

QUANDO A MENINA É DE LÁ: FENOMENOLOGIA, TENSIVIDADE E SEMIÓTICA EM GUIMARÃES ROSA

Letícia Moraes (USP)¹

Resumo: O presente estudo tem como objetivo verificar como a morte, considerada um momento limítrofe para a existência humana no contexto ocidental, se apresenta sob uma espécie de encantamento na narrativa rosiana. Para compreender as tensões que perpassam o campo de presença do sujeito que se depara com a finitude, apresentamos uma análise a partir dos estudos da semiótica tensiva de Zilberberg, a qual concilia muitas das contribuições da fenomenologia de Merleau-Ponty ao lado dos postulados de uma semiótica de cunho estruturalista de Greimas. Acreditamos que é a partir dos conteúdos sensíveis que podemos compreender melhor os contos rosianos.

Palavras-chave: Semiótica, Guimarães Rosa, fenomenologia, tensividade

A semiótica discursiva, ou a semiótica da *Escola de Paris*, nasceu a partir dos esforços sobretudo de Algirdas Julien Greimas, e a obra que marca esse início é o *Semântica Estrutural* (1973). Trata-se de uma semiótica que nasce calcada no estruturalismo europeu, nos ensinamentos de Hjelmslev, na antropologia de Lévi-Strauss e nos estudos da narrativa de Propp. Durante muitos anos, ela foi acusada de deixar de lado os conteúdos sensíveis, pois buscava engendrar um método que desse conta de compreender o processo da significação de forma científica e, para isso, na construção epistemológica da teoria e do modelo de análise, foi necessário priorizar

¹ Doutoranda em semiótica, no Programa de Pós Graduação em Semiótica e Linguística Geral, da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), sob a orientação do Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes, com bolsa CNPq. E-mail: lesemiatica@gmail.com.

os elementos contínuos no percurso gerativo de sentido em um primeiro momento. É verdade que a semiótica, desde a década de 1960, se esforça para compreender o processo de significação do texto, mas também pode ser dito que foi a partir dos anos 1980, no entanto, que os semioticistas passaram a questionar as insuficiências do modelo padrão, por, nele, engendrar-se a construção do sentido por meio da descontinuidade e da segmentação.

É nesse contexto que os semioticistas contemporâneos, filiados à semiótica greimasiana, Claude Zilberberg e Jacques Fontanille (2001), certos da existência do corpo próprio do sujeito da percepção, afirmaram que antes que qualquer coisa faça sentido inteligível a nós, ela é sentida; é sensível e de ordem gradual, inserindo-se aí a perspectiva da continuidade no percurso da construção do sentido. Sobre o corpo próprio, Fontanille (2011) afirma que ele é sensível às emoções/afetos e às sensações; os primeiros vinculados ao universo interior, e os últimos, ao exterior. O presente artigo analisa a narrativa *A menina de Lá*, presente no livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, a partir do olhar tensivo da semiótica, considerando que, em grande medida, não é o aspecto inteligível que preside à construção da significação humana, mas sim o sensível.

Acreditamos que a análise de um conto rosiano, considerando as tensões que regem o sentido, tem muito a acrescentar ao conjunto de estudos da obra do escritor brasileiro. Procuraremos compreender como o sujeito Nhinhinha, ator principal no conto de *Primeiras Estórias*, é construído figurativamente, relacionando as figuras às tensões, a intensidade e a extensidade, próprias ao texto. Em seguida, procuraremos observar como a finitude, o morrer, afeta os sujeitos da narrativa, tanto do ponto de vista do sujeito que morre quanto daqueles sujeitos que observam o evento e o vivenciam por uma outra perspectiva, momento em que trazemos para a discussão os estudos da filósofa Dastur (2002) sobre a morte e o morrer.

Por que pensar em uma semiótica do sensível?

Para se pensar em uma semiótica que considere os conteúdos sensíveis foi preciso buscar nos estudos da fenomenologia de Merleau-Ponty a noção do campo de presença, colocando em evidência a percepção do sujeito na construção do objeto e na construção do próprio ser do sujeito. Entendemos que para que exista a presença, é preciso associar uma determinada intensidade a uma determinada posição ou quantidade na extensão. A presença reúne forças - no eixo da intensidade-, posições e quantidades - no eixo da extensidade-, ao mesmo tempo. A tensividade é entendida como o resultado da relação contínua da intensidade e da extensidade; enquanto o eixo da intensidade está relacionado ao sensível, o eixo da extensidade relaciona-se ao inteligível. A tensividade é, em outras palavras, o lugar imaginário das tensões provenientes da *correlação* da intensidade (estados de alma) e da extensidade (estados de coisas). Podemos dizer, portanto, que o sentido, no ponto de vista tensivo da semiótica, é construído nessa relação instável entre sujeito e mundo.

A correlação da intensidade com a extensidade pode dar-se por duas formas distintas, pela implicação ou pela concessão. Se tratamos de uma relação implicativa, Zilberberg (2011) define como correlação conversa (“quanto mais... mais...”, “quanto

menos... menos”), por outro lado, a concessão estabelece uma tensão tônica, trata-se de uma correlação inversa (“quanto mais... menos”, “quanto menos... mais”), e carrega em si o sentido concessivo de “embora x, então y”. Para exemplificar, pensamos no seguinte cenário: o namorado marca de sair com a namorada naquela noite, mas percebe que uma tempestade se aproxima. Ele não sabe se deve ligar para a moça e marcar outro dia o encontro ou se deve enfrentar a tempestade e ir. Se ele entende que com a tempestade não pode sair e propõe um encontro outro dia, ele dirá “a tempestade se aproxima e, então, acredito ser melhor marcamos para amanhã o encontro”, veja que é uma relação de implicação, ele não encontrará com a moça porque choverá. Se por outro lado, ele liga para a moça e diz “embora a tempestade se aproxima, eu me encontrarei com você”, temos um exemplo de concessão; o moço reconhece que a tempestade se aproxima, mas está disposto a enfrentá-la e mesmo assim ir ao encontro da namorada. O último exemplo carrega em si uma carga de sentido tônica, ela é da ordem da concessão, porque embora tudo contribua para que o encontro não aconteça, ele vai acontecer, por isso, dizemos instalar-se aí um *acontecimento*.

No desenvolvimento de suas hipóteses sobre a construção do sentido, a semiótica tensiva acabou por reconhecer, como elemento-chave de seu instrumental analítico, os conceitos de *fato* e *acontecimento*. Em *Louvando o Acontecimento*, Zilberberg afirma:

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

O acontecimento, ao ser tomado como correlato hiperbólico do fato, registra um aumento de intensidade das valências de andamento e de tonicidade; enquanto o fato modaliza essas valências para que exista um equilíbrio entre elas. Os eixos são correlatos, isto é, ao se alterar um eixo, altera-se o outro; logo, qualquer alteração na intensidade pressupõe uma mudança também na extensidade. As valências do sobrevir e do conseguir ilustram melhor essa relação entre os eixos. O *sobrevir* é da ordem do inesperado, do irremediável; trata-se de uma certa intensidade que toma o campo de percepção do sujeito de forma abrupta e o surpreende com uma alta carga tímica. Já o *conseguir* é da ordem da longevidade, do esperado; estende-se horizontalmente e o sujeito consegue processá-lo.

Tudo aquilo que muda a vida ou o próprio sujeito de alguma forma pode ser considerado um acontecimento; mas, para isso, é condição indispensável que essas mudanças aconteçam de surpresa, paralisando o sujeito em um primeiro instante, antes que as coisas façam sentido para ele. Esse é o motivo pelo qual o acontecimento não pode ser apreendido, de imediato, pelo sujeito, que é por ele acometido. No momento em que se vê surpreendido, o sujeito deseja retomar o controle da temporalidade fórica, seja alongando o breve ou mesmo abreviando o efêmero (ZILBERBEG, 2011). Devido ao seu andamento rápido, o acontecimento anula o poder do inteligível, uma vez que o sujeito não consegue apreendê-lo, predominando-lhe a experiência do sensível.

Uma semiótica do sensível deve considerar o acontecimento, os elementos concessivos da significação. A tensividade, erigida por Zilberberg, com a ajuda de Fontanille, a partir das contribuições de Greimas para o campo do sensível, permite que compreendamos as valências do andamento, da tonicidade, da temporalidade e da espacialidade. Todos esses componentes sensíveis são indispensáveis para uma melhor compreensão da obra de Guimarães Rosa, escritor que é considerado por nós um semioticista ao seu modo, por encontrarmos em sua obra todos esses elementos que a teoria semiótica só veio a descobrir a partir dos anos 80.

As tensões da insuficiência e da transcendência

O título enigmático, *A Menina de Lá*, já apresenta a questão central que direcionará toda a narrativa. Se a partir do simulacro da enunciação construído por uma projeção no nível discursivo, o espaço imanente do sujeito é o *aqui*, ao se dirigir à *menina de lá*, o enunciador subverte o espaço pressuposto do sujeito e instaura um outro lugar para suas ações, o qual, todavia, será construído em contraposição ao espaço do *aqui*. O espaço, de ordem transcendental, figurativizado desde o título, é um espaço enuncivo, o que permite que se estabeleça a presença de outro sujeito e é a busca desse sujeito pela conjunção com tal espaço que será o fio condutor da narrativa.

Nhinhinha é uma menina com menos de quatro anos de idade, que chama a atenção pelo seu comportamento quieto, pela delicadeza e certa fragilidade. Com o tempo, a tia da menina percebe que Nhinhinha podia fazer milagres; os pais, assim que souberam disso, já se encheram de grandes esperanças para o futuro. Entretanto, em uma das artimanhas da narrativa, de repente, Nhinhinha morre, sem nenhuma causa aparente, a não ser a da “má água desses ares”. Os milagres de Nhinhinha, seu jeito calmo e quieto, somados à sua morte abrupta, inserem-na nas dimensões do místico-religioso e do transcendental, as quais permeiam todo o conto. Considerando a constituição da protagonista, verifica-se que ela se dá pela presença de traços de insuficiência, marcados desde a própria alcunha, Nhinhinha, três vezes pelo diminutivo (“E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita”), que, ao dar ênfase para seu estado diminuto, intensifica-o. Além disso, em enunciados como “Nhinhinha já nascera muito para miúda”, o pretérito-mais-que-perfeito traz uma carga semântica que aponta para um acontecimento que é instaurado antes do passado, conduzindo o tempo da narrativa a relacionar-se com o mítico, um tempo quase sagrado, permeado pela ideia de origem. Entretanto, como se não bastasse o uso do pretérito-mais-que-perfeito, o advérbio *já* se faz presente para indicar ainda certa anterioridade ancestral de sua constituição, como se as características fizessem parte dela antes mesmo do nascimento.

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

“ficava para trás da Serra do Mim” (p.67), sem se situar em um espaço geográfico preciso, é um espaço afastado e escondido pela Serra do Mim. Note que o ator vivia “quase no meio de um brejo de água limpa” (p.67), assim como a própria Nhinhinha o espaço se insere na dimensão da imperfeição pelo “quase”, nem mesmo sua casa chega a se situar no meio de um brejo. Nota-se ainda que, geralmente, o brejo se caracteriza por ser um terreno alagadiço, lodoso, onde a água se mistura com a terra e com o lodo, por isso, a coloração escura; entretanto, chama a atenção a construção figurativa do espaço; sua casa não ficava em um brejo comum, tratava-se de um brejo de água limpa, purificado, sem impurezas. O brejo purificado se situava em um “lugar chamado o Temor-de-Deus” (p.67), figura da religiosidade, que significa o profundo respeito e obediência a Deus. O terreno rebaixado do brejo contrasta com o terreno elevado da Serra do Mim; Nhinhinha vivia nesse lugar situado entre a isotopia do alto e do baixo, do céu e da terra, da impureza e da pureza, um lugar marcado pelo misticismo. Tais características constroem um espaço mítico, sagrado, que se distancia do espaço vivido pelos outros homens.

Essa construção figurativa aparece em toda a narrativa; Nhinhinha é marcada pela insuficiência, mesmo em sua idade: em vez de uma indicação de caráter um pouco mais objetivo, como ter 3 ou 4 anos, ela tinha “seus nem quatro anos” (p.68); desse modo, não alcança, de fato, idade alguma. Da mesma forma, na imaginação fantasiosa de uma criança, ela chegava perto de tocar ao céu, mas não o alcançava (“o dedinho quase chegava no céu”), trecho em que, outra vez, um advérbio modifica o verbo a fim de inibir-lhe o sentido de completude. Nhinhinha, como mediadora entre o mundo dos homens e o além, faz a ligação entre esses dois espaços. A toponímia do espaço onde Nhinhinha e sua família vivem deixa explícita essa relação: de um lado temos o Temor-de-Deus e de outro, a Serra do Mim (“Sua casa ficava para trás da Serra do Mim... lugar chamado o Temor-de-Deus”). Observa-se que não bastasse a casa ser relacionada ao sagrado, ela se encontrava atrás da Serra do Mim, o advérbio de lugar intensifica a isotopia do sagrado ao espacializar a casa para fora, num espaço posterior, a Serra do Mim. Estabelece-se uma relação entre o sagrado e o profano, entre Nhinhinha, o sujeito puro, e os outros. O espaço do lá, do ator, é o espaço da imortalidade e da eternidade, graças ao recrudescimento na temporalidade. Nhinhinha, conjuga as tensões do espaço do lá no aqui, alongando a duração e diminuindo o andamento. Observa-se que, ao modalizar o ritmo, ela permite que o espaço seja expandido. E sendo o Lá o espaço que conjuga essas tensões, ele desconhece o limite, se expande indefinitivamente.

A noção desse espaço, portanto, está associada à configuração temporal. O espaço da imortalidade e da eternidade se constrói pela diminuição do andamento e do alongamento do tempo. Nesse sentido, quando se perguntava a ela o que estava fazendo, “ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: - Eu... to-u... fa-a-zendo. Fazia vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha?” (p.68). O vácuo é considerado o vazio do espaço; na física é uma região espacial que não contém matéria, é oca. Na narrativa, ao alongar a temporalidade infinitamente para a construção desse espaço de eternidade, a matéria, sendo ela limitada, daria lugar ao vácuo, porque seria um espaço-temporal cada vez maior para uma quantidade finita de matéria. Da mesma forma, Nhinhinha, ao modular sua fala intencionalmente, fazia vácuos, porque

expandia, assim, a temporalidade, ao mesmo tempo em que diminuía o andamento, o ritmo da fala.

Tempos depois, quando deu para fazer milagres, em vez de usar seu poder para ajudar os pais financeiramente, realizar os sonhos da família ou ganhar brinquedos, como se é esperado de uma criança, Nhinhinha se negou; ela “só queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas” (p.70). O que ela desejava acontecia, mas sempre desejava o pouco, aliás, o muito pouco, somente aquilo que não fazia grande diferença, que não alcançava ou ultrapassava o limite do necessário. Quando sua mãe pediu que efetuassem uma ação de cura, Nhinhinha revelou-se modalizada pelo poder e pelo não-querer fazer. Assim, embora tivesse competência suficiente para o fazer, no caso, efetivar a cura, ela não quis usá-la (“Assim, quando a Mãe adoeceu de dores, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura.”). Dessa forma, configurando-se a partir de uma esfera transcendental, o ator reconhece que não deve interferir naquilo que é atributo próprio da condição humana, como a morte e a doença. A deterioração do corpo, dada a finitude humana, é uma condição pressuposta ao ser homem. Ela não podia alterar a ordem natural das coisas do mundo do *aqui*, porque as coisas tinham de ser como são. Só lhe restava sorrir “apenas, segredando seu – “Deixa... Deixa...” – não a podiam despersuadir” (p.70).

Embora Nhinhinha não desejasse interferir nas ações do mundo dos humanos, “a Mãe que olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto” (p.70). Isso porque a fé modaliza o sistema do *crer*, de intensidade tônica; é a crença absoluta em algo ou em alguma coisa, não suportada por um saber. A fé exacerbada, portanto, permite a existência do milagre, que também é fora do domínio do saber, do campo das ciências e da natureza, só sendo permitida concessivamente. Nota-se que a mãe de Nhinhinha já devota a sua fé à menina, colocando-a em outro patamar, acima dos humanos comuns, pois acreditava que Nhinhinha podia fazer o milagre, reconhecendo ela a condição de transcendência. Como um ser mítico, o ator é da ordem da concessão: embora pudesse fazer, não o fez. Apenas realizava as coisas *levianas e descuidosas*, aquelas que não interferiam de maneira cabal na vida dos homens. Ela não faz chover, não cura a mãe, porque as adversidades – a imperfeição – são inerentes à condição humana; ela deseja e faz apenas aquilo que, em certo sentido, atua como complemento dessa condição, como desejar a beleza do arco-íris. Nesse sentido, podemos dizer que Nhinhinha é modalizada por um querer seletivo, uma vez que apenas quer aquilo que não interfere diretamente no destino dos humanos.

A insuficiência do ator confirma sua inserção no espaço das imperfeições; mas, em *A Menina de Lá*, a imperfeição é configurada euforicamente, pois ela é o elemento propulsor para a busca do transcendente. Em *Da Imperfeição* (2002), Greimas teoriza que a imperfeição é o que nos torna mais humanos, é a nossa própria condição, porque ela traz a ideia do inacabamento. No caso de Nhinhinha, a imperfeição permite o surgimento da transcendência. As qualidades sensíveis de uma grandeza podem ser medidas pela correlação de suas duas grandes direções: intensidade e extensão. A insuficiência do ator é localizada no eixo da intensidade; nessa dimensão, ela nunca chega ao suficiente, saindo do menos para o mais, está sempre aquém de um ponto de equilíbrio. Curiosamente, no entanto, no que diz respeito ao andamento, ela nunca aceita que esse andamento seja parecido com o acelerado, as

coisas são para ela estendidas no tempo, o que leva a pressupor um entendimento implícito de sua parte de que todas as coisas têm a sua hora, cabendo aos indivíduos um exercício de aprendizado para o domínio desse tempo. Assim, Nhinhinha se localiza numa correlação entre a intensidade fraca e a extensão forte.

Do *aqui* para o *Lá*: um elogio à lentidão

Nhinhinha era muito quieta, “não incomodava ninguém, não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios” (p.68). As figuras *impertubadora, suasibilíssima, inábil como uma flor, tranquila e perpétua* demonstram como o ator tinha o poder de controlar seu andamento modulado. Ela comia aquilo que gostava mais primeiro e o restante *com artística lentidão*; se respondia a pergunta sobre o que estava fazendo, era “alongada, sorrida, moduladamente: - “Eu to-u... fa-a-zendo” (p.68), tendo o controle para que a modalidade seja sempre estendida no espaço e no tempo. Quanto menos sua visada é intensa, mais sua apreensão é extensa, o que define a correlação inversa (fraca intensidade/extensão forte), permitindo que o ator se inserisse no espaço da imortalidade, do eterno. Reconhecendo que o tempo dos homens é algo que não lhe agrada, ela diminui o andamento, na expressão, da sua própria fala; o seu nome, Nhinhinha, obriga a diminuição do ritmo da pronúncia pelas consoantes nasais forçadas, assim como a repetição de palavras e expressões (*deixa...deixa...*, *Menina grande... Menina grande* e *estrelinhas pia-pia*), a adição de vogais (*cheiinhas*) ou a inserção da marca do travessão (*to-u fa-a-zendo*) para indicar o alongamento da pronúncia, diminuindo a celeridade.

Sua *artística lentidão* aparece como algo planejado, diferente do uso que os homens fazem do tempo. Os homens valorizam a celeridade e a ocupação constante do tempo, não permitindo que alguém esteja sempre ocioso; é preciso estar sempre ocupado com o maior número de atividades possíveis. Nhinhinha, por sua vez, planeja e busca a lentidão, rejeitando a celeridade. O *Houaiss* define a lentidão como *falta de agilidade, de rapidez e de vivacidade, morosidade e moleza*. Acepções parecidas também foram notadas na entrada em francês do termo no dicionário Micro-Robert (Zilberberg, 2011). A lentidão é tratada de forma depreciativa, levando a entender que, no nosso mundo, é algo que se deva evitar a qualquer custo; estamos sempre em busca da aceleração. No entanto, a semiótica mostra que é possível que a lentidão seja eufórica e crescente se for configurada como ascendente e a rapidez, como decrescente.

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

Como vimos, o ator Nhinhinha impõe a ascendência da lentidão e a descendência da rapidez, o que torna a última “concessivamente” disfórica, ao

contrário de como a rapidez é usualmente configurada na nossa cultura. Graças a essa configuração do recrudescimento da lentidão, o *suficiente* se torna *insuficiente*. Como figura mítica, da ordem da concessão, rejeita o *suficiente* e busca o excesso da lentidão, o *superlativo-concessivo*. Para ela, não bastava apenas desacelerar o ritmo; Nhinhinha alongava a temporalidade (“Eu... to-u... fa-a-zendo?”) ao máximo que podia, *por tempo que nem se acabava*. O *superlativo-concessivo* é o excesso, permitido somente pela concessão. Isso porque a doxa, como observou Zilberberg (2011), reprovava o excesso, enquanto a concessão o valoriza. Ao fazer a conversão, termo semiótico para a comutação de direção da disforia para a euforia, ela não apenas nega o suficiente, como deseja o excesso da lentidão. Desse modo, a desaceleração será responsável pelas gradações, pela continuidade e transição de Nhinhinha, graças à tonicidade da extensão, que permite ao sujeito assimilar gradativamente e apreender (e não ser apreendido) pelos acontecimentos. O andamento age sobre a temporalidade, podendo abreviá-la ou alongá-la.

Em frase atribuída a Einstein, define-se a relação entre o andamento e a temporalidade: “o tempo, inseparável da velocidade, é apenas questão de perspectiva, e sua cronologia é uma ilusão” (ZILBERBERG, 2011, p.70). Logo, quanto mais velocidade, menos longa é a duração. Se por outro lado, diminuirmos a velocidade no andamento, alongaremos a duração na temporalidade, sendo possível focalizar os acontecimentos e, assim, senti-los com menor impacto. E se, em *Da Imperfeição*, Greimas postulou, na análise do romance *Sexta-Feira ou Os Limbos do Pacífico*, que a gota que não caiu desestabilizou o cotidiano, a rotina, de Robinson Crusóé, por ser da ordem do inesperado, o que Zilberberg iria a chamar de acontecimento, verifica-se que, ao contrário, em *A Menina de Lá*, Nhinhinha estava alheia aos acontecimentos:

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

Para que o *acontecimento* exista, é preciso que se registre a existência de uma intensidade tônica e uma extensão concentrada, mas Nhinhinha, como dito, se insere na ordem da insuficiência, da fraca intensidade, da modulação, da extensão desdobrada, enfraquecendo a possibilidade do acontecimento. Nunca é o tempo dos outros, nunca é o tempo do mundo, sempre é um tempo mítico, Nhinhinha tem o poder de dominar a dimensão da intensidade no que concerne ao andamento e, assim, controla seu tempo próprio. Quando os pais estavam fazendo planos para o futuro da filha, “Nhinhinha adoeceu e morreu” (p.71). O enunciador nos dá notícias sobre a morte de Nhinhinha de forma abrupta, sem explicações sobre como ela aconteceu, com exceção do enunciado *diz-se* “da má água desses ares” (p.71). A morte da menina configura-se como um acontecimento para os outros atores da narrativa, vinda pelo modo do sobrevir para os pais e para a Tiantônia, os quais se surpreendem com tal ocorrência e não conseguem processá-la de imediato, sem compreender o sentido de tamanha força abrupta que os modaliza naquele instante.

No momento em que a artística lentidão de Nhinhinha, seu jeito quieto e calmo, seus milagres, seus diálogos esquisitos e entrecortados, se tornam fatos,

comuns ao dia a dia da família, sua morte rompe com a estagnação (“Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa”), criando um *de repente* enorme. O acontecimento, quando repetido várias vezes, é esperado pelos sujeitos e não os surpreende mais. Ele não pode mais desestruturar as forças sentidas no campo de presença do sujeito, porque, com sua reiteração, passam a ser da ordem do esperado, átono na intensidade, como todos os outros fatos do dia a dia. Para romper a estagnação narrativa, Nhinhinha morre abruptamente; com isso, desorganizam-se as forças já assimiladas pelos outros atores e apresenta-se uma nova organização tensiva no discurso.

O próprio anúncio da morte de Nhinhinha se configura como um acontecimento no nível do enunciado. O narrador contava sobre os planos que os pais faziam para o futuro da menina: “Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse” (p.71). E, no parágrafo seguinte, sem nenhuma transição, o narrador relata a morte do ator: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu” (p.71). O narratário é pego de surpresa pelos acontecimentos relatados. Enquanto o parágrafo anterior da narrativa alimentava as esperanças de um futuro longo e próspero para Nhinhinha, o parágrafo que a ele se liga rompe a expectativa e, de uma só vez, anuncia a doença e a morte da menina, sem que houvesse uma preparação para a narração dos eventos, já que, pouco antes, se dissera que ela estava “tranquila, mas viçosa em saúde” (p.68). Na enunciação, o anúncio da morte de Nhinhinha de forma abrupta, quando seus pais faziam planos para o futuro, quebra as expectativas construídas, por um *de repente enorme*, desestabilizando o campo de presença pela tonicidade na intensidade e atonia na extensidade, o que não permite com os que os sujeitos possam compreender, naquele momento, o evento que os acolhe. A eles, os sujeitos, só resta o sofrer, o que se explica pela menção às “muitas diversas dôres, de todos, dos de casa” (p.71).

O acontecimento imobiliza qualquer reação dos pais, que, no calor do momento, não conseguem aceitá-lo; “a Mãe, o Pai e Tiantônia davam conta de que era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade” (p.71). No fato, inerente à sua condição, existe sempre o risco de cair no âmbito da indiferença, o acontecimento, com a morte da menina, causa um *de repente enorme*, com uma alta carga tímica, que desnorteia os atores e reclama atenção para a condição finita do homem. Já Nhinhinha se preparara para o acontecimento; na verdade, ela o desejava (“Eu quero ir para lá”), quando entra em conjunção com o espaço *Lá*, conseguiu o que desejava (“Todos os vivos atos se passam longe demais”); por isso, para a ela, a proximidade da morte foi sentida de forma muito eufórica:

Daí a duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa. Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal. – “Adivinhou passarinho verde?” – Pai e Mãe se perguntavam. Esses, os passarinhos, cantavam, deputados de um reino. (ROSA, 2001, p.70)

A semiótica entende que nunca se passa de um eixo de sentido a seu contrário diretamente; Nhinhinha não poderia passar do espaço do *aqui* para o *lá* pela descontinuidade, como se houvesse uma espécie de quebra semântico-discursiva. Desde *Semiótica das Paixões*, os semioticistas se preocupam com o contínuo que subsiste às unidades discretas e o sentido potencial produzido pela continuidade. Ao introduzir o contínuo na teoria, a semiótica deixa de visar somente à relação entre os termos contrários e busca estabelecer como se passa de um termo contraditório ao outro, numa tentativa de compreender, na narrativa em questão, os valores e sentidos produzidos na passagem do “aqui” para o “não-aqui”, da “vida” para a “não-vida” e da “morte” para “não-morte”. A conjunção com o espaço do *lá* vai sendo construída gradualmente pela figurativização desde o próprio título, que determina Nhinhinha como a *menina de lá*. Outros elementos ao longo do texto vão, da mesma forma, contribuindo para a isotopia da transcendência; o próprio arco-íris prenuncia sua morte, figurativizando essa ligação, comum ao papel de mediadora de Nhinhinha, entre o espaço do aqui e do lá.

Lemos que os passarinhos, mal sabiam Pai e Mãe, “cantavam, deputados de um reino” (p.71). Por isso, a menina se alegrava tanto e “fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal” (p.71). Os elementos figurativos ao longo da narrativa vão construindo a passagem do ator do aqui para o espaço do lá. Em outro trecho, o narrador diz que de vê-la “tão perpétua e impertubada, a gente se assustava de repente” (p.68). Contrapõe-se o jeito de Nhinhinha aos outros homens; a perturbação não fazia parte do campo de presença do ator, eram os homens (“a gente se assustava de repente”) que ficavam perturbados ao perceberem a completa ausência de perturbação da menina. O Dicionário *Houaiss* registra algumas acepções que cabem ao lexema *perpétua*, das quais nos chama a atenção “que dura sempre; eterno”. Nessa relação entre sujeito e mundo, ao se inscrever na ordem da duratividade, do contínuo, Nhinhinha cria o efeito do tempo alongado (“alongada, sorrida, modulamente”) para que as coisas façam sentido. Essa atenuação da presença, assim como a memória, leva à eternização (TATIT, 2010), o que, de fato, acontece com ela após a sua morte quando é, então, santificada (“pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha”).

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

Vida e morte: uma questão de existência

Sendo a morte condição inerente aos homens, ela é própria do espaço do aqui. Em um espaço mítico, com andamento e temporalidade próprios, a morte deixa de significar; se desconhece, da mesma forma, a noção de finitude, graças ao recrudescimento da subdimensão da temporalidade, na extensidade, que gera o ser imortal e o tempo eterno. Compreendemos que o sujeito Nhinhinha é movido por

um destinador transcendental; ao não aceitar os valores oferecidos pelos anti-sujeitos (chuva, cura da mãe, provisões futuras), ele entra em conjunção com o seu objeto-valor, a transcendência. Tal destinador une a disjunção e a conjunção como partes de uma realização contínua, o que permite que o sujeito esteja sempre em um estado contínuo. Ele se faz presente em “todas as operações executadas e as paixões vividas pelo sujeito ao longo da sua trajetória, acolhendo as interrupções como elementos indispensáveis à continuidade” (Tatit, 2010, p.20). Nessa perspectiva da continuidade e do reconhecimento de um percurso maior por parte de Nhinhinha, o vocábulo funebrilho (cor-de-rosa com verdes funebrilhos), aglutinação de brilho e fúnebre (Martins, 2001) aparece no final da narrativa, após sua morte, como a síntese das figuras discursivas que recobrem os temas de “vida” e “morte”. Percebe-se, portanto, que as figuras recorrentes (sobrehumanas, eu quero ir pra lá, Senhora Vizinha, passarinhos, mensageiros deputados de um reino, etc), em todo o discurso, anunciam que o ator parte, no percurso narrativo, em busca da vida, ao contrário do que se poderia pensar em uma leitura mais rápida.

A concepção de morte é, aqui, vista como possibilidade de existência, como postulado pela filosofia moderna, uma possibilidade inerente à condição humana. Diferente da concepção dos filósofos Leibniz e Hegel, que tinham a morte como fim de um ciclo, ou mesmo do discurso religioso, que a concebe como o início de um novo ciclo, em *A menina de Lá*, a morte transcende essas acepções, para ser parte da vida humana e, conseqüentemente, determinante para ela. Logo, o nosso ser é considerado apenas na relação entre a vida e a morte, porque é a consciência da morte, da limitação da nossa existência, que gera a compreensão e a avaliação da vida, definição mais próxima à da filósofa francesa Dastur (2002). Assim, entendemos que, ao entrar em conjunção com o espaço do lá, ao contrário do que usualmente ocorre na literatura ocidental, a morte deixa de ser vista disforicamente para se configurar como o retorno do sujeito ao seu lugar de origem, porque a morte é posta como continuidade e existência.

Reconhecendo essa sua condição, o sujeito paciente Nhinhinha sabia que nunca poderia ser a menina do aqui, do tempo dos homens e das vontades humanas; era preciso continuar seu próprio caminho. Mais do que a transição do espaço, trata-se do retorno do sujeito ao seu lugar próprio; ela desde o princípio é destinada a ser de outra dimensão, diferente daquela tida como natural do mundo dos homens. Em um tempo mítico, antes mesmo de se materializar enquanto sujeito no espaço aqui, Nhinhinha já era a menina de lá. E ela sabia que era aguardada (“Eeu? Tou fazendo saudade”), que era preciso ir para o lá, espaço onde seria possível encontrar o que daria sentido à sua existência. Depois da sua morte, Tiantônia contou aos pais da menina:

que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A auguraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? (Rosa, 2001, p. 71).

Nhinhinha não morre, ela renasce, ou melhor, nasce, mesmo porque, em *A Menina de Lá*, “todos os vivos atos se passam longe demais”, nenhum vivo ato se

passou no espaço do aqui, mas só acontecem no lá, um espaço muito distante da dimensão humana. Quando Nhinhinha se limitava a dizer somente “deixa...deixa..” para Pai e Mãe, ela estava reconhecendo um percurso maior na narrativa, que não se limitava somente ao mundo inteligível; como ser mítico, ela conjuga características de ambos os espaços e sabe que não pode evitar os acontecimentos da vida. Os pais, após o susto do acontecimento, da morte de Nhinhinha, puderam compreender que muitas coisas são da ordem do transcendental, do inexplicável, porque era tinha de ser, apesar de os humanos não compreenderem o motivo. A mãe finalmente compreendeu que a ordem do mítico é inexplicável ao ser humano, por fazer parte de uma dimensão além do nosso conhecimento.

O reconhecimento da mãe, única entre os atores a dar-se conta do projeto de Nhinhinha, é explicado pelo fato de que ela se insere na ordem da religiosidade, lembramos que ela é apresentada como uma mulher muito religiosa, que estava sempre com o terço na mão. Desde o início do conto, sua caracterização ajuda a identificar uma isotopia da religiosidade e, quando o ator morre, em vez das orações com o terço, ela só conseguia gemer. Tomada, então, de surpresa pelo acontecimento, a mãe não podia entender como era possível que sua filha morresse. Ela queria, como algo possível de amenizar a dor, fazer o caixãozinho como Tiantônia havia revelado, mas o pai não concordou, pois “era como tomar culpa, estar ajudando ainda a Nhinhinha a morrer”; a mãe discutiu com o Pai e conteve a forte emoção para construir um sentido explicável ao evento:

mas, no mais choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha. (Rosa, 2001, p.72)

Se a morte de Nhinhinha se inseria na dimensão do incompreensível para os outros atores da narrativa, a partir desse momento, para a mãe, ela começava a adquirir um sentido, tornando-se inteligível. Nesse ponto da narrativa, a mãe verbaliza tudo o que não havia verbalizado quando a filha fizera o milagre. Tem-se, então, a experiência da morte mediada pela extensão, duração e apreensão para Nhinhinha e Mãe; para os outros atores, era construída pela mediação do instante, pela transição imediata, sem a experiência do percurso e sem a duração que apresente uma continuidade possível. Assim, tem-se no conto a práxis semiótica apreendida em duas dimensões: intensidade (sensível) e extensidade (inteligível). A morte é, para Dastur (2002), em *A morte. Ensaio sobre a finitude*, uma condição necessária para que o homem possa ter consciência efetiva do seu ser, e do que ele significa, bem como do seu estar no mundo; a autora diz que “a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte” (Dastur, 2002, p.13).

Ao se deparar com a morte, os atores da narrativa se sentem obrigados a construir um sentido para a própria existência, dentro do seu conhecimento de mundo. A mãe compreende, por fim, que não precisava encomendar um caixão cor-de-rosa, porque, metaforicamente, a morte de Nhinhinha já traria tal dom, a partir da viva cor, com os verdes funebrilhos. Ela não era a mãe de uma criança comum; sua

filha era uma Santa, signo da transcendência. A figura dos santos, na doutrina católica, é relacionada ao ser intermediário entre Deus e os homens, que não pertence exclusivamente ao lá, sendo destinado a viver um curto período de tempo no aqui. A morte de Nhinhinha é da ordem do incompreensível. Paradoxalmente, sua morte remete à vida. Ela é o mais vivo ato e o seu maior milagre, o elemento desencadeador para a configuração da figura do encantamento na construção atorial de Nhinhinha. Sobre a definição dicionarística de encantamento, o *Dicionário Houaiss*, em suas páginas, apresenta as seguintes acepções para o termo:

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

Partindo das acepções dadas, percebe-se que o encantamento diz respeito a uma espécie de “feitiço positivo”, uma transfiguração do ator, que muda seu estado inicial para um posterior de encanto, de embruxamento. Ao dizer que as pessoas não morrem, elas ficam encantadas, em seu discurso da *Academia Brasileira de Letras*, em 1967, três dias antes de seu falecimento, Guimarães Rosa reelabora a concepção do morrer; a morte, enquanto término da existência, deixa de ser disfórica, como geralmente é vista no contexto da cultura ocidental, para ser eufórica. Quando a morte deixa de ser uma experiência negativa, abre-se espaço para que uma espécie de encantamento adentre o espaço da narrativa; em outras palavras, não há razão para se ver a morte como o fim e seus atores são transfigurados. O ser dos sujeitos passa a ser modalizado pelo encantamento, constituindo a possibilidade de o mundo ser um lugar mágico, um espaço que propicia esse enfeitiçar. O encantamento prevê, no horizonte tensivo, uma intensidade tônica, porque ele requer a euforia do objeto, o sujeito que morre. Ao morrer, o sujeito, que passa a ser modalizado por um encantamento, recebe uma carga intensa; a morte, então, atribui a ele um poder mágico, o de ser encantado

Algumas palavras sobre a morte em *A Menina de Lá*

Do ponto de vista do sujeito que morre, pode haver uma modalização pelas paixões do medo ou da serenidade. O medo pressupõe uma emoção decorrente da tomada de consciência do perigo de morrer, de ser finito; já a serenidade é um estado tranquilo, de quem reconhece que a morte é parte da condição da existência, perspectiva que se adota em *A Menina de Lá*. Dessa forma, o sujeito Nhinhinha não é modalizado pelo medo, porque, antes, ele modaliza o ritmo, no andamento, da própria existência. Na narrativa que acabamos de analisar, a vida brota enquanto existência, e a vida na morte, como transcendência. A morte é, por meio da

linguagem, a continuidade, o que corrobora para a presença da figura do encantamento, que se constrói também da consciência do não pertencimento ao espaço do “aqui”, graças ao reconhecimento de uma anterioridade, no tempo do discurso, e um espaço de origem que não este do mundo dos homens. A existência, dessa forma, se expande, no eixo da extensidade, e deixa de ser vista somente como um curto período durante a vida, para existir também na morte.

São essas características de Nhinhinha, seu jeito mágico, ao mesmo tempo da ordem da insuficiência e do modular, que a circunscrevem no ambiente da transcendência, eternizando-a. A partir das contribuições da fenomenologia para semiótica e os avanços da semiótica tensiva, foi possível compreender *A Menina de Lá* como o sujeito capaz de suspender o tempo humano por meio de seus atos; ela é, nesse sentido, o próprio sujeito mágico, transcendental e modular. É a suspensão do tempo humano que permite a existência do encantamento na narrativa; pois é graças à correlação entre a intensidade átona e a extensidade tônica que se torna possível a inserção de Nhinhinha num espaço mítico, mediado pelas figuras da imortalidade, da eternidade; da insuficiência, do transcendental e do místico-religioso.

WHEN THE GIRL IS FROM BEYOND: PHENOMENOLOGY, TENSIVITY E SEMIOTICS IN GUIMARÃES ROSA

The study aims to verify how death, considered a borderline moment for human existence in the Western context, turns out a kind of “enchantment” in the Rosa’s narrative. In order to understand the tensions that permeate the field of presence from subject that faces the finitude, we present an analysis using the studies of Zilberberg’s, called tensive semiotics, which conciliates many of the contributions of Merleau-Ponty’s phenomenology along with the postulates of a structuralist semiotic of Greimas. We believe that we can better understand the Guimarães Rosa’s if we consider the sensitive contents of the meaning process.

Keywords: semiotics, Guimarães Rosa, phenomenology, tensivity

REFERÊNCIAS

DASTUR, Françoise. *A Morte. Ensaios sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. & ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____. *Semântica estrutural*. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Positivo, 2009. Versão 3.0. CD-ROM.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15ed. Rio de Janeiro: Novas Fronteiras, 2001.

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

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

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2017 E APROVADO EM 08/12/2017