos extenso porém semanticamente mais abrangente (mais definitivo ou absoluto). Em síntese: as três frases, devidamente seletivas quanto ao som, extensão e sentido - quanto ao movimento da voz no texto- de seus vocábulos e entrecortadas por vírgulas, são o resumo da suposta situação de Liojorge criteriosamente ritmadas.

Observemos agora o significado expressivo, dinâmico da palavra expediência. Um neologismo originariamente derivado de expediente (meio para eliminar embaraços ou alcançar determinados fins) torna-se mais preciso e abrangente devido a alteração final: “ente” por “ência”. No nosso entendimento expediência significa agir buscando alcançar tal fim com inteligência, com ciência da situação: de maneira reflexiva, calculada. Expediente seria agir mais instintivamente, mais rapidamente. Não há dúvidas que o núcleo semântico de ambas são essencialmente equivalentes, o que muda, afinal, é seu sentido cognitivo terminal: do que é instintivo para o que pode ser racional. Portanto, Liojorge, de caráter íntegro, não tem a vontade de escapar, não deseja tal saída rápida, precipitada, ou consciente. A outra explicação para o significado de expediência seria a de natureza mítica: esta palavra, representativa no contexto do período em que está inserida, significa, de maneira intensa e qualitativa, que o personagem Liojorge não tem como fugir e não deseja tal alternativa, e isso é definitivo: que ele possa sentir ou pensar, intuitivamente e por um instante qual seria a atitude a tomar (ele de fato fica)? A verdade é que instintiva ou conscientemente sua decisão já está formada, sacramentada - pois aqui o que vale é o conteúdo momentâneo e o seu extremo estreitamento, ou seja, sua compreensão intensiva

¹ É importante lembrar-mos que tanto o sentido quanto o ritmo nessa narrativa se demasiadamente explicados de maneira fragmentada poderão perder sua intensidade ou, sua essência. Um exemplo será suficiente para comprovar essa afirmativa: ao deixarmos de fora da análise palavras estratégicas como “Decerto” e “cedo”(ambas advérbios), embora o sentido e o ritmo aparentemente percam pouco, pois de fato eles continuam existindo em cada parte dos períodos e frases, a verdade é que suprimi-los causará significativos “lapsos” na natureza íntegra do texto.

e limitada relaciona-se com o estado de ânimo da personagem, singularmente descrita até aquele ponto da narrativa.

Observemos, agora mais brevemente, outra passagem significativa do conto em que podemos distinguir fatores inerentes do ritmo: o da entonação, o fator eletivo (material lexical, semântico poético, escolha do sujeito), e o de composição (sintaxe poética, gênero). Todos eles estão a serviço da voz do personagem e de seu movimento – sua verdade possível – na escritura, no discurso subjetivado do narrador. Esses fatores comportam um objetivo avaliador, sendo que a entonação desempenha possivelmente um papel predominante, porém não abstraída da escrita: **“Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito”** (Grifo meu. p.24). Neste trecho está presente o tom - o sentido ideológico - a sintaxe poética ou os vocábulos selecionados para a apresentação e justificação de Liojorge. A sintaxe rítmica estrutura todo o trecho: só que agora de maneira mais caudalosa, mais extensa, mas, nem por isso, menos eufônica. É bem verdade que nesta passagem a cadência acelera-se exatamente devido ao seu conteúdo expressivo – valorativo, conforme sugerem-nos as partes grifadas acima.

Aqui há fluxos rítmicos longos e eloqüentes marcados por uma sintaxe poética interna com rimas espalhadas ao longo do período (“afiançava”, “puxara”, “matara”, “irmão”, “cidadão” e “cristão”, “querido”, “gatilho” e “destinos”, “derradeiro e “respeito”), aliterações demarcadas e expressivas (“derradeiro do instante” e “dever de se livrar(...) destinos de desastre”), inversões expressivas (adjetivo anteposto a substantivo: “derradeiro do instante”, e uma inusitada inversão entre substantivos: “destinos de desastre”), além de uma intensa, repetitiva e demarcadora utilização de pronome indefinido (“que”), de preposições essenciais (“de”, “no”, “do”, “por” e “com”). Todo esse arranjo de palavras, muitas delas caracteristicamente cíclicas, repetidas na forma, no som e no sentido, são responsáveis pelo que chamamos de ritmo. É verdade, também, que o ritmo depende relativamente da extensão seletiva das palavras: visualmente notamos que nesse caso elas podem variar muito mais e até prescindir um pouco de eufonia.

Quanto à inventividade da alteração sintática na ordem habitual das palavras, temos um exemplo significativo na expressão “destinos de desastre”. Porque tal inversão? Por ludismo apenas? Para tornar confusa, obscura a frase usual desastres do destino? A nossa explicação justifica tal expressiva inversão não gratuita. O vocábulo destinos (no plural significativamente) engloba o substantivo desastre, predeterminando algo de inevitável, de fatal, ou absolutamente providencial. Por outro lado, o substantivo desastre (no singular) vem complementar e especificar a natureza daquele evento “desagradável”, ou melhor, danoso, quem sabe o prejuízo máximo que poderia ocorrer a qualquer ser

humano, inclusive à personagem tirânica Damastor Dagobé. É bem verdade que outras vidas foram profundamente atingidas por esse desastre (o destino ponteou tal evento: ali não existiu outra possibilidade, a convicção de Liojorge é comovedora na justificação do singular e intransferível ato). O destino, por um átimo, talvez, envolveu em sua extensa rede todos os irmãos de Damastor - o catalisador do evento e personagem emblematicamente paradoxal - e o pacato e honesto Liojorge, mas agora também assassino - outro paradoxal personagem forjada pelas circunstâncias e por si mesmo. Paradoxais porque tanto um quanto o outro contribuem para modificar a situação geral do lugar em que vivem. Damastor, o tirânico opressor ao morrer liberta os próprios irmãos e o povoado do seu jugo, embora talvez não tenha tido ou tramado essa intenção. Liojorge, ao se defender matando-o, tanto confirma seu caráter íntegro quanto ajuda os irmãos e o povoado a se libertar do domínio de Damastor. No entanto, caso seja um “cristão” convicto encontra-se no dilema de ter matado um ser humano, mesmo que esse seja ficcional ou miticamente a encarnação do mal.

O narrador dos “Irmãos Dagobé” não deixa dúvidas quanto à natureza do irmão morto, o mais velho: chefe despótico, o grande pior, por tais atributos, Damastor Dagobé – “botara na obrigação de ruim fama os mais moços” (p. 22). O local do evento - um acontecimento fundamental na vida das personagens - é a própria casa dos irmãos, durante o cerimonial do velório, e, agora, velando o já finado Damastor, muitos compareceram. Nesse início lúgubre já há uma concentração de alta tensão: “(...) todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos” (ibid., p. 22). Eis, então, a filosofia prática da gente do lugar: teme-se o que se mexe, aqueles “de ruim fama” que podem agir perversamente - mesmo em pleno velório.

Naquele ambiente fica-se sabendo o essencial: alguém chamado Liojorge “estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé para o sem-fim dos mortos” (ibid., p. 22). E isso, absolutamente, em legítima defesa. Quanto às quebras de tensão a que esse ato de Liojorge conduziu, temos no quarto parágrafo uma amostra: “Raro, um falava mais forte, e súbito se moderava e compungia-se, acordando de seu descuido” (ibid., p. 22). Ou seja: há por um lapso de tempo, por distração de algum convidado, uma distensão de comportamento. Logo, entretanto, a prudência ordena a volta à segura e opressiva discricção. A verdade é que naquela casa não tão limitada (o clima de tensa, amedrontadora expectativa, é que torna o espaço pequeno) algo de muito significativo está à espera de todos aqueles que ali estão, inclusive o Liojorge que logo virá. É que aquela cerimônia não é um mero acontecimento, e sim, algo espantoso: um evento, algo de essencial na vida de cada um.

Naquele lugar não havia lei, e o que possivelmente imperava era o primitivo olho por olho (um lugar relativamente indeterminado, quase fabuloso ou mítico). Então, porque

os três irmãos não foram logo à forra, ou seja, ferir a ferro Liojorge? A resposta certa não tardará. Quanto aos fatos na ordem cronológica do conto, até aquele momento extremo e tenso do velório, a vingança pode estar sendo planejada, e mesmo assim (de acordo com os presentes no local) viria um pouco (muito) tarde. O narrador quer nos fazer crer que aquela demora relativa à vingança de Damastor Dagobé é estranha: “Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança”. (p. 23) O velório do irmão é que vem em primeiro plano. Quanto ao matador honesto - Liojorge -, sem ânimo, solitário em sua casa no arraial, seu humor está mais para a depressão do que para o tenso desespero. E os Irmãos Dagobé? Seriam eles os consumados atores que preparam a fria, a calculada vingança? Os sinais apontam também para essa encenação: “(...), faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com a alguma alegria” (ibid., p.23). Esse trecho pode ser considerado ambíguo, e até polissêmico: como saber, ao certo, a sinceridade dos irmãos quanto aos seus comportamentos verdadeiros? Porque não estariam eles, de fato, descontraídos e aliviados com a fatalidade da morte do irmão? Daquele que os forçou a serem “absolutamente facínoras e mal amados”? Os indícios textuais também autorizam tal interpretação. Por outro lado, a seqüência das falas dos irmãos e de seus sentidos aparentes comprovam a suspeita, por todos, de uma provável vingança: Para Doricão, “Deus há-de-o ter!”. Na concepção de Dismundo, Damastor Dagobé é “Meu bom irmão”. Talvez a fala do caçula Derval a se desculpar para os que chegavam a ele seja a mais sincera: “Desculpe os maus tratos...” (p. 23).

Porém, como saber a verdade através dessa multiplicidade de vozes? Como intuir ali em público (na casa privada deles) a verdade das intenções sob aquelas máscaras? A opinião geral é que aquelas falas solenes são falsas, ou seja, é tudo uma farsa (os discursos desses sujeitos, ou personagens, assim como seus movimentos aparentes – seus ritmos – não corresponderiam a verdade); por isso, o oposto do dito e do aparente viriam, talvez, a qualquer momento- possivelmente após o enterro.

Mas, aqui nesse conto, bem que podemos afirmar que as pessoas presentes falam demais: quanta especulação exaltada na certeza da vingança – e talvez extraviada na direção final do fato. E mais: as falas todas são concordantes. É como se estivesse predestinada tal vingança: inexoravelmente, essa torna-se a única possibilidade a ser concretizada, o único ponto luminoso para o qual convergem todos os olhares. O resto, o que está ainda a ser revelado é equivalente ao obscuro nada – a um indefinível e mítico escuro noturno. De um lado, os irmãos demonstram serenidade e até alegria; do outro, os tensos, agoniados “convidados” são todos desconfiança. Então, onde e com quem está a possibilidade mais certa? A seqüência nos revelará.

Neste ponto, tem-se a primeira quebra de expectativa: Liojorge não é aquele que se defende honradamente e foge célere; ele não morre de medo nem é “alma para sufrágios”. Liojorge, em síntese, é o outro motor desse acontecimento que, aliás, será talvez a marca definitiva na sua vida. Afinal, num tal lugar, a coragem, a honra, quando expostas, quebram muitas expectativas.

Eis a questão: o lavrador Liojorge, não apenas ousado, também é digno: porque matara com respeito (será possível matar também com elegância, com justiça, com a certeza unilateral, mesmo em situações extremas?). Desejava, portanto, e por toda prova prestar suas condolências. Então envia aos irmãos tal proposta. É uma decisão atípica, um desafio ao lugar comum. Tal atitude desnorteia: eis o início da peripécia, o redemoinho no centro da narrativa, conduzindo-a para uma incerta futura inversão de expectativa.

A proposta de solidariedade feita por Liojorge é um mapa bem delineado: as linhas bem traçadas indicam um único caminho. É uma atitude retilínea consciente e revolucionária. É, em síntese, uma mensagem para a paz com explicações convictamente justificadas e um notório convite, ou desafio, à amizade: “(...) por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade” (p. 24). Aqui, também, há uma seqüência rítmica de tirar o fôlego e de causar aquele tão desejado prazer estético.

Antes do cemitério e ao longo de todo o conto, a duração temporal para os convidados, inclusive dentro da casa, é densa, demorada, alongada. Quanto a Liojorge, durante os seus dramáticos momentos entre sua chegada ao velório e sua caminhada até o cemitério -e lá dentro- apenas podemos supor através de uma frase sentenciosa, até emblemática: “Não soubesse parte de si, só a presença fatal”(p.26). Num parágrafo mais adiante, e muito próximo do desfecho, há outra expressiva frase informando o estado de inquietude de Liojorge (que assinala sua tensa, grave ou “distraída” expectativa) :” O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si” (ibid., p.26). Enquanto não vem ao cemitério, o narrador, enfático, destaca a natureza também ambígua dos irmãos :”(...) brutos só de assomos, mas treitentos, também, de guardar brasas em potes, e os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz (...)” (p.23). Era então isso o que se comentava, e também isso: ” não conseguiam disfarçar o certo solerte contentamento, perto de rir”(ibid., p.23) . De novo percebemos a uniformidade de vozes dos circunstantes que, embora possivelmente não desejem a morte de Liojorge, pressentem-na como um fato inevitável.

Vejamos retrospectivamente outra passagem significativa, um pouco antes da vinda de Liojorge. Doricão aceita a proposta de Liojorge nesses termos”Então, que sim, viesse-disse - depois do caixão fechado”. Eis na seqüência a reação do narrador e demais presentes: “A tramada situação. A gente vê o inesperado. Se e se? A gente ia ver, á

espera. Com os soturnos pesos nos corações; um certo espalhado susto, pelo menos”(p.25) Aqui há ainda aquela certeza única e mítica: a expectativa do pessoal é focalizada nesse “premonitório” único ponto: a vingança virá. É verdade, também, que nesse trecho há um paradoxo lingüístico espelhado na concentrada e repetida expressão: “Se e se?” Significando uma possível e hesitante alternativa - essa ambigüidade renovadamente instaurada no texto literário, esse é o acento significativo que revela a singularidade de cada parte da narrativa sem perder a perspectiva, ou a relação com as outras partes .

Eis, contudo, a chegada de Liojorge: “Alto, o moço Liojorge, varrido de todo o atinar. Não era animosamente, nem sendo por afrontar. Seria assim de alma entregue, uma humildade mortal”(ibid., p.25). E de fato, ao cumprimentar os irmãos: “Com Jesus! – ele, com firmeza” (ibidem). Liojorge, muito comovido, porém igualmente seguro e convictamente solidário, também demonstra ser um cristão (poderia também ser um pagão, um materialista dialético ou existencialista: aqui o essencial é a atitude tomada por um ser singular numa situação limite) inclusive se as “coisas” tomarem um rumo indesejado, um mártir cristão . Aliás, é exatamente seu comportamento humilde aliado a sua coragem e lealdade que confundem e assombra aquela gente a tal ponto de tomarem-no por vassalo: “Feito um criado e de orelhas baixadas e tranqüilidade de escravo” assim descrevem-no durante o caminho rumo ao cemitério .

Na seqüência, o cemitério: seria ali o lugar certo da “forte circunspectância (circunstância séria e última instância)?”. É claro que essa simples e expressiva inversão não dá ainda a dimensão do clímax do evento, porém ela é tão sugestiva quanto o neologismo “circunspectância” e o parágrafo inteiro:

E entravam no cemitério. ‘Aqui, todos vêm dormir’ – era, no portão, o letreiro. Fez-se o airado ajuntamento, no barro, em beira do buraco; muitos, porém, mais para trás, preparando o foge-foge. A forte circunspectância. O nenhum despedimento: ao uma-vez Dagobé, Damastor. Depositado fundo, em forma, por meio de rijas cordas. Terra em cima: pá e pá, assustava a gente, aquele som. E agora? (p. 26).

Aqui, novamente outra parte singular, diríamos inclusive auto-suficiente se não fosse ela outra seqüência de um todo bem articulado.

Damastor Dagobé foi depositado fundo, sem “nenhum despedimento” (despedida e acontecimento) a aguardá-lo. A verdade é que após a agônica espera dentro da casa e durante o cortejo até o cemitério, Damastor foi levado por muitos; esse acompanhamento já é uma forma de despedida. Na seqüência, o narrador descreve a expectativa de Liojorge: “Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz? Teve um olhar árduo. ã pandilha dos irmãos. O silêncio se torcia” (ibid., p. 26). Coloquemos, experimentalmente, uma única frase em sua convencional ordem sintática: diante do nariz dele? . Essa frase,

no entanto, também não dá a dimensão do clímax do evento embora insinue o tenso, angustiado estado anímico de Liojorge. Entretanto, a preferência pela inversão da frase é ambivalente : ela serve para tornar a narrativa mais lúdica e descrever expressivamente o estado momentâneo da personagem. Já a sentenciosa “O silêncio se torcia” é demasiado significativa, principalmente para demarcar o instante e lugar de intensa, agônica - e temerosa expectativa.

Chegamos a um ponto da narrativa em que os procedimentos estilísticos estão bem definidos; no quarto parágrafo (p. 26) todos os experimentos construtivos e simbólicos convergem e se entrelaçam: o ritmo, a sintaxe poética, as inversões sintáticas, os neologismos intensivos, a típica linguagem da gente daquele lugar. Observemos atentamente a questão dos neologismos e sua função na narrativa, que aliás também é de natureza “mítico-lingüística”, além de lúdica. Tais palavras servem para evocar uma situação rara, singular, como se estivesse ocorrendo pela primeira vez - seria um evento original. Selecionando palavras reinventadas pelo autor na seqüência final da narrativa, tais como: “entremeamento”, “perguntidade” e “circunspectância”. Todas elas têm a finalidade de concentrar num único termo sentidos convergentes, simbólicos, que intensificam o sentido específico de cada momento do processo. É o que ocorre com “entremeamento”: ela resume e comprime as etapas seqüenciais da narrativa - o antes, o velório, o meio, a caminhada para o cemitério, e o possível devir : a vingança . É durante o intervalo, durante o percurso rumo ao cemitério e sua prenunciadora vingança (o entremeamento) que todos aqueles participantes,” em cochicho, ou silêncio, se entendiam, com fome de perguntidade” (ibid., p.26). Nesse último neologismo sintetiza-se “pergunta com curiosidade”, num momento singular, intenso, onde o pessoal insiste em antever o futuro consumado: “ Sem se ver, se adivinhava”. Quanto ao termo “circunspectância”, criativo neologismo, precedido pelo atributo” forte”, e que reúne significativamente ocasião com gravidade, ele tem a função intensiva de delimitar outro momento tenso por excelência da narrativa, pois ainda à frente virá o último.

Nesse momento da narrativa será relevante destacar os caracteres de natureza mítico- lingüística dos dois personagens centrais do evento: Damastor e Liojorge. Caso estivesse claro e íntegro (original) o nome de Damastor seria Adamastor: na mitologia grega um dos gigantes da terra que pretenderam destronar Júpiter, sendo vencido pelo deus e sepultado sob a forma de diversos montes (nos *Lusíadas* há uma antológica reconstituição e participação de Adamastor) . Damastor é um nome mítico-simbólico estreitamente ligado á natureza profunda da personagem e, por analogia, também relaciona-se ao Adamastor mitológico, inclusive na sua versão camoniana :” disforme e grandíssima estatura; o rosto carregado, a barba esqualida. Os olhos encovados, e a postura medonha e má e, a cor terrena e pálida; Cheios de terra e crespos os cabelos, A

boca negra, os dentes amarelos” (*Os Lusíadas* XXXIX, p.61). Nas duas versões do gigante Adamastor ele termina de forma trágica. Um outro dado é que nesse conto a personagem não é descrita fisicamente. Enfim, sem a primeira letra do nome original o sentido da personagem permanece e até alcança - os outros irmãos. Por outro lado, o nome Liojorge também é simbólico e relaciona-se a um personagem lendário porém histórico: Jorge (são)- mártir do século IV, tornou-se ao longo do tempo o santo guerreiro, protetor das donzelas e dos oprimidos. Transpondo esses dados para o nosso moderno conto, e acrescentando o significado de “Lio”- ou liame : tudo que serve para ligar um coisa a outra – temos aquela certa identidade mítica entre o nome do ser e sua natureza mais íntima . Em síntese: “o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que , enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo” (CASSIRER, op. cit., p.70). A outra espécie de laço que uniria Liojorge a outra coisa reside em sua ligação agora respeitosa com a gente do povoado. Confirmamos, então, no âmbito do conto tal relação entre nome e essência em sua quase totalidade. Apenas discordamos ,em parte, quanto a evocação de tal nome tornando-o presentemente ativo. O que ocorre nesse caso é uma associação natural entre os irmãos Dagobé, entre a parte e o todo. Percebemos, no conto, o afastamento relativo do perigo no ato da pronúncia do nome de Damastor; o que naquele velório passa a intimidar os convidados é a presença ativa dos demais irmãos – nesse caso até por uma questão direta de herança do atemorizador Damastor.

À maneira do narrador, “eis que eis”: “Os dois, Dismundo e Derval, esperavam o Doricão: ”Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via o outro, em meio àquilo?”(ibid., p.26). É como se Doricão nem tivesse notado Liojorge naquele tenso momento: ”Só disse, subitamente ouviu-se:- “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...”(ibid., p. 26). Aqui ocorre a revelação chave da narrativa e sua consequência geral:a tão esperada vingança é frustrada,a intensa expectativa é desfeita.

O tom ou a maneira velada dessa periódica oração sugere um pouco de constrangimento sublimado. Talvez esse “baixo e mau-som”, devidamente ritmado, que Doricão precisa usar para não demonstrar intenso alívio seja, afinal, a coerção psico-social entranhada em sua voz. Há, também, a consciente certeza da decisão tomada: apesar da discricção, Doricão sabe que tomou a decisão correta, embora para aquela gente “apressurada”(“impaciente e pressionada”) mas não para os próprios Dagobés tal atitude desnorteie(frustre) a todos. A exceção vai para os irmãos e Liojorge: eles, afinal, sentem-se aliviados, libertos de tal situação. Seriam os “vencedores” daquele palco para aquela platéia.

Após agradecer aos presentes, Doricão, "já fugaz", profere sua sentença final: "- A gente, vamos'embora, morar em cidade grande ..." (ibid., p.26).

Com a herança deixada pelo avaro e temido Damastor, os três irmãos tentarão mudar de lugar. Enquanto isso, talvez como um prenúncio ou um símbolo de algo dramático que pode ou não retornar, ou ainda como mais um banal e repetitivo evento da natureza cíclica e dinâmica, acabado o dramático enterro eis que "outra chuva começava" (ibid., p.26).

2.2. A palavra mágica em "A menina de lá"

A menina de lá é um conto que descreve o curto e intenso itinerário de uma menina singular-Maria ou Nhinhinha-possuidora de dotes paranormais. Essa paranormalidade está no poder de seus desejos, intuídos ou presentificados através das palavras. Em um ambiente de roça, onde mora isolada com seus parentes e tendo também a necessidade como carência constante, Nhinhinha começa a realizar desejos através de sua linguagem reticente e expressiva. Através dessa linguagem poética e profética todos os desejos relativos ao ambiente onde vive tornam-se realidade, o que faz a alegria e admiração de seus parentes, inclusive pai e mãe. Então surge a idéia de resguardar-se esse dom seletivo da menina do interesses dos outros parentes e gente da região. A questão é que tudo que de fato a menina deseja com intensidade acontece - inclusive quando pede um caixãozinho cor de rosa, com enfeites verdes brilhantes para si mesma.

Os procedimentos estilísticos inovadores estão espalhados ao longo da menina de lá: o ritmo característico, inversões sintáticas, alguns neologismos e uma linguagem proverbial e intuitiva - demarcadora da personagem central.

Tão notável quanto a linguagem dinâmica que perpassa o conto é a criativa e poética linguagem de Nhinhinha. Também admirável, em contraponto a sua expressividade inventiva, é a sua extática imobilidade: uma impassível calma prenuncia algo a frente dessa precoce menina. Num significativo espaço chamado Serra do Mim, mas ainda um pouco para trás, num lugar brejeiro denominado o Temor-de-Deus, vive a família de Nhinhinha. Gente simples. O pai é sitiante; a mãe segue-o nas tarefas locais e religiosas. Nesse local bem interiorano, eis que nasce uma menina diferente para além dos traços pitorescos: muito miúda, cabeçudota e com olhos enormes. Esse paradoxo físico já anuncia algo inusitado no destino de Nhinhinha. Mais um pouco veremos que essa aparência barroca faz parte de uma configuração maior.

Vejamos um trecho rítmico relacionado ao estado existencial de Nhinhinha: "Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia."(p.17). É notável nesse trecho o compasso moderado e

musical causado, em boa parte, pelas assonâncias e aliterações. O início do parágrafo em sua primeira frase "Parava quieta" é o impulso rítmico inicial devidamente seqüenciado por "não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, ". Apenas nessas três frases já é possível reconhecer alguns fatores rítmicos constitutivos de todo o parágrafo. Na seqüência o fluxo rítmico acelera-se e complementa o período inteiro de maneira assonante e aliterativa: "sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia." É verdade que esse é um período rítmico curto. Também nessa concisão rítmica, todas as palavras estão em interação objetivando um fluxo rítmico, e o destaque para esse efeito estético são as constantes aparições dos fonemas "se".

O primeiro neologismo é um dos mais simples já adaptado pelo autor à sua linguagem: "estranhez". Também ele relaciona-se ao caráter ou comportamento de Nhinhinha. O significado remete ao que é fora do comum ou diferente, e até anormal. Se levamos em conta que essa palavra diz tudo que não é familiar, inclusive situando quem é "premiado" com ela ao espaço singular de tudo quanto é desconhecido, então já teremos uma idéia ampla mas ainda indefinida do destino da "menina de lá".

O próprio pai não entende as falas da filha, e não apenas ele. O que dificulta a apreensão das frases de Nhinhinha são suas particularidades, seu estilo. As seguintes inversões sintáticas do narrador dão uma idéia do obstáculo para uma compreensão imediata das falas da personagem: "esquisito do juízo ou enfeitado do sentido" (p.17). O que significa essa explicação formalmente invertida senão uma estratégia do autor para tornar complexa, indireta as atitudes da menina? Ou o próprio vocabulário em "Ele xurugou?" e o proverbialismo de "Tatu não vê a lua". São essas expressões paradoxais e atípicas que causam espanto ou incompreensão. Ou então certas estórias tidas como absurdas para aquela gente simples, por exemplo: "da abelha que se voou para uma nuvem" e "da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo" (p. 17.). O narrador comenta que essas estórias são só a pura vida. Talvez porque sejam ditas de modo poético e filosófico, e entre a imaginação e a precisão captem o real em seus múltiplos aspectos.

Assim como o espaço maior em que está situada - Nhinhinha e sua família, para trás da Serra do Mim, o outro onde de fato vivem também já denota um paradoxo: quase no meio do Temor de Deus. Esse lugar possui, ou tem em si algo contraditório: é um brejo de água limpa. Estamos presenciando uma parte mínima do cosmo, aparentemente insignificante em sua simplicidade, porém com uma estranha lógica de unir em si ao mesmo tempo coisas opostas e complementares. Assim seria (segue) em decorrência o estado existencial de Nhinhinha: uma espécie de último limite em que um ser de quatro anos não chamava a atenção nem incomodava ninguém e com uma ressalva significativa: ela é notada por uma espécie de estado onde torna-se comum reconhecer

uma ausência. Ou seja, ela somente é percebida “pela perfeita calma, imobilidade e silêncios”(p.17). Estamos presenciando um tênue limite entre o Inconsciente e a Consciência, entre a Noite e o Dia. Ou, entre tudo ou nada, num lugar concentrado, a nossa heróina decidiu servir a essa dimensão onipresente de uma maneira singular, como se fosse sua única e última ocasião .

Esse jeito ascético tornou-se seu lugar comum. Sua indiferença ou apatia é bem assinalada: “não parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma”(ibid.). No entanto não é tão simples assim. Quando observamos seu método à mesa notamos que sua suposta apatia é algo mais complexo ou rarefeito:

“(...)o prato de folha no colo, comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso ou atraente, e ia consumindo depois o resto, feijão,angu, ou arroz, abóbora, com artística lentidão”(ibid.).

Enfim, nossa personagem sabe o que quer e de que maneira alcançá-lo. Esse seu jeito lento e seletivo está no limite entre os valores éticos e estéticos. Ético porque segue um determinado caminho aparentemente pré-estabelecido; estético porque consegue demonstrar habilidade, arte talvez, na escolha e precisão com que serve-se à mesa. Em suma, no limite entre Céu e Terra, mesmo que o lugar seja um sítio - um fragmento mítico - , dá-se esse velado embate “agonístico” entre uma menina e sua família.

Um sinal mítico, ou algo paralelo insinua-se no ser de Nhinhinha: “De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de repente”(ibid.). Quando precisava responder sobre suas ações, ela, “alongada, sorrida, moduladamente” explicava-se: “**Eu...to-u...fa-a-zendo**”. O narrador afirma que essa forma de falar é um tanto quanto vazia, ou cheia de vácuos. Uma primeira conclusão sobre essa lentidão ou paciência tão pouco típica de sua idade seria que ela era limitada ou distraída, ou tola. Ela age sem pressa ou preocupação visível . Como se vivesse em um estado atemporal,ou talvez na espera contida de algo inusitado . O suposto “vácuo” em que vive seu olhar distraído aponta para algo mais além, outro tempo e espaço pleno. Mas, naquele lugar com suas necessidades e tarefas diárias árduas, quem conseguiria intuir um objetivo maior ou transcendente para Nhinhinha? Quem perceberia a razão maior dela não agir ou trabalhar como os outros?Quando ela afirma que está fazendo algo, talvez seu plano seja agir de maneira diferente , através de palavras.

A verdade é que com seu jeito atípico nada intimida Nhinhinha. Suas relações com os próprios pais consistem num mal entendido diário. É possível que o jeito dela falar com os mesmos destoe desde sempre. Eis suas palavras singelas e diretas em algumas ocasiões comentando ações óbvias demais:”Menino pidão...Menino pidão...” e ”**Menina**

grande...Menina grande...” É possível notar e entender o que incomodava os pais durante essas intervenções da filha singular: tanto o modo quanto as palavras usadas constrangem-nos. O que causa esse mal estar? A intimidade dos termos que a menina usa aproxima pai e mãe não apenas do nível etário da filha, porém sugere um certo saber que deixa a todos pouco a vontade.

Essa sábia e desconcertante atitude de menina precoce, de quem está além das vivências próprias de cada idade convencional causa, entre os seus, raivas constantes. Ela, como último recurso, defende-se como pode, isto é, com impassibilidade. Eis suas palavras para tal ocasião: **“Deixa...Deixa...”** Dizem, com resignação, que ela é assim mesmo, e enquanto puder, sempre será.

Logo na seqüência surge um neologismo simples e sutil para descrever o estado da menina nessas horas conflituosas: “Suasibilíssima”. Apenas um acréscimo de um [s] e um [j] e eis transparente - que expande e concentra - uma nova palavra para definir melhor o jeito terno ou ameno de Nhinhinha. Essa excessiva suavidade, esse agradável jeito de ser não encontra ressonância ao redor. E tal maneira pouco hábil ou anti-cosmopolita estende-se as novidades que agitam todos que convivem com ela: como quem vive em outro universo ou outra sintonia, onde o tempo não conta, também sobre ela os acontecimentos não tinham influência. Na verdade, nossa menina não se perturbava com coisas “mundanas”, ou com incertas ocorrências que não lhe tocavam .

Em suma, a menina de lá é diferente, mais: é tranqüila e saudável. Quando o narrador afirma que ninguém tinha real poder sobre ela e não se sabia quais seus gostos, sentimos que de fato estamos frente a algo estranho ou desconhecido. O paradoxo entrou em cena, a mitologia ou o sagrado também. Na Serra do Mim o inconsciente, ou o cosmo, gerou algo a principio incompreensível. Inerente a ela, e como que resguardando-a de sobreaviso, há o Temor de Deus. Menos do que uma floresta, próximo a um bosque, a pequena “menina” esta tentando fundar uma identidade rara. Na trilha religiosa e filosófica temos então uma busca sitiada pelo temor e tremor; estamos entre o medo, o desejo e o milagre, enquanto a verdade situa-se à margem desse panorama.

O narrador conheceu Nhinhinha e sabe das maneiras afetuosas e místicas da mesma. O narrador sabe do seu gosto pela noite e suas estrelas, na verdade, de sua admiração extasiante pelo espaço noturno, como também pelo ar e cheiros soprados pelo vento. Poético se quisermos, porém o certo é que tudo isso está próximo da pura vida. Para termos uma idéia do encanto que vem de longe através das estrelas, eis as palavras que Nhinhinha profere diante do espetáculo astral :”Tudo nascendo!”(p.18). É notável a percepção de que as coisas do mundo, inclusive do universo extraterreno, estão em constante devir, num processo contínuo de crescimento. E Silêncio.

Esse pulsar das coisas é tão intenso e ininterrupto que Nhinhinha afirma com sutileza: **"A gente não vê quando o vento se acaba"**(p.18). Semelhante dinamismo vai até as fronteiras do ar: **"...Altura de urubuir..."**(idem). São esses paradoxos, com seus devidos limites, ou essas afirmações que parecem tocar as essências dos fenômenos naturais que desconcertam as pessoas. Outro aspecto relevante são as referências que ela faz, sempre, envolvendo a natureza circundante, inclusive por analogia aproximando urubu de jabuticaba, como em **"Jabuticaba de vem-me-ver..."**(p.18). Esses anseios de alturas e estrelas causam nela saudade e melancolia. Uma frase emblemática nesse sentido é **"Eu quero ir pra lá"**(ibid.). Aonde, mesmo, talvez ela pressinta mas não saiba com certeza. Porém, sentimos que há nela uma falta ancestral ou mítico-religiosa. Uma inquietude de algo que já ocorreu uma vez mas da qual ela parece não lembrar. É possível que em seu próprio nome já esteja assinalado um indício de um processo cíclico cósmico. Mais um exemplo será suficiente para demarcarmos a nostalgia de Nhinhinha pelo Outro a partir de coisas do seu próprio habitat, como em **"O passarinho desapareceu de cantar..."**(p.18). Esse singelo comentário expõe dialeticamente a questão central da alternância dos fenômenos vitais desse mundo, revestido em formas simples, complexas e variadas. Se é que pássaros –de urubus a sabiás– representam apenas a parte natural "simplificada" desse processo cósmico. Até que ponto esses pássaros representam algo transcendental é uma questão em aberto.

A última etapa que o narrador descreve, enquanto conviveu com nossa menina, consiste numa certa resposta longa que ela concedeu-lhe: **"Eeu? Tou fazendo saudade."**(ibid.). Em outra ocasião, como possível complemento, ela afirma-rindo- quanto ao reino dos seus parentes já mortos: **"Vou visitar eles..."**(ibid.). Aqui cabe a pergunta clássica: "A que será que se destina?". Um pouco mais e ela começa a fazer seus sortilégios. Parentes mortos: -de qual família e de qual área do desejo, da fé ou do conhecimento?

Esse avanço rumo ao reino do diferente começou naquela manhã brejeira, quando de costume Nhinhinha em seu canto, sentada e com seu olhar paralelo proferiu essas palavras: **"-Eu queria o sapo vir aqui"**(p.19). As pessoas ao seu redor não hesitaram em levá-la a sério: seriam seus disparates de sempre. Um pouco depois, de maneira inesperada e rítmica, eis que surge algo: **"Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha-e não o sapo de papo, mas bela râ brejeira, vinda do verdejoso, a râ vêrdíssima"**(ibid. Grifo meu). Esse trecho revela não apenas o ritmo do desejo da personagem mas também uma correspondência intensa entre ela e o lugar telúrico onde vive. Eis os elementos centrais formadores do fluxo rítmico: a partir da conjunção "Mas" seguida do advérbio "aí" e do adjetivo "reto", anunciadores do início do sortilégio, segue-se duas frases, eis a primeira: "aos pulinhos, o ser entrava na sala";

seguida dessa outra: “para os pés de Nhinhinha”. Genericamente, a explicação rítmica dessa frase é que tão visível quanto as vírgulas que a cortam, ela também compõe-se de moderada assônancias e aliterações. Por outro lado, o que apenas está insinuado nessa primeira parte do período, isto é, diversas palavras demarcadoras do ritmo, será complementado com intensidade, ou seja, com mais aliterações e assonâncias em sua segunda parte: “e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima”. A musicalidade desse trecho, entrecortado de vírgulas e alternado por palavras rimadas ou que correspondem-se em sonoridades semelhantes enfatizam o ritmo e o sentido do sortilégio. Em ritmo de desejo, amparada por uma força mítica, quem sabe solar, eis que a rã verdíssima, aos pés de Nhinhinha, vem para anunciar a chuva na Serra do Mim. Nesse mundo ficcional esses dois seres são sinais concretos de que à experiência está misturada a possibilidade de um devir, em parte improvável, e mesmo assim capaz de realização.

Dentro desse período rítmico há um neologismo: ao invés de verdejante ou verduoso, temos “verduroso”- que consideramos um outro neologismo simplificado (um adjetivo). Que verduroso? Do brejo ou pântano onde vivem. De forma inédita e ambígua, eis uma rã, e não literalmente um sapo rugoso. Na seqüência, Nhinhinha profere mais algumas palavras premonitórias relacionadas à rã: “Está trabalhando um feitiço...”(p.19). O pessoal começa a admirar-se. Então, eis que passados alguns dias mais algumas palavras saem impulsionadas por um desejo: “Eu queria uma pamonhinha de goiabada...” (ibid.). Esse pedido foi feito sem alvoroço, num sussurro. E veio rápido: Apenas meia hora depois surge uma dona com essa peculiar iguaria, como se tivesse recebido uma mensagem telepática e viesse cumprir uma missão. Outras coisas que Nhinhinha falou pedindo com convicção realizaram-se. Se bem que fossem coisas simples, o certo é que todas vieram a ela. Porque a nossa sacerdotisa ou feiticeira da palavra não cedia a tentação de um desejo maior até aquele momento, é uma questão supérflua, assim como também seria desnecessário pedir algo fantástico mas sem afeto.

Afeto, sim. Quando sua mãe adocece, ao invés do milagre do desejo que quer ou implora em palavras, vem a graça do modo afetuoso através do sorriso e do calor do gesto que acalma e cura. Eis o trajeto da menina em direção a mãe: “Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto” (p.19). A partir desse evento Nhinhinha alcança crédito e inicia sua trajetória meteórica rumo ao mito. Seu nome funda um percurso denso, talvez encoberto de equívocos, mas que tornar-se-á emblemático quando for citado posteriormente. Será através de tal nome que certos eventos virão a memória daquela gente, e crivado de afetos variáveis (um nome onde radica toca força do ser, onde eventos determinados

serão citados tendo como base esse mesmo nome – e também outras qualidades menos valorosas serão pronunciadas através desse nome mítico).

Cria-se em torno da menina prodígio uma cerca protetora. Ninguém deve ou precisa saber dessas coisas. Os três responsáveis por esse pacto de não propagar tais segredos - O Pai, Tiantônia e a Mãe- sentiam além do medo do extraordinário e da possível ilusão, também um certo desconforto quanto a falta de “sensato proveito”, ou seja, de não poderem usar os dons da filha para algo mais vantajoso ou valoroso. “Sensato proveito”, essa a inversão sintática que aponta também para a costumeira versão secular das utilidades práticas extremas, venham de onde vierem e de que forma forem. Essa razão sensata, esse proveito utilitário já denuncia o famoso percurso do desejo em busca de um fim. Ou, dos interesses próprios a caça de um objeto -um meio- para realizar desejos, necessários ou nem tanto.

A questão torna-se grave quando nesse brejo verdejante chega a seca. Eis algo de essencial para o lugar: a chuva. Porque não pedir pela Serra do Mim e pelo Temor de Deus que venha a chuva? Por que não Nhinhinha? .A resposta é lacônica:”Mas, não pode, ué...”(p.19). Sob pressão o desejo desvia-se, ou mesmo que o leite, o arroz, a carne e tudo desse gênero se perca, a pressa de qualquer pedido é negada com um:- “Deixa...Deixa...”(p.20).E, da maneira lenta mas pensativa com que praticava seus atos diários, inclusive comer com arte deliberada, nossa menina preferia, também nessa seca emergente, esperar o momento exato para agir. Ela, ajustando-se a situação, tranqüila e sorrida recolhe-se e espera. Risonha não, “sorrida”. Outro neologismo assimilado direto do manancial da língua (sofrida, perdida, querida etc.). O certo é que nossa simpática menina não pode inverter a ordem natural das coisas de imediato: seu desejo não atua tão gratuitamente assim. É possível que o Inconsciente, a Grande Memória ou Deus não queira se revelar em estreita consonância com suas criaturas, daí que após duas manhãs da negação intuitiva de Nhinhinha, uma pausa para uma decisão vital, eis que volta com fervor seu querer:”Querida o arco-íris. Choveu.” (p.20). Através desse paradoxo voltou o verde, entre outras cores que as águas trazem.

Com tanta luz e cor em plena tarde, a própria menina de lá não resiste: alegre e fora do sério faz o que nunca antes tinha ousado:pulou e correu por casa e quintal. Chuva e euforia na Serra do Mim. Esse clímax é demais, nem tanto para Pai e Mãe, porém para Tiantônia. O que será que a incomodou naquela feérica alegria da menina?Por algum motivo além chuva e alegria, ela repreendeu nossa Nhinhinha de tal maneira que ela serenou demais. Pai e Mãe não gostaram disso, e a filha agora, querida, resignou-se. No auge da transformação de humor (de sua extroversão) eis que a menina de lá volta a sua quietude de antes: “tornou a ficar sentadinha, inalterada que nem sonhasse, ainda mais imóvel, com seu passarinho-verde pensamento”(p.20). Nessa posição fixa, para lá de

contemplativa, Nhinhinha ficou com o seu devaneio cósmico-mítico-. Ela, que não lembra na aparência, heroínas de conto de fadas.

Pai e Mãe, por contingência práticos, aceitaram contentes essa volta afetada da filha ao seu lugar comum. Antes de sobrevir o contratempo, ambos acalentam para a filha um futuro promissor: direcionar, guiada por uma “modelar Providência”, seus dons para coisas bem concretas. Esses bens, demasiados terrenos, seria a pura vida para Pai e Mãe. Antes de vir esses deleites, veio o complemento da vida: a morte paradoxal. Essa aura, que há muito espreitava a Serra do Mim em busca de mais uma presa diária, leva agora a jovem e miraculosa Nhinhinha. O narrador explica de maneira lapidar a razão desse destino: “Todos os vivos atos se passam longe demais” (p.20). Vivos atos: essa inversão sintática expressiva anuncia a reviravolta da ciranda, do ciclo de ações inexplicáveis que ocorrem sob nossos olhos. Inexplicáveis, em parte, pois o que falta é o complemento inevitável: o outro sempre porta algo que nos preenche, e também o oposto.

Seria já predestinado tudo aquilo? Ou as causas e efeitos não são sempre evidentes nesse espaço e tempo em que vivemos? Do mito para a realidade o caminho é estreito, às vezes consiste em apenas um passo. Se Nhinhinha a princípio era a ausência, ao longo de sua estação no Sítio tornou-se plenitude. Logo ela com seu olhar absorto, como se vivesse apenas pra si. Em uma escala sutil ela trouxe a fartura quase impossível àquele lugar. E agora o reverso: a melancólica falta, as dores de todos por algo que parecia perdido para sempre (enquanto durasse). Vejamos, sob o aspecto bíblico-mítico, se existe algo de acidental na morte da Menina. No longo percurso bíblico os acasos da natureza, as perdas fortuitas de bens ou membros familiares são inexistentes. Mas há um sutil exceção: a da morte do bebê que a prostituta que comparece diante de Salomão asfixiou enquanto dormia. Assim, nesse caso, a morte da criança -por descuido, sem querer- é incidental para o relato do julgamento do rei. Em sua essência, a Bíblia é um relato das maldades, erros ou crueldades dos humanos. Neste ponto, cremos ser possível traçar um paralelo com Nhinhinha e sua família, o nome do lugar onde vivem- O Temor de Deus e a Serra do Mim- e as narrativas bíblicas. Nessas últimas, até mesmo uma doença é castigo de Deus ou um motivo para atos deliberados de cura conduzidos por homens de Deus. Embora não seja a causa ativa de tudo, Deus é um agente sempre presente e o mundo é sua criação. Enfim, todo o conforto, alívio e fome, pestes e dilúvios e inimigos outros são mandados por Deus. Se relacionar-mos esses fatores e atribuí-los aos homens e mulheres em constantes conflitos, teremos um equivalente explícito na “Menina de lá”. Mas, aqui o mito retorna sob o “original “poder das palavras. E, quando a menina morre por causa das águas más do lugar, o que ocorreu senão um aviso preciso de que quem nasceu um dia morrerá, seja de que causa for? Simples, complexo, ambivalente? Sim, os vivos morrem sempre a despeito do papel que desempenham. Talvez

não morram aqueles que passam à “história” através de narrativas? Duvidoso, sim, mas até que ponto possível?

A falta da filha é tão intensa que durante o velório a Mãe, tomada pela dor da saudade, ou pela idéia fixa que ela causa, gemia repetindo o refrão destinado a ela: - **Menina Grande...Menina Grande...**”(p.20). O narrador diz que a Mãe gemia com ferocidade, ou seja, com revolta. De novo, a raiva provém do mesmo ser. Não estranhemos que a menina de lá tenha tornado-se, numa linha de tempo curta e intensiva, um “objeto” de indiferença, de irritação e espanto, de admiração e alegria. Finalmente, ela torna-se uma saudade opressiva. Mas, ainda resta o enterro, e antes dele uma última explicação: porque Tiantônia tinha sido tão brava com Nhinhinha naquele esplendor do arco-iris?E depois a menina recolhe-se para mais um tempo morrer? . Eis, antes da encomenda do caixão, o abre-te-sésamo dos motivos terminais: Tiantônia repreendera Nhinhinha na sua euforia pelo aparente descompasso de um pedido:-Ela queria um caixãozinho cor de rosa, com enfeites verdes brilhantes. Tudo que ela desejava estava ocorrendo. Esse não seria mais um daqueles certos desejos?

A nossa resposta conduz ao grande mar das conseqüências inevitáveis: de uma forma ou de outra, nada se perde, tudo se troca e se transforma. De maneira cíclica, a vida conduz a morte, com suas constantes e variáveis reviravoltas. Em resumo: da indiferença ao amor é só um passo. Do amor ao ódio uma lâmina. E, de novo, esse circuito retorna: milagre-amor; ciúme-mau humor; indiferença-desprezo, etc. Mais ou menos extensa e intensivamente, todo esse processo recomeça.

Nhinhinha percorreu seu círculo. Agora ela volta a outro começo-fim. Quem sabe ao certo a seqüência exata? Após a explicação de Tiantônia, resta o paradoxo do último desejo da Menina. As reações também são ambivalentes: o Pai não quer ceder a ele. Entende que se for atendida dessa maneira, sua filha estaria envolvendo-os como cúmplices de sua morte. Uma culpa dessa magnitude não se assimila fácil. A mãe quer atender o desejo terminal da filha e após muito choro e discussão, ela alcança um equilíbrio sereno. Nesse estado, consegue entender intuitivamente que o último desejo de sua filha frágil porém generosa, é tão milagroso quanto os outros. A Mãe de Nhinhinha sente que ela foi o centro de sua vida, e permanecerá como o único evento possível de justificar suas orações diárias. Em síntese: que o caixão venha, que seja cor-de-rosa com verde funebrihos (a morte não sombria mas brilhante:um outro sol) pois assim sendo, confirmar-se-á que a filha é uma escolhida de Deus. O seu poder inexplicável advém de uma preferência divina, a sua morte precoce é um sinal que Deus a quer de volta junto de si.

Sob essa perspectiva, sob esse pulsar da devoção, a Mãe, que vivenciou em vários níveis a graça da filha,decide pela palavra, movida por desejo, que”tinha de ser!-

pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha.”(p.21). Essa é a última frase, a última fé no fim da narrativa. Uma fé ou desejo que exalta ou resguarda a filha à uma dimensão segura. Afinal, trata-se daquela que a engendrou, que a pôs no mundo para vingar ou redimir-se.

2.3 O dinamismo da palavra em “Famigerado”

“Famigerado” conta um dia excepcional na vida de um Doutor farmacêutico que é procurado por Damázio Siqueira - um jagunço e homem simples- para esclarecer o significado de uma palavra:Famigerado. Essa palavra atormenta Damázio desde que ele escutou-a de um moço do governo. A questão central reside no sentido “ideológico” da palavra, no momento em que ela foi pronunciada: mais do que forma e conteúdo, a intenção. Damázio quer saber se tal termo é ofensivo. Eis o problema: enquanto Damázio quer saber a intenção vital da palavra, o Doutor sabe, ao certo, que explicando o seu sentido visceral não aplacará a raiva mortal do jagunço. Ao mesmo tempo, o narrador não sabe a quem estará condenando, ou pondo em risco mortal:- se a ele mesmo, ou a alguém próximo. Em suma, o temor é ambivalente: ambos estão numa situação paradoxal, ou seja, o desconhecimento adequado das circunstâncias em sua integridade está ausente. Por outro lado, há também o respeito mútuo:-ambos são reconhecidos por uma “fama” que causa prestígio-admiração e medo. O jagunço é temido por sua coragem, por sua força de enfrentar outros até a morte; o Doutor pela sua força no saber das palavras, dos signos orais que agradam e ferem. Portanto, esse é o núcleo do confronto:dois diferentes medos ansiando por um meio termo que só virá, dependendo do uso, ou do peso da palavra “Famigerado”. Muito do desejado equilíbrio-a salvação ou a paz-situa-se em uma versão criativa e libertária da palavra em questão.

O narrador de”Famigerado”anuncia logo no início do conto que o que está por vir trata-se de um evento:algo excepcional ocorreu em sua vida. O lugar é um arraial. À sua janela um grupo de cavaleiros, com destaque para um em especial, pára bem em frente. A descrição feita pelo Doutor do motivo desse singular cavaleiro é persuasiva:”Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente(p.8).Esse movimento, o ritmo descritivo de Damázio feito pelo Doutor. A princípio essa singela descrição serve para dar uma idéia do humor passional de Damázio naquele instante. Na seqüência, o narrador descreve com detalhes o impacto causado por esse bando de homens em torno de sua casa, todos a cavalo. Apenas para resumir o seu desconforto, pois está cercado, o Doutor enfatiza o caráter do cavaleiro chefe:”(...)Só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe”(idem). Era isso, sem dúvida. Porém, antes fosse um equívoco, ou um“sonho”. Talvez parecesse menos real ou temeroso. A

verdade é que o pânico apossa-se do homem de saber a tal ponto que ele emite essa declaração: "Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo" (idem).

O medo, eis a questão. O temor entrava, entreva. Sem saída, por enquanto, o Doutor tenta uma aproximação: - convida Damázio a desmontar e entrar. Não, mesmo. Eis a postura rítmica e constante de Damázio sobre o cavalo, irremovível: "Via-se que passara a descansar na sela-decerto relaxava o corpo para dar-se a ingente tarefa de pensar". (p.9). O fluxo rítmico está caracterizado, em sua essência, desde os verbos no imperfeito "Via-se, Passara", no infinitivo "Descansar", ao substantivo "Sela", na primeira parte da frase, delimitado logo a seguir por o adjetivo "Decerto" e outro sonoro verbo no imperfeito: "relaxava". Essas palavras, constitutivas das diversas classes gramaticais, assinalam a seqüência rítmica de todo o período. Nesse curto fragmento, a correspondência sonora está presente nos vocábulos "passara" e "relaxava", "descansar e pensar". Um dos pontos demarcadores do ritmo, ou da recorrência sonora das palavras, encontra-se visível especialmente pela presença dos fonemas "S", "C" "D" e "P".

Para quebrar o clima de desconfiança extrema, o Doutor indaga se é questão de remédios: - Não, nem isso nem doença ou consulta nessa área. Então, o que seria?: " Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada" (p.9). Agora descartava-se para longe um acerto no nível específico da saúde medicinal. É algo mais universal, muito humano: uma dúvida. O não letrado jagunço veio de longe consultar uma fonte viva do saber. E algo, ou uma coisa fixa não deixa o Doutor quieto: o jeito de valentão do jagunço, um "estranhão, perverso brusco" (p.9). Essa palavra, "estranhão", outro neologismo tomado, ou determinado pela linguagem estabelecida, indica alguém de fora, misterioso ou singular. De fato, o cavaleiro vem de um lugar indefinido, a princípio: a Serra. Seria uma região mítica e histórica, assim também o Jagunço Damázio personificaria uma lenda. Na verdade, ou na narrativa, o lendário aproxima-se a passos largos do real: aquele que vem da Serra, o desconhecido, apresenta-se em "carne viva" ao Doutor. Eis a reação deste após o jagunço falar quem é: "O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo" (p.9). Em suma, o singular e real perigo, a cavalo, veio a porta do saber, que agora não mais desconhece semelhante fenômeno. Esse estranhão está a sua frente: "Ali, antenasal, de mim a palmo!" (ibid). Antenasal: esse neologismo diz que um pouco mais os dois estarão nariz a nariz, face a face. E também: "de mim a palmo", ao invés da ordem hierárquica "natural" : "a um palmo de mim. Essa inversão sintática assinala a urgência do perigo agonístico extremo, isto é, naquele momento há uma real possibilidade de morte.

Damázio desmonta mas não aceita o café. Com seus ínvios olhos, armado e já um pouco tranqüilo anuncia a questão na íntegra:

Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso...Saiba que eu estou com ele à revelia...Cá eu não quero questão com o governo, não estou em saúde nem idade...O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado..."(p.10). Bem, ainda falta algo nuclear. "Cabismeditado", com seu orgulho flamejante, com sua vergonha ainda sublimada, após mais um rodeio estratégico, digno de figurar no livro dos enigmas, Damázio retomou o centro:"Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é **Fasmigerado...faz-me-gerado...falmisgeraldo...familhas-gerado...?** (Grifo meu, p.10).

O narrador ouviu nítido, e também ficou "Cabismeditado" (Neologismo que significa pensar de cabeça baixa). Porém recompôs-se rápido a ponto de notar algo como o riso seco aliado a uma rudez primitiva. Damázio quer que lhe ensinem à sua maneira?Ou está testando seu oponente a sangue frio, mesmo que seja de soslaio? . Sim, de maneira "moderada" e firme, o cavaleiro cede o de quase sempre, e espera o quanto pode. Essa a essência da questão, esse mais um duelo extremo. O cosmo do saber treme pois "alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa aquele homem"(p10). Poderia ser isso, mas pra variar é aquilo: dois mundos complementares e adversos vão se enfrentar. E não há retorno, os dados foram lançados mais uma vez. A atitude do homem de saber chama essa inquisição de vexatória satisfação. Seja qual for o motivo maior, esse face a face momentâneo pode ser fatal. Eis a reação do Doutor: "Se sério, se era. Transiu-se-me"(p.10). Esse gaguejar, essa inversão sintática revelam o medo, e ele é um sinal translúcido de que o sistema do saber está em perigo; um sempre duplo "se" percorre a frase. Na seqüência, de novo, ele surge cintilante(ou sombrio) e atravessa o espelho, ou o corpo de um mundo caótico porém não mais inocente. Sério demais, em excesso, o descontrole total está próximo. O transido pegou o Doutor. O frio da febre invadiu todo o seu universo.

Damázio insiste:"(...)o que é o que é, o que já lhe perguntei?"(p.11). – **Famigerado?** . Ao redor não vem ajuda. O esforço da Ciência não conta sequer com os companheiros do jagunço: os outros três não estão ali para traí-lo, mesmo que a tentação seja latente. Eis a palavra para expressar o seu silêncio cúmplice, por pressão ou impotência: Mumumudos. É repetitiva ou onomatopéica, mas digamos que seja recriação neológica. Mais: o medo está entre eles o tempo inteiro, porém espera-se que cheguem ao alívio na seqüência. Alívio através de um "exato" acordo. A explicação da palavra vem sob pressão e atravessa o corpo exposto do Doutor:"Inóxio, Célebre, Notório, Notável". Em suma: "Magnífico". Damázio ainda não apreende. Seria desaforado, zombeteiro ou farsante esse termo? Uma ofensa? O cosmo do saber informa mais:são termos indefiníveis ou neutros. Não basta. O cavaleiro quer mais:em código popular, em linguagem direta. Enfim vem a solução do caso,ou enigma:-Famigerado é importante,

louvado ou de respeito. Agora a questão está fluente, prestes a correr rio afora. Apenas para resumir eis a “última” fala do homem de saber”(...)o que eu queria uma hora destas era ser famigerado-bem famigerado, o mais que pudesse!...”(p.11) O outro lado absorve toda a frase:”Ah, bem!...”(ibid). Revela seu alívio,ou sua exultação.

Mais um exemplo de ritmo conciso vem logo a seguir, quando Damázio volta a seu cavalo:”**Subiu em si, desagravava-se, num desafogarêu**”(p.11). Do verbo no imperfeito”subiu”ao pronome “si”, entrecortado por outro verbo no imperfeito seguido de pronome pessoal-desagravava-se-, e logo após complementado de preposição e substantivo neologizado-“num desafogarêu”-temos um fluxo de palavras das diversas classes gramaticais que formam o que denominamos de sintaxe poética devidamente ritmada.As aliterações demarcadoras do ritmo estão presentes ao longo da frase com destaque para os fonemas “S” “V” e “G”.

Eis a questão ao longe, ou no final. O cavaleiro-Damião ou damázio - antes de partir e libertar também seus companheiros aproxima-se da janela e aceita um copo d'água. Suas últimas palavras são incisivas:”não há como que as grandezas machas de uma pessoa instruída”(p.12). Essa afirmação do cavaleiro mítico-lendário é irônica não apenas levando-se em conta a situação, mas igualmente a etimologia mítica de seu nome original ou derivado: “Damião , do grego, significa “domador “ou “vencedor”. Por derivação, Damázio. A questão agora é que ele anima-se e continua a comemorar, ou, ao que parece, a insistir em uma certeza em suspenso:”A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças...”(ibid). Após agradecer ao Doutor e partir em seu alazão, fica no ar uma indagação ou última tese:quem afinal venceu o combate? Damázio ou o Doutor? ou se adaptar-mos, o lendário Cosme do arraial -originado do étimo grego (Kosmos e kosmas):universo belo, ou harmonia adornada. Enfim, qual dessas duas raízes ancestrais predominou?Ou será que esses dois Irmãos de complementares e antagônicas áreas da vida chegaram a um justo acordo? Do ângulo do narrador essa última dúvida seria uma teoria para alto rir. Por qual razão? Talvez por que o Doutor represente aqui a outra face histórico-mítica de Cosme, e Damázio a de Damião, que na versão secular, após prestarem serviços médicos por prática de caridade, no fim de suas carreiras foram perseguidos e trucidados. Portanto existe aqui um paradoxo, ou seja, o significado terminal quanto a um vencedor maior é ambivalente e expansivo. Para nós, essa questão, se observada de um ângulo apenas conduz a um mar de navegadores onde o horizonte está sempre azul e a espreita. Em síntese, os dois lutadores salvam-se. Quem foi mais hábil ou esgrimiu melhor, importará tanto, se cada um alcançou por seus métodos peculiares o que desejava?

CAPITULO 3 - A leitura do texto: trilhas da literatura na escola

A princípio, teceremos algumas considerações sobre a dificuldade dos textos literários não encontrarem uma ressonância ampla, profunda, em seu espaço modelar: a escola. As pontas dos icebergs estão próximas umas das outras, ou seja, existem três principais problemas que bloqueiam a prática de ensino do professor: a ausência do professor-pesquisador, a mecanização do estudo da literatura e a exclusão do aluno do processo de apreensão do texto literário na escola. É no primeiro problema que se faz sentir o drama existencial entre o professor e os alunos, isto é, o uso dos livros didáticos. A razão de semelhante descompasso ocorre quando muitos professores organizam uma aula seguindo estritamente o roteiro do livro didático. O problema de seguir-se as orientações desses livros está na forma limitada com que os mesmos repassam os textos literários: em formato de fragmentos. A partir dessa restrição, não há debates verdadeiramente promovidos em sala de aula, construídos por uma leitura dinâmica, ao invés disso uma monótona constatação dos significados indicados pelos roteiros e exercícios de compreensão formulados pelo livro. No entanto, se os livros didáticos tornaram-se necessários como ponte entre professores e alunos, o problema não se limita ao seu uso. A ressalva certa é a restrição de uma aula a esse único recurso, sem discutir outras soluções e outros textos sugeridos por professores e alunos, sem tentar trabalhar com o texto integral e sem indicar leituras individuais.

Definido o campo com suas barreiras, ou seja, a complexidade do ensino de literatura em escolas, surge a necessidade de o professor refletir e reconfigurar a sua prática, no sentido de construir condições que diminuam a distância entre o mundo ficcional e o mundo do aluno. A convivência constante com os diversos textos literários e o complementar estudo das teorias fornecem ao professor reflexões importantes que interferirão em sua prática. Portanto, a função da crítica literária é desempenhar um papel dinâmico na formação do professor. De modo paralelo e complementar, ela atua no processo de ensino ajudando o docente a discutir a literatura de acordo com a sua singular experiência de leitor dos múltiplos textos literários.

A crítica expõe os meios para o professor enfrentar continuamente as obras literárias, fazendo-o elaborar significados diversos para elas. É através de uma prática constante, sob a couraça da crítica, que surge o professor-pesquisador, quer dizer, alguém que não se limita a repetir acriticamente as leituras feitas pelos grandes nomes da crítica literária ou do livro didático. A verdade é que assimilando também o extenso repertório analítico das obras literárias representativas, o professor -pesquisador dialoga com as obras para formar uma leitura própria. Absorvendo as atitudes características do crítico, o

professor pode estimular os alunos a percorrerem o caminho prazeroso e discursivo do universo literário.

Eis que, entretanto, surge a segunda dificuldade limitadora do ensino da literatura na escola: a mecanização do estudo literário. Semelhante mecanização existe porque alguns professores não promovem uma integração das atividades desenvolvidas em sala de aula, e as ações realizadas não constituem uma unidade coerente da prática de leitura do texto literário. Devido as restrições de tempo e de interesses diversos, boa parte do que é exposto em sala de aula possui uma face demasiado informacional e conceitual. Pensamos, entretanto, que a questão não consiste em retirar aspectos históricos ou formais, mas trabalhar esses dados de forma integrada ao processo de enfrentamento do texto literário, privilegiando, sobretudo, o trabalho com a linguagem.

Maria da Glória Bordini (1988:9) na frase de abertura do texto “Formação do Leitor”, afirma que “é através da linguagem que o homem se reconhece como humano, pois pode se comunicar com os outros homens e trocar experiências”. De fato, é o que ocorre no universo social - em todas as sociedades humanas - entre diversas trocas, há uma de caráter especial - a lingüística - que serve de expressão e interação entre os diversos grupos humanos. A linguagem verbal cumpre uma função social vasta. Através da palavra, falada e escrita - dos livros e revistas, jornais, televisão e cinema, da música, etc. - alcança-se diversos saberes que irão, cumulativamente, influenciar e formar as consciências do agregado humano. Através do intercâmbio social, o virtual leitor obtêm especificamente o acesso aos mais variados textos informativos e literários que proporcionam a tessitura de um universo de informação sobre a humanidade e o mundo que gera vínculos entre o leitor e os outros homens.

Dialeticamente, o livro e o leitor mantêm relações ambivalentes e heterogêneas: o leitor tanto pode receber passivamente um manancial de informações, quanto absorver crítica e ativamente determinados conhecimentos que o torna um sujeito histórico consciente e devidamente inserido no contexto social. Porém, devido à desigualdade de classes, historicamente sedimentada, há em nossa atual situação social uma discriminação valorativa quanto ao objeto tradicional de transmissão de saberes: o livro, e seu espaço de divulgação popular - as escolas públicas – tornaram-se centrais e, portanto, insuficientes e marginalizadores.

Tal insuficiência e exclusão devem-se a escolha do livro como mediador para qualquer obtenção de conhecimento: hierarquiza-se o livro frente aos outros representativos meios de conhecimento: a música, o cinema, o teatro. Esse desequilíbrio hierárquico espelha uma diferença problemática, ou seja, a supremacia estratégica de uma classe sobre outras - aliás, também conservadas nos demais meios de comunicação.

No espaço escolar, o livro didático constitui-se um dos suportes mais “confiáveis” quando comparado a outros recursos pedagógicos, o que justifica o nosso interesse em reservar parte deste capítulo para analisar esse suporte. Uma ressalva será feita: por que essa preocupação em pesquisar e criticar os livros didáticos? É preciso mesmo ultrapassar os limites dos manuais em busca da criação de recursos metodológicos relativos ao ensino de literatura? De maneira equilibrada, sim, devemos ir além da concepção bancária (CHIAPPINI: 2006, p.96) dos manuais que, embora facilitem o trabalho de alunos e professores, tornam, paradoxalmente um e outro, instrumentos a serem dirigidos e a repetirem acriticamente os conhecimentos repassados.

Para responder a esses questionamentos, começemos por discutir os limites e as possibilidades de uso do livro didático no ensino de literatura. Especificamente, analisaremos o modo como Guimarães Rosa é trabalhado em livros didáticos editados entre 1995 e 2006.

3.1. Guimarães Rosa no manual didático

A questão central que nos faz analisar diversos livros didáticos - de 1995 à 2006 – quanto a temática e estrutura é a de quase sempre, ou recorrente em mínimas variações: a inventividade lingüística na obra roseana. De que maneira é apresentada a obra do autor em questão nos livros didáticos? A inventividade de sua linguagem é destacada superficial ou profundamente? Há destaque para os contos de *Primeiras Estórias*, ou outras obras predominam, seja contos de outros livros ou o constante *Grande Sertão: veredas*? Nossa análise será circunscrita a esses aspectos. Para tanto escolhemos os manuais didáticos elaborados por Cereja e Magalhães (1995), Campedelli (1999), Faraco & Moura (2002), Infante (2004) e De Nicola (2006).

O livro *Literatura brasileira* (CEREJA e MAGALHÃES, 1995) trata da literatura brasileira de maneira vasta. O capítulo 37 cuida do autor mineiro e tem como título **Guimarães Rosa: a linguagem reinventada**. O que de fato nos interessa surge na p.420, quando Cereja e Magalhães comentam e indicam o que é novo na linguagem roseana. O dado novo foi a recriação, na literatura brasileira, da fala do sertanejo nos níveis sintáticos, vocabulares e melódicos da frase. Fruto de uma pesquisa constante, cujo reflexo surge a princípio em *Sagarana*, mas vai constituir-se em *Primeiras Estórias* e *Grande Sertão: veredas*, a técnica sintática e melódica é uma conquista árdua do autor mineiro. O fragmento a seguir dá uma idéia dessa inventividade:

- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em mim mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco erroso, os olhos de nem ser.

Esse trecho inicial de *Grande sertão: veredas* é analisado por Cereja e Magalhães quanto a sua estrutura lingüística e sua criatividade poética: o uso de termos arcaicos, a criação de neologismos, palavras tomadas de outras línguas e novas estruturas sintáticas. Um pouco depois, os autores destacarão mais sucintamente os recursos usados por Rosa num conto especial: "O burrinho pedrês". Nessa narrativa surgem recursos comuns à poesia, tais como: o ritmo, as aliteraões, as metáforas e imagens. O trecho seguinte demarca intensamente esses aspectos poéticos, sugerindo o movimento dos bois em marcha:

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão ...(p.421).

Na seqüência, os autores afirmam a razão de o escritor mineiro ser considerado universal, embora a paisagem da sua obra seja formalmente sertaneja. Para além do sertão mineiro, de jagunços e sertanejos, a obra roseana lida com os mais variados temas: "o bem e o mal, Deus e o diabo, o amor, a violência, a traição e a morte, o sentido e o aprendizado da vida, a descoberta infantil do mundo, etc".(ibid.). Após afirmar que por tudo isso e por sua linguagem inventiva a obra roseana é universal, eis a seguir uma seção intitulada "Leitura" que apresenta o conto "Desenredo" (de *Tutaméia*) como uma narrativa modelar da última fase de Rosa. Após o final do conto há um glossário especial explicando a razão de cada termo presente, destacando alguns neologismos entre outras palavras irreverentes e refinadas que compõem a visão roseana sobre o mundo. Os seguintes neologismos representam uma das faces inovadoras do autor:

"Abusufruto: abuso+usufruto(ato ou direito de usufruir algo).
Franciscanato: relativo aos franciscanos; no contexto, refere-se a vida de monge da personagem.
Frágio: forma que o autor criou a partir de naufrágio.
Ufanático: ufano(que se orgulha de algo)+fanático".(p.356).

A seguir, tem-se outra seção em que o título já anuncia a natureza dos objetivos: "Pense e responda". Essa parte de exercícios nos interessaria devido a questão da inventividade da linguagem, em especial o ritmo, as inversões sintáticas e os neologismos. Porém, o que ocorre no questionário não inclui esses elementos narrativos. Os detalhes destacados no exercício remetem a questões de linguagem que enfatizam aspectos de etimologia e recriação de provérbios, ou farsas proverbiais. Apenas para indicar do que trata esse exercício, eis algumas considerações e perguntas literalmente reproduzidas:

1. Nada nos textos de Guimarães Rosa é gratuito. Os mínimos detalhes podem ter um significado importante na compreensão global do texto. Os nomes, por exemplo, são criteriosamente pensados.
 - a) Jó é uma personagem bíblica que se caracteriza pela paciência. Em que o Jó do conto, se assemelha ao bíblico?
 - b) A referência à mulher amada é feita com quatro nomes diferentes. Que relação haveria entre essa inconstância de nomes e a personagem?
2. Os provérbios expressam uma verdade extraída da experiência popular. Que relação há entre os falsos provérbios ou provérbios trocados e as ações de Jô Joaquim, sobretudo na parte final do conto?
3. Por duas vezes uma única palavra estranhamente forma um parágrafo, no texto. Essas palavras são Mas e Mais. Localize-as, observe em que ponto a narrativa está em cada vez que elas surgem. Em seguida, explique sua importância para a continuidade da narrativa.
4. O nome final da personagem feminina é Vilíria, cuja formação associa-se a vil (cruel, vulgar)+lírio. Discuta a adequação deste nome ao desfecho da história.
5. No último parágrafo se lê: "E pôs-se a fabula em ata". Fabula é o assunto da história, são os fatos que a compõem. Já o enredo é o modo como se contam os fatos, sua seqüência. Partindo dessas informações:
 - a) Justifique o título do conto;
 - b) indique qual das fábulas foi posta em ata: a verdadeira ou a falsa.
 - c) explique o que seria a "ata", no contexto.

Destacamos o exercício na íntegra devido a repetição constante do mesmo em duas décadas. Ou seja, o relativamente recente manual desses autores-2005 – também reproduz o mesmo esquema. Todas as perguntas do exercício referem-se ao conto em questão, na temática ou na estrutura. Mas a verdade é que o ritmo e as inversões sintáticas não foram incluídos. Por outro lado, a reinvenção das palavras- os neologismos- e a adulteração dos provérbios estão presentes. Em nossa visão existe uma lacuna a ser preenchida quanto a obra do autor, que seria complementada por exercícios que incluíssem o ritmo e as inversões sintáticas, explicando-se mais detidamente esses aspectos com o objetivo de ajudar e estimular mais leitores a entender a obra do escritor, em parte, ou preferencialmente em seu todo.

Na apresentação de *Literatura: História & Texto*, Campedelli (1999) a autora afirma o método do livro no início: "Os capítulos estruturam-se da seguinte forma: são introduzidos por um texto teórico sobre o assunto tratado; a seguir desenvolve-se uma contextualização sobre o momento histórico, expõe-se as características das escolas literárias em estudo e são apresentados os autores que pertencem ao período e seus textos mais representativos".

O capítulo que nos interessa está situado à página 259, em que o título "Terceiro tempo modernista – Ficção Experimental" anuncia dois escritores inovadores daquela fase (anos 50): Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Na sequência, à página 260, há uma seção interessante cujo subtítulo envia-nos ao mundo fictício do autor mineiro: Narrativas interiorizadas - fluxo de consciência. Nessa seção destaca-se uma das marcas flagrante das narrativas em questão: a interiorização do relato, ou fluxo da consciência. O exemplo ilustrativo para tal marca em *Grande Sertão: veredas* é o longo monólogo que a personagem Riobaldo empreende com o objetivo de "lembrar" dos acontecimentos em que viveu a partir de um evento cotidiano rotineiro, que é o ato de praticar tiro ao alvo no terreiro (p.260).

O que de fato nos interessa ao longo do capítulo em questão está situado à página 268 quando a autora cita as principais características da obra roseana em seu conjunto:

a) Manejo da palavra e deslocamento da sintaxe"

Destacamos esse item por sua capacidade informativa, ou seja, em apenas uma frase ele esclarece o que há de novo na linguagem do autor mineiro: -inversões sintáticas e neologismos, e subtemde-se, o ritmo.

A análise de Campedelli remete, entre outras, à *Grande Sertão: veredas* e a "Desenredo", afirmando o que caracteriza a inovação da linguagem especialmente na primeira obra: "Um incomum deslocamento da sintaxe; um emprego de um vocabulário ora arcaico, ora neológico; na ousadia mórfica, que recria a linguagem. (p.268). A seguir a autora expõe aspectos centrais e caracterizadores da obra do autor mineiro:

b) Transcedência do regionalismo: Os elementos folclóricos pitorescos e meramente documentais, lugares-comuns da maioria das obras regionalistas ganharam novos significados: o escritor lida com eles de uma forma inusitada, situando-se entre a realidade e a fantasia, localizando-se num plano mítico. (ibid)

c) Reinvenção do sertão: nesse item a autora destaca "o questionamento da linguagem da ficção reunindo elementos lingüísticos da própria realidade sertaneja, e reinventando o sertão como um espaço simbólico do mundo.

d) Inserção de momentos de "epifania": São histórias, ou eventos que "revelam à personagem aspectos antes não percebidos. (ibid)

O que podemos acrescentar, como complemento crítico, é a ausência de contos das *Primeiras Estórias*, e ao mesmo tempo, apontar a repetição ao longo de décadas, da presença de um mesmo conto e exercício respectivo: "Desenredo", analisado na seção Forma & Conteúdo. Tanto um quanto o outro já foram devidamente enfocados. Enfim, a ausência de questões relacionadas ao ritmo e as inversões sintáticas deixam uma lacuna a ser preenchida, ou seja, faz-se necessária uma inserção de outros contos e outros exercícios envolvendo o dinamismo da linguagem. Uma outra observação faz-se necessária: a inclusão de definições e trechos sobre *Grande Sertão :veredas*, se parecem repetitivas, tiveram mesmo assim o objetivo de mostrar o quanto o aprimoramento da linguagem foi a razão maior - ou o artifício estrutural - para que o autor viesse ter o seu reconhecimento.

Na apresentação do volume 3 do livro *Língua e Literatura*(2002), Faraco &Moura anunciam seus objetivos quanto a constituição do mesmo: "Partindo do princípio de que o texto não é exclusividade da palavra, selecionamos não só textos literários, mas também anúncios publicitários, gráficos, fotos, quadros, esculturas, cartuns, artigos jornalísticos e científicos, entre outros".

A parte do livro em que Guimarães Rosa é estudado localiza-se numa seção intitulada "Estudo do texto", onde se propõe ler um conto de *Primeiras Estórias*: "Sorôco, sua mãe, sua filha". O conto estende-se da pagina 341 à 344, e no final surge um vocabulário extenso para eliminar dúvidas dos leitores. Na seqüência há uma seção intitulada "Estudo do texto", na qual certas questões relativas à linguagem serão destacadas por serem valiosas a nossa pesquisa.

A partir da sétima questão Faraco & e Moura entram no universo da linguagem roseana e definem o que há de novo nela:

7. O grande impacto provocado pela obra do autor mineiro provém de sua linguagem. Vamos conhecer alguns aspectos dela"(p.345).

Os autores então destacam logo em seguida exemplos retirados do conto, envolvendo aspectos sintáticos, arcaísmos lingüísticos e neologismos. Eis os exemplos:

"**A gente** não sabia..."-**a gente**:coloquialismo que substitui nós.
"**Ninguém não** entendia..."-dupla negativa, construção comum no português arcaico.

Após explicarem esse tópico, os autores afirmam que Rosa usa também em sua linguagem termos regionais e construções sintáticas típicas da linguagem falada ou recuperada do português arcaico e comuns na fala de determinadas regiões. Eis os exemplos:

8. Observe:
Fiosa: cheia de fios
Maltrapos: roupas gastas

Os autores indagam pelos processos de formação de cada termo e se as palavras em destaque constam dos dicionários. Na seqüência eles próprios explicam as questões. As conclusões a que chegam eles equivalem a nossa, ou seja, as palavras tidas como neológicas “foram colhidas da fala popular ou foram inventadas pelo autor”(p.345).. Segundo Faraco & Moura “essa criação não é gratuita, pois obedece aos processos de formação de palavras existentes em português. Portanto, são palavras possíveis na língua.” (ibid). Na questão 9 do exercício surgem questões sobre figuras de linguagem, típicas da poesia:

9) Que figuras sonoras ocorrem nos seguintes casos?
a) “...cantiga, mesma, de desatino que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.”(linhas 104-105).
9ª-Aliteração
b) “...”tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara...(linhas 70-71). 9b- Onomatopéia

A ausência de aspectos diretamente relacionados ao ritmo é notável. Embora esse exercício trate de vários ângulos a linguagem do autor, inclusive de aspectos que conduzem ao ritmo tais como a aliteração e a onomatopéia, fica faltando a questão do ritmo em sua forma mais restrita, que exploramos junto com as inversões sintáticas e os neologismos nas nossas análises interpretativas. A nossa ressalva ou reparo vai nesse sentido: ao faltar o ritmo em sua forma detalhada, abre-se uma lacuna importante envolvendo o aprendizado, ou a divulgação de alguns dos aspectos vitais da obra do autor, embora não restrito a ele. Nesse caso, ou seja, a relação entre obra e público, autor e leitor seria mais significativa se outros aspectos menos familiares a uma das partes pudesse ser trabalhada em salas de aula. Esses aspectos menos trabalhados são justamente as inversões sintáticas e o ritmo.

Em *Língua, Literatura e Produção de Textos*, José de Nicola (2006), baseando-se em dois textos precedentes e seletivos, localizados em plena apresentação do livro (um é de Lewis Carrol e chama-se “através do espelho”, o outro de Catherine Orecchioni, a “enunciação”) comenta-os e tece considerações sobre o significado da linguagem. Devido ser a linguagem a nossa questão vital, Nicola defende que:

Quando alguém toma a palavra, seja falando, seja escrevendo, e diz algo a outra pessoa, num dado momento, numa certa situação, com determinada intenção, torna-se dono da língua, atribui sentido as palavras, as frases deixam de ser simples estruturas gramaticais e passam a ter um significado particular. Mas o reinado sobre a língua não é tão absoluto quanto possa parecer. Afinal a língua não pertence a um indivíduo; é, ao contrário, propriedade coletiva, e por isso mesmo, impõe limites.

Pode-se depreender da afirmativa um toque ou aviso para todos que desejam ingressar no mundo da linguagem do autor mineiro, e claro, também, para aqueles que já estão no cerne desse universo. Essa explicação de Nicola facilita o acesso ao universo ficcional de Guimarães Rosa, um mundo no qual, também ele, não pode fugir de modo extravagante porque não é um ser absoluto. Na seqüência, com início a página 357, há um trecho em que o autor de *Primeiras Estórias* expõe-se um pouco:

Às vezes, quase acredito que eu mesmo, João, seja um conto contado por mim.
Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para essas duas vidas, um léxico só não é suficiente.

Com essas frases leves, ou irônicas, eis que nos deparamos com alguém que queria desdobrar-se na vida, ser muito.

A seguir, há uma seção -Lendo o texto- em que é proposto um conto de *Primeiras Estórias* para a leitura e conseqüente exercício, “Desenredo”. Novamente o mesmo conto é apresentado para deleite dos nostálgicos, ou para confirmação do hábito de leitura dos pesquisadores. A constância, nesse sentido, aponta para uma falha, ou acomodação do autor do livro didático. Inclusive o exercício exposto que reenvia-nos as costumeiras perguntas sobre as personagens centrais – Jó Joaquim e Livíria. Próximo a etimologia e ao neologismo, mas ainda distante do ritmo e das inversões sintáticas, esse exercício cumpre uma função árida para os admiradores da linguagem dinâmica.

Na unidade 32 do Manual *Textos: leituras e escritas: Literatura, língua e produção de textos*, Ulisses Infante (2004) destaca de maneira ampla porém precisa a terceira geração dos prosadores de ficção . A introdução desse livro já demonstra a seriedade e a capacidade de síntese dos autores que destacam a problemática essencial da linguagem:

Tanto na poesia quanto na prosa (como na ficção), essa geração de escritores manifestou uma preocupação constante com a forma de suas produções literárias. Por isso, há quem os chame experimentalistas ou quem prefira chamá-los de instrumentalistas, porque sua atenção se concentraria no próprio instrumento de criação literária, que seria objeto de “experimentações linguísticas”(p.69)

Em seguida, como de hábito, há uma seção biográfica básica do autor. Logo depois, surge outra com o título **Idioma próprio** e subtítulo **Linguagem com precisão micromilimétrica** onde é citado tanto certas obras (*Sagarana* em especial) quanto o processo de criação das mesmas. Nesta parte, o autor traz parte de uma entrevista de Guimarães Rosa em que ao falar do seu estilo, sintetiza que seria originado de seu amor pela língua. Ela, a língua, é “uma bela amante e companheira”. Seu ideal , portanto, seria alcançar uma precisão micromilimétrica e fugir do lugar comum a fim de conseguir riqueza estilística”(p.701).

Na seção seguinte, que tem por título **Regionalismos, termos científicos, arcaísmos**, o autor resume o estilo, ou a linguagem do escritor mineiro a partir de uma entrevista do último: “a linguagem de G Rosa é produto de um intenso trabalho de elaboração o formal a partir de elementos das mais diversas origens: regionalismos, termos científicos e arcaísmos (ibid).

A parte, ou seção que nos interessa ,localiza-se entre as paginas 702 e 704 e consiste de leitura, análise e discussão conto “Famigerado” de *Primeiras Estórias*. O exercício em questão trata de temas recorrentes a linguagem e ficção roseanas e, para identificar-mos melhor em que consistem estes, reproduziremos e comentaremos os mais significativos para a nossa pesquisa.

O exercício situado na seção “Leitura e interação”, trata de perguntas relacionadas diretamente ao conto “Famigerado”. Com o objetivo de expor detalhes sobre o tema ,enredo e estrutura desse conto, reproduziremos algumas perguntas dessa seção. Apenas para não nos desviarmos de nossa pesquisa acerca do dinamismo da linguagem, daremos ênfase às perguntas próximas ou semelhantes a esse tema. A primeira pergunta

envolve um desafio àqueles que pretendem interessar-se por aspectos construtivos de uma narrativa:

1 “Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça?” Pelo conteúdo e pela localização dessa frase no corpo do texto, que papel podemos atribuir-lhe numa estratégia narrativa?
Outra pergunta curiosa porém ainda não relacionada ao ritmo, inversões sintáticas ou neologismos, inicia-se com a reprodução de uma fala da personagem Damázio interrogando o Doutor do conto:
4 “Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua bem explicada...”
Sabendo do estado de espírito em que se encontra o narrador, como você acha que ele pode ter interpretado a frase acima?Comente.
Outra questão interessante e até engraçada refere-se a uma frase da personagem Damázio, que reproduziremos a seguir:
6 Comente a denominação dada ao dicionário por Damázio:”o legítimo-o livro que aprende as palavras”.
A partir dessa questão chegamos perto do dinamismo da linguagem, pois entramos no centro de um dos depósitos da linguagem escrita: o dicionário. E, de fato, a próxima pergunta envolve a etimologia, ou o significado das palavras, originários e derivados. Eis a pergunta:
7 Qual a reação de Damázio ao aprender o significado da palavra”famigerado”? É possível apontar alguma passagem que possa esclarecer essa reação?

Após certificar-se do sentido exato, criativo ou exagerado da palavra, o nosso cavaleiro da Serra, o homem dos duelos frontais sente-se exultante com a explicação reiterada do Doutor : “(...) o que eu queria uma hora destas era ser famigerado -bem famigerado, o mais que pudesse!...”(ROSA, 1976, p.11). Eis sua reação de alívio e satisfação: - Ah,bem...”(idem).

As duas últimas indagações do exercício referem-se a aspectos relevantes da narrativa, ou seja, recursos que informam o tempo e recursos criativos de linguagem. O destaque para nós reside em fatores expressivos da linguagem, como atesta a questão 10:

10. A linguagem do texto é extremamente rica em palavras e expressões sugestivas. Selecione e comente aquelas que mais o impressionaram. Como Guimarães Rosa funde seu estilo?

Essa constatação sobre a riqueza, ou linguagem complexa do autor, seguida de um desafio que consiste em identificar partes curiosas do texto em questão abre a possibilidade de investigar-se aspectos como o ritmo e as inversões sintáticas, entre outros.

Confirmaremos essa abertura a favor da linguagem coletando exemplos significativos do conto. A seqüência de "Famigerado" onde cresce, vertiginosamente, a tensão, ou o instante no qual os dois antagonistas estão duelando com palavras, gestos e olhares-esse trecho inicia a essência da explicação etimológica, e também nele há inversões sintáticas e ritmos representativos. Eis o exemplo:

-Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender.
(ROSA, ibid).

Nessa frase existe uma inversão sintática simples: "mal não veja", ao invés de não veja mal. A explicação para tal mudança remete as falas de gente de determinadas regiões, e também, maneiras variáveis de pessoas de certas classes falarem -nesse caso, o jagunço Damázio.

Depois temos um exemplo resumido de ritmo através da fala do Doutor:

-Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

É o ritmo em sua forma simplificada, onde as frases possuem uma extensão mínima. Esse exemplo mostra o quanto o ritmo pode ser ensinado se devidamente fizer parte dos exercícios inseridos em livros do ensino médio. Sendo assim, dependerá tanto do texto, com suas potencialidades rítmicas e sintáticas, quanto do leitor atento, que lendo-os, perceberá até que ponto haverá uma comunhão entre ambos. Pois, se bem observado, perceberemos que a apreensão do ritmo, ou movimento das palavras num texto literário, é uma questão de prática, de reconhecimento das sonoridades dos vocábulos assim como de sua extensão.

3.2. A necessária superação

Os exemplos mostrados ao longo de nossa averiguação nesses livros didáticos revelaram o quanto o ritmo pode ser ensinado a alunos do ensino médio. Se devidamente fizer parte dos roteiros em livro didáticos, não temos dúvidas que conseguirá ser incorporado por uma relativa quantidade de alunos. Sendo assim, dependerá tanto dos textos escolhidos para serem divulgados, de suas potencialidades rítmicas e sintáticas, quanto do leitor atento, que lendo - os, perceberá até que ponto haverá uma comunhão entre ambos,ou uma coincidência de afinidades. Pois, se bem observado, perceberemos que a apreensão do ritmo, ou movimento das palavras num texto literário, é uma questão de prática, de reconhecimento das sonoridades dos vocábulos assim como de sua

extensão .Em algumas partes dos contos roseanos esse dinamismo expressivo será mais lento, moderado ou caudaloso, aliterativo e assonante, ou onomatopéico.

O desafio, portanto, está lançado. O problema apenas pode ser resolvido com a participação e convergência dos diversos setores envolvidos na extensa área da linguagem e do ensino. Nessa encruzilhada textual a nossa parte consiste em propor uma redefinição nos roteiros dos livros didáticos, destacando como necessária a inclusão de aspectos mais explícitos da linguagem dinâmica roseana.

Em suma, entendemos que apenas uma leitura complexa, isto é, analítica e interpretativa, é capaz de ampliar e de reunir as ações do professor e do aluno no processo de ensino da literatura. Se uma aula dessa natureza também torna-se difícil, por sua versatilidade, talvez, por outro lado, seja menos enfadonha do que o outro tipo mecânico que privilegia a uniformidade dos sentidos, ao invés de seus possíveis desdobramentos.

Para não ficarmos somente em uma análise crítica ,e decente sobretudo, decidimos elaborar uma proposta simples e objetiva envolvendo aspectos sobre a linguagem dinâmica. O nosso roteiro tomará forma de uma leitura do conto “Famigerado”em sala de aula.

3.3. O ensino da literatura

Imaginar uma aula de literatura significa para o professor, a principio, ler o texto que será trabalhado e, depois, ler a leitura realizada. Com a leitura do texto, o professor, respectivamente, vivenciará a literatura e o prazer que ela propicia, e também efetuará a compreensão do mundo nascido do discurso literário. Os sentidos que constituem a unidade textual emergem da relação do discurso do professor com o discurso do texto. Tornando-se um leitor aguçado, o professor apreende o texto a partir de um certo número de aspectos coerentemente selecionados do próprio discurso literário, relacionando-os numa rede que desemboca em determinadas possibilidades de sentido. Durante esse processo diversos significados serão articulados, porém todos eles desaguarão numa significação última e constante, uma raiz profunda da árvore comunicativa do texto.

Após apreender a leitura do texto literário, o professor observará o caminho percorrido para alcançar os sentidos que elaborou: quais aspectos do texto ele considerou relevantes e quais significados atribuiu a cada um deles; que sentidos esses aspectos adquirem na economia da obra;que informações culturais, sociais, e quais conhecimentos extratextuais auxiliaram na degustação dos pontos escolhidos. A partir dessas reflexões, o professor organizará algumas indicações para a leitura do texto possíveis de serem transformadas em objeto de discussão na sala de aula. Funcionando como questões

levantadas para um amplo debate, essas indicações buscam uma integração ou partilha entre aluno e professor - uma experiência socializante de dois mundos complementares. Enfim, essas indicações sugestivas desejam ir além dos usuais estudos dirigidos, e, portanto não concordam em serem respondidas silenciosamente pelos alunos. Talvez ao contrário desse sistema anti-sonoro, a aula de literatura é virtualmente enriquecida quando favorece as diversidades de vozes e os sentimentos múltiplos.

Embora se possa duvidar que a reflexão do professor sobre o texto literário não ajude os alunos a interagir com a obra, devido a leitura diferencial do docente, mesmo assim a leitura do texto que o educador faz torna-se importante na medida em que ele mapeia os rumos analíticos e interpretativos seguidos para estruturar uma leitura. Sem desejar reproduzir, ou explorar em sala de aula todos os aspectos que analisou, o docente tentará não desenvolver a aula com uma monótona experiência de leitura.

Em suma, entendemos que apenas uma leitura complexa, isto é, analítica e interpretativa, é capaz de ampliar e de reunir as ações do professor e do aluno no processo de ensino da literatura. Se uma aula dessa natureza também torna-se difícil, por sua versatilidade, talvez, por outro lado, seja menos enfadonha do que o outro tipo mecânico que privilegia a uniformidade dos sentidos, ao invés de seus possíveis desdobramentos.

Partindo dessa perspectiva, apresentaremos a seguir alguns caminhos para a compreensão do conto "Famigerado". Embora, no Capítulo 2 deste trabalho, já tenhamos feito uma leitura analítica dos três contos de Guimarães Rosa, objetos de nossa análise, o que apresentaremos nesse sub-capítulo será algo mais conciso, mais apropriado para ser abordado em sala de aula.

3.4. Caminhos para o trabalho com o conto "Famigerado"

A leitura de determinados textos literários, seja prévia ou realizada em classe, é uma regra incontornável para o trabalho em sala de aula. O desejado- ou o ideal- é uma leitura total do texto, mas, devido a circunstâncias temporais, também é possível trabalhar com fragmentos. Certamente, para que exista uma interação razoável entre professor e alunos, o preferível é que uma boa faixa desses últimos tenha lido o texto na íntegra. Dessa forma, poderá haver uma discussão proveitosa envolvendo o maior número de interessados na interpretação do texto - nesse caso específico, o conto "Famigerado".

Feito a ressalva de que o fragmento, nos livros didáticos inclusive, representa uma escolha seletiva de uma determinada leitura e também uma opção circunstancial devido ao espaço do livro, resta reconhecer a validade estratégica desses trechos específicos. Não há dúvidas, todavia, que a apreciação da obra em seu conjunto - um conto - nos vai

conduzir as mais amplas e significativas dimensões humanas, do narrador às personagens. Em suma: tanto a leitura do trecho seletivo quanto o conto na íntegra são necessários para uma aproximação e uma profunda compreensão do saber humano veiculado através desse gênero textual.

Um método apropriado para trabalhar-se o conto em questão proveitosamente, desde sua leitura prévia em casa, é o professor começar a ler oralmente e depois um aluno prosseguir a leitura seguido por outros sucessivamente. Retomando a leitura, o professor precisa destacar, ao longo do conto, com entonações adequadas e pausas cadenciadas, a seqüência de eventos essenciais que despertarão nos alunos uma compreensão afetiva da mensagem e do caráter do narrador e das personagens. Quanto a questão dos alunos entenderem profundamente o conto e relacionarem-no as suas vidas recentes, ou apenas viajarem como se tal história pertencesse a um tempo inacessível ou lendário, dependerá do estado de “espírito” de cada um ao término da leitura.

Princiando a aula, o professor lançará para a turma perguntas semelhantes a estas: o que mais chamou a atenção? Com qual personagem vocês mais se identificaram ou gostaram? O que vocês sentiram ao conhecer a história do Doutor e de Damázio? Já conheciam alguma história semelhante ao do conto, assim como uma situação difícil a dos dois personagens principais?

Nessa primeira etapa da aula o que sobressai, ou marca, são as especulações e a fruição. Nesse início, os alunos serão movidos por seus sentimentos e impressões, tecendo determinadas considerações. Acreditamos que eles destacarão palavras, passagens significativas e comentarão a coincidência de proximidade dos atos dos protagonistas relativa as de um amigo, parente, conhecido, etc. Essa verossimilhança conduzirá os alunos a formularem julgamentos sobre as personagens, e no momento, expressarem um reconhecimento conjunto sobre a legitimidade da conduta de ambos, ou apenas de um dos dois. O professor, absorvendo as palavras e idéias dos alunos, e apto a interligar as informações recebidas, deverá permanecer em sua expectativa particular quanto a seqüência de referências construídas.

Os sentidos que serão construídos nesse início de debate, ainda insuficientes para uma interpretação profunda do conto, servirão, entretanto, como um ensaio preparatório para uma releitura mais detalhada do texto, e claro, a cada aproximação feita quanto ao sentido final deste, também os alunos reformularão suas impressões precedentes, até que, enfim, comece a tornar-se luminosa uma interpretação essencial. Porém, antes de chegar-se a esse ponto decisivo, há um contato prazeroso dos alunos com as centelhas difusas do conto. Sem um compromisso estrito de dissecar as entranhas do conto de forma relâmpago, existirá nesse namoro primeiro um encanto hipnótico, que talvez só seja

quebrado um pouco tempo depois. Entretanto, será dada a liberdade, ou mais tempo para que os alunos mergulhem languidamente sobre o corpo textual.

Esse encantamento literário, a princípio, é fundamental, mas ainda é insuficiente: estamos na antecâmara do desvendamento total do texto. A intuição, em breve, desvelará o cerne dos instintos e das astúcias racionais do conto. Por enquanto, o valor afetivo da leitura está no auge: - as delícias do texto dão as coordenadas. Para que o meio-dia da leitura dure mais; aguardemos um "instante" até surgir a dissecação final.

Está faltando um componente para que algo mais venha à tona: uma "circumspecta" e significativa experiência dos alunos com uma maciça diversidade de textos os levarão a uma descoberta, ou revelação, que os deixarão desconcertados. Ou seja, mais alguns passos, e a leitura interpretativa coerente será alcançada.

Deixemos Barthes (1978) complementar nosso itinerário. Concordamos com ele que a fruição do texto literário seja tanto ludismo quanto estudo e reflexão. Toda e qualquer releitura provoca uma reconfiguração dos sentidos de um texto; uma sempre renovada ampliação desvela os olhos para uma cadeia de significados, alterando, decisivamente, a gama de afetos e impressões. Semelhante movimento interpretativo, através do debate, conduzirá ao método dialógico. Entre o ensino dialógico e o *modus* socrático de argumentação, há uma sutil diferença: o primeiro pressupõe que o conhecimento já está na mente do professor e dos alunos, faltando apenas que o docente o revele aos estudantes. O segundo supõe que o conhecimento, retido pelos alunos através de fichas de leitura, deve ser verbalizado para avaliação do professor. As duas perspectivas defendem que o conhecimento está pronto, independente do sujeito e é privativo do professor. Mas o método dialógico desacredita da abordagem transmissiva do conhecimento. Ele aposta na elaboração conjunta do saber e na reformulação da mundividência do aluno e da sociedade pela construção desse conhecimento que, dessa maneira, tornar-se-á libertador.

Tentando ser mais explícito quanto à operacionalidade do método dialógico, apresentaremos a seguir algumas inquietações e sugestões de leitura que nasceram tanto durante a nossa interpretação do conto "Famigerado" quanto da apreciação dos livros didáticos. Para o trabalho em sala de aula, as sugestões aqui propostas não são definitivas, tendo em vista a relação professor-aluno e aluno-texto. Acreditamos, no entanto que, dentre nossas sugestões, algumas serão (re)pensadas no instante em que os alunos tocarem em algum aspecto referente as nossas indagações. Outras serão sugeridas pelo docente. O essencial é que sempre exista o diálogo e que a seqüência de questionamentos não sejam tidas como avaliação, mas como um estímulo de uma conversa descontraída, e também reflexiva.

Poderíamos iniciar a discussão com ênfase no narrador, um dos personagens centrais do conto. Uma das perguntas que lançaríamos a turma, após a leitura oral do texto, seria sobre a relação dos dois personagens principais: o médico e o jagunço. O médico, por narrar os acontecimentos, temos que seguir o seu ponto de vista e sua sinceridade. Uma das possibilidades de recepção e compreensão do texto por parte dos alunos, é justamente a partir das posições, diametralmente, opostas dos dois adversários. Posta a situação em seu espectro extensivo, comentaríamos um dos fragmentos iniciais que descrevem a chegada surpreendente do jagunço Damázio no arraial do Doutor:

Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embotado, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse -oh- homem -oh- com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saira e viera, aquele homem, para morrer em guerra. Saudou-me seco, curto pesadamente. Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado. E concebi grande dúvida. (ROSA, 1976, p.8).

O professor perguntaria aos alunos o que eles notam de vital, de luminoso nesse fragmento que expõe as razões, ou sensações da personagem principal e narrador do acontecimento, ou seja, o Doutor. Não há dúvidas quanto à clareza da situação, se todos aqueles que leram com atenção não desviar-se do sentido estrito e amplo do texto. Chegado a um consenso quanto ao significado dessa passagem, que trata do medo de um Doutor de um arraial em relação a um visitante inesperado e seus três companheiros, todos a cavalo, passaremos, com a concordância dos alunos, para outro fragmento complementar.

Outro trecho seletivo, que indica a real situação em que se encontra o Doutor, diz respeito aos companheiros do cavaleiro chefe:

“Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos-coagidos, sim”. (ibid.)

Por mais que os alunos estejam em outra dimensão, as palavras acima informam o perigo, o pânico prestes a instalar-se naquela casa do arraial. Porém, acreditamos, sim, na perspicácia natural de alguns deles. Um e outro talvez notarão, baseados na leitura precedente do conto, e agora confirmada ao extremo, a coerção, ou a chantagem de força que o cavaleiro-chefe usa em relação a os outros três. Quanto aos motivos para semelhante constrangimento, o professor indagaria aos alunos seus pontos de vista. Vejamos outra parte, para fechar a questão da ligação real entre aqueles homens:

Aquele homem, para proceder de tal forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. “Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes.. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia.”(ROSA, p.8, 1976).

Nunca será demais reiterar aos alunos se há dúvidas relativas à compreensão seqüencial do texto. Caso contrário, prosseguiremos a leitura rumo ao seu desenvolvimento provisório. Alguns alunos talvez tenham necessidade de saberem o significado preciso de algumas palavras desse trecho. Alguns termos como “jagunço” e “sequazes” devem ser explicados pelo docente. Se existirem outras palavras que sejam obstáculos à apreensão do conto até esse momento, também elas serão devidamente esclarecidas. Apenas para ser o mais direto possível, eis os sentidos dos dois termos em questão que deverão ser escritos no quadro, se for o caso, mas reiterado oralmente: 1.Jagunço:-Valentão; 2-Sequazes: a) Quem segue ou acompanha o outro assiduamente; b) Partidário, seguidor.

A essa altura da leitura do conto a situação começará a tomar forma definida. Mais um trecho mínimo reproduzido, e perceberemos, professor e alunos, o cerne do problema:

O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse de não, conquanto os costumes.”(ibid)

Caso os alunos estejam atentos, será desnecessário o professor interrogar-lhes sobre o conteúdo expresso nesse trecho. No entanto, haverá consenso quanto a expectativa crescente da personagem-narradora – o Doutor. O medo apossou-se dele, e não o deixará antes que o cavaleiro apresente sua razão de estar ali “acompanhado”de outros três. Supondo que a classe tenha se animado com o percurso, ou a marcha do enfrentamento entre os dois personagens principais, é tempo de revelar-se o motivo do cavaleiro. Após apresentar-se dizendo nome e lugar de origem, eis a maneira que o Doutor complementa a informação captada:

Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira?O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes,homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara-evitava o de evitar. Fie-se porém, quem, em tais tréguas de pantera?Ali, antenasal, de mim a palmo! (ROSA, 1976, p9,).

Embora claro, esse fragmento pode ser interpretado com desconfiança. Suspender a certeza é uma atitude prudente quando quem nos passa as informações da história é o

próprio narrador. O professor mostrará nesse ponto que o sentido ultrapassa ou fica aquém do dito, ou da maneira como é dito. Também o que não foi nomeado, ou seja, o silêncio gera sentidos ocultos, equivalendo ao que não convém ao narrador expressar. Quanto ao resto, e procurando afastar os excessos do narrador, há uma unanimidade difícil de ser exorcizada nas palavras do Doutor: o cavaleiro Damázio impõe respeito e temor. Alguns questionamentos virão à tona, porém acreditamos que as falas dos alunos, por mais contraditórias que sejam, se aproximarão do sentido terminal exposto no texto. Por mais que digamos que semelhantes interpretações são fantasiosas ou inadequadas, a verdade, ou a tendência delas é desvendarem a trama do conto de maneira entrecruzada. Entre super-interpretação e sub-interpretação (ECO, 1993) chega-se ao meio-termo crucial – aqui brilha moderada a tranqüila simetria dos pontos de vistas com suas forças naturais.

Seguindo as etapas decisivas da narrativa, e sempre buscando apoio complementar na diversidade dos alunos, destacamos mais um trecho em que as relações entre as diversas personagens começam a definir a complexidade da situação:

“Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso...Saiba que eu estou com ele a revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto desmiolado...”(p.10).

Nesse fragmento o docente exploraria alguns termos aparentemente de dedução difícil, tais como “estrondoso”. Sabemos que “desmiolado” e “Vosmecê” são relativamente apreensíveis. Caso haja dúvidas, o estimulador em potencial da sala de aula (o professor) as eliminará. O importante é que ao longo do conto muitas das barreiras lingüísticas sejam superadas e o entendimento conquistado pelos alunos. Se os alunos não conseguirem desvendar o significado exato desses termos e derem uma resposta inadequada aos mesmos, semelhante descompasso reinviará o professor a sua função típica de intermediário do processo contínuo do saber. Algo, entretanto, está claro: o enfrentamento dos dois personagens está prestes a acelerar-se. Vejamos mais um instrutivo fragmento do conto onde o cavaleiro da serra praticamente intima o Doutor:

“Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: **fasmisgerado...faz-me-gerado...falmisgeraldo...familhas-gerado...?**”(ibid,grifos nossos)

Com essa interrogação chegamos a um dos ápices da narrativa. A questão central está lançada. De posse de cópias do conto, os alunos perceberão que, um pouco a frente, a personagem Damázio repetirá enfaticamente e com mínimas variações essa pergunta. Notarão, em suma, que um perigoso jogo envolveu dois oponentes de áreas

complementares da práxis humana. Um fenômeno gramático, lingüístico, tornou-se obsessivo e tomou conta de um Jagunço que, intrigado com o seu significado, veio consultar alguém adequado. Veio com testemunhas forçar uma resposta satisfatória. Observemos uma fala reflexiva do Doutor devidamente pressionado:

Famigerado? Habitei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutro ínterim, em indúcias. Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intungidos até então, mumumudos.(ibid).

O narrador, em sua linguagem barroca, substitutiva, tenta respirar e buscar ajuda onde ela menos pode se manifestar: nos três cavaleiros que vieram a reboque, forçados pelo seu chefe. Esse trecho causará talvez embaraço nos alunos. Uma possível confusão por causa da linguagem híbrida do autor. A posição das palavras “preâmbulos” e “ínterim”, e da grafia de “indúcias e intungidos” provocarão estranhamento em muitos alunos. Cabe, porém, ao professor desentranhar os motivos e os sentidos dos vocábulos. Mesmo quando há dificuldade em traduzir palavras ásperas, ou truncadas, existe uma solução clássica para se obter o sentido do texto em questão; por analogia e por contextualização. O trecho acima informa a indecisão e o embaraço que tomam o Doutor; a dúvida e o medo deixam-no em estado temeroso. Uma ressalva deve ser feita nesse momento: a dialética da releitura. Através dela surge uma mudança de sentidos, ou uma iluminação quanto ao significado profundo da mensagem. Ao relermos passagens textuais, novos dados são reativados e reatualizam o valor das palavras, dando-lhes um certo significado. Se alguns alunos perguntarem a razão da alteração de palavras, o docente dirá que o autor procede assim para tentar inovar o léxico, talvez até para tornar enigmática a narrativa relativamente compreensível àquela altura.

Sem desejar alterar o foco do conto, o professor poderá sugerir uma olhada a questão espacial, que aliás assim como o tempo, parecem estreitar todas as personagens. O doutor sente que a saída para seu dilema mortal é ser criativo, ou convincente na resposta que terá que lançar ao jagunço. A seqüência informará se o saber em pessoa consegue adaptar-se ao desejo de seu oponente. A explicação vem de maneira sinonímica:

-Famigerado é inóxio, é “celebre”, “notório”, “notável”...

-Vosmecê mal não veja grossaria no não entender.

Mais me diga: é desaforado? É caçoavel? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa? Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

Pois...e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?

Famigerado? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...(p.11).

Toda essa contenda verbal visa reparar um difícil equilíbrio entre criaturas imprevisíveis, vaidosas e temerosas. Para simplificar nosso desenvolvimento da aula, destacaremos o contínuo paradoxo entranhado nesse diálogo-disputa, o qual chega a um fim difícil. Quantos alunos não notariam a ambivalência dos vocábulos nesse diálogo prensado? Qual professor não hesitaria, talvez, em adiar a explicação final por um período maior? Apesar do tempo contrário as duas alternativas - revelar ou adiar as conseqüências de tal combate-, é preciso explicar o desvio conveniente que o doutor tem que fazer para aplacar a sinuosa determinação do cavaleiro Damázio. É preciso semelhante comportamento, em situação extrema, de alguém culturalmente cristalizado? Acreditamos que todos ou a maioria concordarão que não há muito o que fazer, a não ser continuar argumentando e cedendo o estritamente inexorável; além desse ponto de fuga, o que mais poderia o doutor fazer...? Reproduzimos, no fim, o acordo a que chegaram o Jagunço e o Doutor:

“Mas mais sorriu, apagara-se-lhe a inquietação. Disse

-A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças...Só prá azedar a mandioca...Agradeceu, quis me apertar a mão.Outra vez aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois.”(p.12).

Finalizando, o que mais lembraríamos aos alunos após esse extremo conflito narrativo? que ele, naturalmente, aplica-se a determinados momentos da vida cotidiana, que aliás pode ser tão temerosa quanto essa entrevista aparentemente criada? Sim. Outras sugestões diversas viriam dos próprios alunos com suas experiências marcantes e prestes a si distenderem entre a ponte e o abismo da vida que segue.

Considerações finais

Apresentaremos, sucintamente, um panorama dos resultados de nossa análise. Em primeiro plano, o ritmo, na seqüência, as inversões sintáticas e os neologismos. Só aparentemente separados, todos esses elementos estruturadores da linguagem estão em constante relação. Em “Os Irmãos Dagobé”, “A Menina de lá” e “Famigerado” todos esses ingredientes lingüísticos estão manifestos, e paralelo a eles há o fator mítico. O que existe de notável nesses contos é a correspondência entre esses planos. Em “Os Irmãos Dagobé” percebemos a intencionalidade do autor em reuni-los e acrescentar outros, como o coloquialismo da linguagem falada. Nas veredas do enredo, no início e no fim, lá estão as marcas das construções e dos símbolos, fortes ressonâncias do mito, trilhas do ritmo e uma obstinada sintaxe poética.

O conceito de mito, aplicado a “Os Irmãos Dagobé”, remete a arquétipos ancestrais e coletivos, a imagens primeiras do processo humano terrestre. Existe, também, uma forte relação criada por essas criaturas humanas entre suas ações e os símbolos para homenageá-las, ou apagá-las, entre as coisas que tendem a autonomia e seus nomes escolhidos. É algo que tornou-se um lugar comum, isto é, relacionar o ser e seu ato, deixando, se possível, um relato em seu tempo e a posteridade. O nome Damastor é deveras significativo, ou modelar em termos ancestrais; o mito, nesse conto, retorna de modo denso, mas não permanece intocável: agora, num pequeno povoado, eis que o ancestral de Adamastor ao entrar em cena somente o faz de maneira retrospectiva. É que o início da narrativa abre-se com as luzes em seu velório; e será durante uma longa noite que saberemos dos motivos centrais para a sua morte e sobrevivência dos seus irmãos. De Hesíodo a Camões há uma reaproximação do personagem a partir de seu caráter perverso, ou autoritário. Também o fim trágico, agônico da personagem se repete.

A mudança roseana consiste em apagar traços físicos específicos e manter sua aura essencial de mestre dos “maus”: agressivo e brutal, ou aquele que a todos provoca e desrespeita. Por contágio, ele passa seus traços aos outros irmãos. A princípio, os outros irmãos carregarão inclinações adquiridas à força de Adamastor. Essa herança é a parte inescapável outorgada aqueles que estão próximos. O componente másculo, ou demasiado humano dos irmãos e das pessoas do povoado onde vivem expõe uma ausência:- nesse espaço da narrativa não existem mulheres, ou elas são deliberadamente apagadas, talvez por causa da violência. Esse detalhe significativo reforça o aspecto mítico do ponto de vista do narrador.

Na “Menina de lá” e em “Famigerado” a recorrência da linguagem dinâmica e do mito, ou lenda, estão estreitamente vinculados. No primeiro conto existe aquele traço maravilhoso do inusitado, daquilo que a princípio parece que não vai conseguir vingar ou vencer. A menina é uma prova ficcional de que as aparências às vezes enganam, ou confirmam através da exceção uma regra universal: de onde menos se espera surge algo. Esse algo diferente, marcante, vem através da força das palavras e de suas conseqüências extremas (ou irônicas).

Nesses dois contos os ritmos das personagens centrais são diversos, mas apontamos duas recorrências : A menina (de “Menina de lá”) e o Doutor (de “Famigerado”) justificam suas vidas através do encanto e força das palavras. O trabalho dos dois consiste em pensar, ou contemplar as coisas do mundo, e agir sobre ele tendo como meio vital as palavras em suas múltiplas aparências. De fato, é uma certeza: ambos vivem seus dias defendendo-se através do ritmo e signo lingüístico. Um faz sua lenda, anti-aquiles, pelo poder e superstição das palavras: “A menina de lá”. O outro, o Doutor - ou o saber em pessoa, mas em uma forma astuciosa e moderada-, sobrevive por causa e efeito das palavras. Eles são o inverso dos guerreiros míticos Aquiles e Heitor. Mas, em outra escala de atuação, são sobreviventes do saber e tornam-se modelares. Ambos, se desejarmos, representam o extremo mítico e rítmico de(A)Damastor Dagobé Damázio Siqueira e Liojorge. São retomadas cíclicas devidamente ajustadas a determinados espaços e momentos históricos. No entanto, representam também sua contrafacção: ao comportarem-se de modo distraído ou dissimulado, através do cálculo ou por intuição, eles representam o mundo da cultura ou do saber. Sem esquecer-mos, é claro, a mistura complexa de uma personagem como Liojorge onde estão relacionados diversas maneiras de enfrentar e resistir aos acasos, ou a força caótica do mundo.

Um dos conceitos de ritmo apresentados por Grammont (apud Moisés, 446), postula que ele é “um retorno, a intervalos sensivelmente regulares, ou iguais, de tempos marcados ou acentos rítmicos”. Semelhante conceito caberia a padrões de conduta humana ao longo da história no sentido de que o mesmo é a história que se passou a margem do tempo, ou a narrativa do que deuses e seres divinos fizeram no começo do Tempo. Semelhante definição também pode ser aplicado a acontecimentos humanos, verdadeiros ou não . Outro conceito de mito, segundo Mircea Eleade, (1994) é que o “mito é solidário da ontologia: não fala senão de realidades, do que acontece realmente, do que é plenamente manifesto”; a definição atinge o centro de nossas narrativas, mostrando o quanto de criativas, imaginária ou irônicas envolvem-nas. Em decorrência de atos em todas as suas variações, através desse três contos imaginária e ironicamente constituídos, temos uma superposição de ações através da imagética da palavra. Outra conclusão que remete a conceituação mítica é aquela da indiferenciação dos seres, de

gêneros e espécies. Em Guimarães Rosa, há uma diferença entre os diversos personagens, mas no fim percebemos sutilmente quem conseguiu prevalecer, ou quem, morrendo jovem, alcançou sem dúvidas com a ajuda de muitos, gravar seus “feitos” somente através das lembranças dos que ficaram para proclamar que foi assim.

Em suma, todos os ritmos são corporais e variam até os limites em que também são diversos os rostos e caracteres; todos os mitos podem ser reatualizados, inclusive até beirarem o abismo do sagrado ou da indiferenciação. Se é certo que em Guimarães Rosa a batalha entre os seres (“Os Irmãos Dagobé”) e as coisas (“Famigerado”) que os circundam é adiada ou não se realiza, talvez seja pela dificuldade do projeto insólito que a cada um deles é proposto. Ou, se por outro lado, realizam-se de modo curto e intensivo (“A menina de lá”) é para ilustrar o dito “popular”: o que é bom ou feliz dura pouco. A inversão de expectativas vem para expor esse processo de diferenciação pessoal, sem, contudo, resolver satisfatoriamente o conflito. O que o autor propõe com sua linguagem dinâmica é uma diferenciação singular, mas nem por isso esse seu novo método dá conta de exaurir os conflitos lingüísticos. O porquê desse adiamento, de uma linguagem ou tema que ao cristalizar-se torna-se lugar comum e o efeito decaí, é a ausência, desde há muito tempo transcorrido, da perfeição desejada; enfim, por mais que o desejo projete-se a procura de um fim que o satisfaça, o suposto limite ou o alvo móvel a ser atingido desloca-se. Talvez o equilíbrio esteja em não poder-se alcançar essa perfeição. Ou quem sabe a superação diferenciadora tornou-se difícil e insuficiente a todo e qualquer objetivo humano.

Quanto a questão do ensino de literatura em sala de aula, a palavra adequada para a sua defesa permanente é paciência, ou talvez mais precisamente, “obsessão cíclica”. O eterno retorno aos intensos encantos da literatura, em qualquer canto do mundo, da casa de cada um à sala de aula, apenas pode ser definido pelos termos “viagem, consciência e alienação”. E, mesmo assim, na seqüência hierárquica que cada um conseguir intuir. Compreendendo-se, ou não, o que está em jogo após variadas leituras literárias, o que percebemos como vital, talvez, é a convicção com que cada um incorpora seus sonhos de realidade e sobrevivência nessa curta e ilusória passagem nesse estranho pedaço de universo denominado terra. No mais, como já constatamos anteriormente, devemos continuar lutando por um equilíbrio, em salas de aulas especialmente, entre professores e alunos quanto a questão de interpretar e compreender os textos literários em suas possíveis e múltiplas significações. Em suma, que cada um, do ângulo de suas perspectivas educacionais, procure desenvolver e potencializar os seus recursos intelectuais até os limites ambivalentes das leituras dos variados textos literários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Vera Teixeira e BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ALONSO, Damaso. *Poesia Espanhola: ensaio de método e limites estilísticos*. Rio de Janeiro: INL, 1960, págs. 25 e 29.

BAKHTIN, Mikhail. *Dialogismo e construção do sentido*. Org. BRAIT, B. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1985.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br.: O romance de formação do Brasil*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: Ensaio de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo, Ática, 1988.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Literatura: História e texto 3*. São Paulo: Saraiva, 1999.

CANDIDO, Antonio. "O sertão e o mundo". In: *Diálogo*, nº 8, São Paulo: novembro de 1957.

_____. "O direito à literatura" IN: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras Estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1993. Série Princípios.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CEREJA, William Roberto e MAGALHÃES, Thereza Cochar. *Português: Linguagens: Volume 3*. São Paulo: atual, 2004.

CHIAPPINI, Ligia. *Reinvenção da catedral*. São Paulo: Cortez, 2005.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Introdução de Wilson Martins. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1968.

DE NICOLA, José. *Língua, Literatura e Produção de Textos: volume 3*. São Paulo: Scipione, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1992.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FARACO, Carlos Emílio e MOURA, Francisco Marto. *Língua e Literatura: volume 3*. São Paulo: Ática, 2002.

FOX, Robin Lane. *Bíblia: verdade e ficção*. (Tradução Sérgio Flaksman). São Paulo: Companhia das Letras, 1993 .

GUIMARÃES, Kalina Naro. *Três cantos de melancolia em Lygia Fagundes Telles: Indicações críticas e ensino*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa, UFPB, 2006.

KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Título no original: (Le Langage, L'art inconnu) Lisboa, Edições 70, 1969, p. 20. Trad. de Maria Margarida Borchona.

INFANTE, Ulisses. *Textos: Leituras e escritas: Literatura, língua e produção de textos*. São Paulo: Scipione, 2004.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

MAGALHÃES, J. R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARQUES, Oswaldino. "Canto e plumagem das palavras". In: *A seta e o Alvo*. Rio de Janeiro: INL, 1957.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982

OLIVEIRA, Silvana. *O terceiro estado em Guimarães Rosa: a aventura do devir*. Tese de doutorado apresentada no Curso de Pós-Graduação em Letras-Doutorado em Teoria e História Literária, da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. 2003.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Trilhas no grande sertão". In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. p. 151-241:

QUINTÁS, Afonso López. *Estética de la creatividad*. Madrid: Cátedra, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. (tradução Elisa Angotti Kossovitch.) São Paulo: Martins Fontes, 1980.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *Primeira Estórias*. Introdução de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 25.

SAUSURRE, Ferdinand de. *Princípios de Lingüística Geral*. 4 ed. (Trad. de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Klikstein) São Paulo: Cultrix. 1972, p. 22.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário ilustrado da Mitología*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1965.

WALTY, Ivete Lara Camargo et al (org.) *Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998:2000) Veredas Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

