

O SIMPLES COMPLEXO E VICE-VERSA THE SIMPLE WHICH IS COMPLEX AND VICE-VERSE

*Mirian Rose Brum-de-Paula**
*Adriana Monfardini***

RESUMO: Aliando instrumentos de análise dos campos da Lingüística e da Literatura, procuramos identificar e compreender as leis que regem a construção do conto “Famigerado”, de João Guimarães Rosa. Tentamos compreender como o leitor reconstitui essa “estória”, dado que, a despeito das dificuldades que o texto roseano lhe impõe, ele a apreende de maneira coerente, apoiando-se no que parece simples e familiar para ultrapassar o que é complexo e estranho. Para tanto, focalizamos as dimensões temporais e demais elementos que auxiliam a legibilidade do texto.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, temporalidade, linguagem, legibilidade.

ABSTRACT: By interconnecting analysis tools from the Linguistic and Literary fields, we aim at understanding and identifying the laws which regulate Rosa’s short-story “Famigerado”. We attempt at recognizing the way the reader reconstitutes this story. Despite all difficulties that Rosa’s fictional universe presents, the reader is able to apprehend its meaning in a coherent way. To do so, he/she relies on what is simple and familiar in order to overcome that which is complex and uncommon. Thus, the temporal dimensions were focused as well as other elements which make the text readable.

KEY WORDS: narrative, temporality, language, legibility.

* Doutora em Lingüística Geral pela Universidade de Paris X, docente do Departamento de Letras Clássicas e Lingüística, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria – RS. Email: brumdepaula@yahoo.fr.

** Doutoranda em Estudos Literários da Universidade Federal de Santa Maria – RS, docente do Departamento de Letras Vernáculas da UFSM. Email: adrianamonfardini@yahoo.com.br.

O SIMPLES COMPLEXO E VICE-VERSA

Introdução: Ler Guimarães Rosa, uma tradução do intraduzível?

Não é recente nosso desejo de analisar, através de uma perspectiva cognitivo-textual, os contos roseanos de *Primeiras Estórias*. Enquanto leitoras, sempre nos sentimos seduzidas por esses textos, ao mesmo tempo breves e densos, que nunca deixaram de nos divertir, impressionar e fazer refletir. Esse efeito dos contos sobre os leitores certamente não é gratuito. Em uma carta ao seu tradutor J. J. Villard, Guimarães Rosa refere-se a essa obra nos seguintes termos:

Muito mais que uma coleção de estórias místicas, *Primeiras Estórias* é, e pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra nele assume pluralidade de direções e sentidos. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. (BIZZARRI, 1981)

Atentando nas palavras do próprio autor, podemos entender melhor os princípios que regem a construção dos contos, bem como a origem das dificuldades que eles nos colocam: as *narrativas* são construídas como textos *poéticos*, e assim precisam ser compreendidas. Ao assumir uma pluralidade de sentidos, o texto se coloca como um objeto que exige decifração.

Se considerarmos que a compreensão desse objeto requer um esforço de decifração de uma “língua” particular – a literária –, para que efetue

a transposição da linguagem poética para a referencial, devemos admitir também que, quanto maior é o estranhamento causado pelo texto, maior é o esforço cognitivo empregado nesse processo de “tradução”. Em casos extremos, quando o texto se mostra totalmente inacessível ao leitor, essa tradução não ocorre, e o texto permanece incompreensível.

A intraduzibilidade pode ser compreendida como a manifestação da resistência produzida pela presença do não-familiar, de algo desconhecido e estranho, difícil de ser transposto para outra língua (BRUM-DE-PAULA, 2008). Se, em se tratando de traduções de uma língua para outra, estas resistências abrem a possibilidade de expandir e acordar a capacidade expressiva da língua de chegada, podemos dizer que, quando se trata da “tradução” do literário, estas resistências despertam, não só a capacidade expressiva da língua, mas sobretudo a habilidade do próprio leitor em decodificar/apreender os sentidos possíveis de um texto. Essa habilidade é fortemente testada nos textos de Guimarães Rosa, que têm oferecido resistências de todo tipo, tanto para leitores quanto para tradutores propriamente ditos. Inês Oséki-Dépré, comentando a versão francesa que realizou de *Primeiras Histórias*, assinalou que essa obra, aos “olhos do tradutor [...] representa o exemplo do livro *impossível* de ser traduzido” (1999, p. 229). Essa constatação, porém, não impediu a autora de traduzir a obra, da mesma forma que a dificuldade imposta pela leitura não afasta os leitores, mas, pelo contrário, instiga-os cada vez mais. Se isso ocorre é justamente porque a intraduzibilidade joga com a traduzibilidade, de modo que a própria tradução/compreensão se torna o objetivo desse jogo, desafiador e nunca acabado.

Muito já se falou sobre as dificuldades impostas pela escrita de Guimarães Rosa. Sabe-se que a decifração de tão rica obra exige um leitor habilidoso, capaz de perceber-lhe as agudezas, os requintes da erudição disfarçada em formas aparentemente populares, as complexidades que simulam simplismos. Não será esse o nosso foco de atenção, mas o seu reverso. Se podemos falar da traduzibilidade das narrativas – a qual consistiria, em última instância, na possibilidade de reduzir a narrativa ao seu resumo (BARTHES, 1973) –, e se consideramos que toda tradução se opera em meio a tensão entre o traduzível e o intraduzível (BRUM-DE-PAULA, 2008), podemos então nos perguntar quais os elementos que possibilitam essa tradução e nos permitem superar a “intraduzibilidade” de certos textos. Neste caso específico, interessa-nos saber como, mesmo confrontados com o estranho no texto de Guimarães Rosa, conseguimos lê-lo e compreendê-lo ainda que

parcialmente – isto é: conseguimos traduzi-lo. Importa-nos saber quais os elementos que permitem a decodificação da mensagem no ato da leitura. O que, afinal, o próprio texto oferece como auxílio à sua “tradução”? Como os contextos particulares presentes nas estórias ganham tonalidades universais? Como aspectos contraditórios se manifestam e combinam nas mais diversas situações? De que modo o leitor reconstitui a história numa seqüência coerente, como consegue interpretar os acontecimentos, compreender o que parece complexo e estranhar, mas ultrapassar, o que parece simples?

Essas são as questões que tentaremos abordar através de uma análise lingüística de “Famigerado”. Para tanto, focalizaremos as dimensões temporais dessa narrativa bem como os elementos que auxiliam a sua legibilidade, com o objetivo de fazer emergir as leis que regem sua construção.

1. Procedimentos metodológicos e pressupostos teóricos:

Abrindo veredas...

Aliando dois campos específicos – a lingüística e a teoria literária –, buscamos em cada um deles instrumentos de análise que nos permitissem entender os modos de produção de sentidos no texto estudado. Não nos restringindo, mas focalizando prioritariamente as questões atinentes à temporalidade, buscamos apoio em autores que se ocuparam, do lado dos estudos literários, com os problemas vinculados à ordem e à velocidade das narrativas (GENETTE, 1976) e com as diferentes funções de seus segmentos (BARTHES, 1973), e, do lado dos estudos lingüísticos, com as formas de linearização (LEVELT, 1982) e textualização de informações na produção de textos narrativos (NOYAU, 1994, 1998; KLEIN e VON STUTTERHEIM, 1991, 2005). Nosso percurso de análise orientou-se, assim, no sentido de estabelecer uma ponte entre a análise estrutural da narrativa e a análise lingüístico-cognitiva da produção textual.

Como se sabe, a análise estrutural da narrativa teve como modelo a Lingüística, que lhe forneceu os primeiros termos e princípios metodológicos, emprestando-lhe inclusive as categorias de análise. Assim, a frase¹ – considerada na época a última unidade trabalhada pela Lingüística –, e o

¹ Os trabalhos em poética e lingüística textual, realizados na década de 70, foram fundamentais para o estabelecimento de um quadro conceitual capaz de ultrapassar a sintaxe da frase contribuindo para que o estudo dos aspectos semânticos do texto pudesse ser efetuado.

discurso narrativo – objeto da análise literária –, foram considerados como estruturas entre as quais se estabelece uma relação homológica.

[...] estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases: a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa é de certa maneira o esboço de uma pequena narrativa. Se bem que elas disponham aí de significantes originais (freqüentemente muito complexos) encontram-se com efeito na narrativa, aumentados e transformados à sua medida, as principais categorias do verbo: os tempos, os aspectos, os modos, as pessoas; além disso, os próprios “sujeitos” opostos aos predicados verbais não deixam de se submeter ao modelo frásico [...]. (BARTHES, 1973, p. 24)

Essa verificação permitiu que se falasse em uma “língua da narrativa” (BARTHES, 1973), cujos elementos se organizam e se combinam segundo regras próprias, segundo uma “gramática” particular. Entender o funcionamento destas “regras gramaticais” – diremos: desta *gramática narrativa* – corresponderia a entender como, a partir de pequenas unidades, dispostas linearmente, mas articuladas em vários níveis, os sentidos de um texto podem ser apreendidos no ato da leitura.

Essa língua virtual, no momento de sua atualização (o texto narrativo), abre para o leitor uma trilha no vasto campo de inúmeras possibilidades. Dizemos “trilha” para enfatizar aqui o papel ativo do leitor: pois ler não é percorrer uma estrada principal já feita, e mil vezes percorrida; é, ao contrário, procurar uma vereda, um atalho, abrir o caminho no próprio ato da leitura, sempre e a cada vez como se fosse a primeira. Isso significa, em outras palavras, que o ato de ler um texto narrativo nos confronta quase sempre com algo desconhecido (pelo menos num primeiro momento), diante do qual formulamos hipóteses e desenvolvemos estratégias que nos permitem superar os obstáculos e seguir adiante.

Para entender o processo de deciframento de um texto talvez seja útil entender antes como ele é produzido. O modelo teórico da *Quaestio* (KLEIN e VON STUTTERHEIM, 2005), que procura explicar os processos envolvidos na produção oral de uma narrativa, pode nos fornecer algumas pistas nesse sentido. Mas por que tentar compreender o conto roseano a partir de um modelo destinado a descrever o funcionamento das diferentes operações mentais subjacentes ao emprego da língua em tempo real? Porque ele permite a análise de tarefas verbais complexas, e contar uma história é

uma delas. Além disso, embora o conto “Famigerado” seja um texto literário *escrito* que foi minuciosamente trabalhado pelo seu autor, ele remete à história vivida, a acontecimentos supostamente experienciados e contados por um narrador autodiegético, assumindo aspectos da oralidade, como se fosse um conto realmente *contado*, um conto que se pode *ouvir*. Em vista desse aspecto particular do conto, é possível, sim, estabelecer relações entre as produções textuais orais e esta forma narrativa.

A produção textual é o resultado de representações mentais diversas. A *quaestio*, à qual a totalidade do texto pretende responder, visa a atualizar informações que foram armazenadas e, em seguida, transformadas pelo locutor. Ela ativa, conseqüentemente, uma parte dessa representação global que se encontra em algum lugar da memória a longo prazo, estocada sob forma de proposições, esquemas ou *scripts*, por exemplo. Os processos de seleção, os eventuais acréscimos e as operações de linearização da informação têm início no momento em que o locutor começa a responder a essa *quaestio*. Em seguida, ocorre a representação do discurso, isto é, a representação da mensagem pré-verbal – que já possui forma linear –, ainda desprovida de forma lingüística. Trata-se de uma estrutura conceitual sob formato proposicional². A partir desse ponto, o locutor aplica as regras gramaticais de sua língua. Enfim, a representação do discurso torna-se texto.

No que diz respeito à macroestrutura textual, a *quaestio* permite identificar duas estruturas discursivas: a trama e o pano de fundo. As proposições que respondem à *quaestio* constituem a trama, as outras proposições, o pano de fundo. Utilizaremos como exemplo de *quaestio* narrativa um trecho do próprio conto analisado:

QUAESTIO (implícita): O que aconteceu contigo?

RESPOSTA: a) Eu estava em casa. b) o arraial sendo de todo tranqüilo. c) **Parou-me à porta o tropel.** d) **Cheguei à janela.** e) um grupo de cavaleiros. f) **Isto é, vendo melhor:** g) um cavaleiro rente, h) frente à minha porta, i) equiparado, j) exato; k) e, embolados. l) de banda, três homens a cavalo. m) **Tudo, num relance,** n) insolitíssimo. o) **Tomei-me nos nervos.**

² A proposição é uma unidade semântico-conceitual cujo núcleo interno comporta um processo (normalmente expresso por um verbo ou por um atributo) e uma entidade (seres ou objetos).

Essa *quaestio* restringe as informações no nível global e divide as proposições do texto em duas estruturas. Na trama (em negrito no exemplo acima), encontramos eventos ancorados no eixo temporal, organizados cronologicamente e ocupando um intervalo específico; no pano de fundo, encontramos informações complementares.

No que concerne à microestrutura, o texto é formado de uma teia de referentes, pertencentes a diferentes domínios e distribuídos nas proposições que compõem o texto. Estas, repartidas na trama e no pano de fundo, formam um todo coerente e coeso no qual circulam, de uma proposição a outra, diferentes informações correspondentes a cinco domínios referenciais: entidades (seres vivos e/ou objetos), espaço, tempo, processo (ações, processos e estados) e modalidade. Assim, um texto coerente, produzido como resposta a uma questão global (uma *quaestio*), implica um *movimento referencial* desses domínios semânticos. No que concerne à *quaestio* de tipo narrativo, como a que rege o conto, o locutor, inscrito em uma situação real de comunicação, tenderá à:

- a) situar sua história no passado;
- b) introduzir, enquanto foco, um processo semanticamente próximo a “acontecer”;
- c) produzir um texto narrativo contendo proposições da trama que façam referência a um intervalo temporal específico; a trama será, assim, constituída de eventos singulares ordenados cronologicamente. As situações não restringidas por essa *quaestio* farão parte do pano de fundo; dentre elas, encontramos avaliações, descrições, explicações, eventos concomitantes ou anteriores aos instanciados na trama narrativa;
- d) manter a referência às entidades;
- e) manter a referência à modalidade do real.

Quando efetuamos uma análise literária do texto narrativo, podemos, do mesmo modo, separar as seqüências narrativas que desempenham funções nucleares das que possuem valor indicial. As unidades narrativas mínimas (que Barthes chama de *funções*), podem ter caráter distribucional ou integrativo. Elas se organizam em dois sentidos: no plano sintagmático, estabelecem relações de contigüidade e complementariedade/causalidade; e no plano paradigmático, relações de similaridade, responsáveis pela caracterização e criação de atmosferas. O primeiro plano diz respeito ao *fazer*, à

operação; o segundo, ao *ser/parecer*, à *significação*. Às unidades situadas no eixo sintagmático, Barthes chama propriamente *funções*; àquelas situadas no eixo paradigmático, chama *índices*. As *funções* podem ser classificadas segundo sua importância para o desenvolvimento da ação principal. Toda narrativa apresenta funções cardinais – *núcleos* –, que representam os pontos de instabilidade, de risco, os momentos de tensão narrativa; e funções catalisadoras – *catálises* –, que preenchem os espaços entre os núcleos e representam momentos de estabilidade, de repouso. Os *índices* são informações que não servem propriamente a impulsionar o desenrolar da história, mas atuam na caracterização/identificação de personagens, tempos, espaços, e podem também ser de dois tipos: os *informantes*, que fornecem dados diretos e precisos acerca dos referentes; e os *índices* propriamente ditos, que devem ser identificados, colhidos ao longo do texto e exigem decifração. Assim, uma narrativa pode ser predominantemente *funcional*, isto é, rica em funções, o que equivale a dizer: ações; ou pode ter caráter fortemente *indicial*, ou seja, pode informar ou sugerir mais do que realmente narrar, promover o desenvolvimento da ação. Relacionando o modelo proposto por Klein e von Stutterheim com a classificação das funções indicadas por Barthes, observamos que as proposições que compõem a trama correspondem exatamente às *funções cardinais*, enquanto que no pano de fundo encontraríamos todas as demais funções (catálises, índices e informantes).

A identificação das funções e a sua localização no eixo temporal nos permitem verificar a ordem que a narrativa dá aos fatos e a velocidade que ela imprime ao desenrolar da história³. Identificando os núcleos, podemos dispor cada fato numa ordem cronológica e observar se, na narrativa, a linearidade do discurso obedece ou não a sucessão temporal. Contrastando núcleos e índices é possível avaliar a celeridade ou a lentidão da narrativa: quanto mais funcional, mais rápida, quanto mais indicial, mais lenta. Assim, quanto à velocidade, a narrativa pode oscilar entre dois extremos: a *pausa descritiva*, em que muito é dito sem que nada aconteça; e a *elipse*; em que coisas acontecem sem que nada seja dito. A *cena* (representação direta dos fatos, sem mediação) e o *sumário* (resumo dos fatos feito pelo narrador) se encontrariam a meio caminho entre um pólo e outro (GENETTE,

³ É fundamental aqui a distinção, proposta por Genette (1976, p. 25) entre *história*, “o significado ou conteúdo narrativo”, e *narrativa*, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si”. O primeiro termo diz respeito aos fatos, o segundo, ao modo como eles são apresentados.

1976). Retomando mais uma vez o modelo da *quaestio*, podemos dizer da mesma forma que, quando há um maior número de proposições ancoradas no eixo do tempo (trama), a narrativa se torna mais rápida e, ao contrário, quando há abundância de proposições no pano de fundo, o texto se expande e a narrativa se torna mais lenta.

Nos itens seguintes apresentamos nossas considerações a respeito de aspectos do texto que, segundo cremos, contribuem para a sua traduzibilidade/legibilidade: códigos compartilhados, brevidade, linearidade no nível diegético, recursos intensificadores, economia das formas lingüísticas. Através do exame desses aspectos é possível observar que a complexidade do conto é amenizada pelo uso de formas e modos simples e conhecidos, favorecendo assim a sua compreensão.

2. Necessárias considerações prévias: Simples versus Complexo

Só aparentemente e enganosamente é que ele se finge de simples e livrinho singelo.

Guimarães Rosa, sobre *Primeiras estórias*

Simplicidade e complexidade, duas noções úteis, mas de difícil definição. Elas adaptam-se pouco às (multi)formas e sentidos da língua, podem ser reduzidas a meros juízos de valor, coincidindo com pontos de vista subjetivos e representando impressões ou equívocos. Dependendo da situação, o emprego desses termos indica preconceitos ou estereótipos lingüísticos daqueles que os utilizam. De fato, identificar um sistema como simples pode significar também que ele é pobre ou imperfeito. O que dizer das formas simples e complexas, dos processos representados, na superfície do discurso, por uma única unidade lexical, um verbo ou um nome, por exemplo, ou um complexo verbal (duas ou mais unidades)? Os acontecimentos relatados em uma narrativa seriam mais facilmente produzidos e compreendidos quando expressos por formas simples? E quanto à cronologia da história, ela seria mais facilmente produzida (e, conseqüentemente, compreendida) pelo emprego explícito de itens lexicais especializados na representação de eventos sucessivos? O que tende a expressar a simplicidade e a complexidade no que diz respeito à produção e à compreensão de um texto? Seriam os modos de produção (oral ou escrito), os tipos de texto, a maneira como as informações circulam

dentro deles, o(s) registro(s) adotado(s), a quantidade e a seleção de itens lexicais efetuadas pelo autor, os aspectos formais?

Desde já é importante que se diga que nem sempre o que é simples do ponto de vista formal o é do ponto de vista cognitivo. O próprio uso da língua portuguesa mostra que, em certos casos, formas simples são substituídas por formas compostas, formas sintéticas, por analíticas – veja-se, por exemplo, o uso predominante no cotidiano do mais-que-perfeito composto em lugar do simples, da passiva analítica em lugar da sintética, do futuro perifrástico em lugar do simples. Isso ocorre por um processo de simplificação, não formal, mas cognitivo: o processador humano procura caminhos menos onerosos cognitivamente – é em geral mais fácil produzir e compreender uma forma expandida do que uma condensada, embora ela pareça mais complexa devido à sua extensão

No que se refere à narrativa, também podemos observar algo semelhante: uma narrativa elíptica pode se tornar incompreensível; é necessário um número mínimo de informações para que uma história seja contada e compreendida. Por outro lado, o excesso de informações também pode perturbar a compreensão. Mesmo na comunicação diária, é preciso contar com os pressupostos, com os subentendidos, pois, se tivéssemos que dar todas as informações pertinentes a um dado assunto, a comunicação se tornaria inviável. O que faz, então, uma narrativa ser simples ou complexa? A exigüidade ou a profusão das informações? Das ações? Por certo não é fácil estipular um critério válido para determiná-lo.

Diante dessa dificuldade, somos obrigadas a estabelecer uma distinção entre o aspecto formal e o cognitivo. O simples e o complexo podem assim se manifestar ou no plano da formalização, ou no plano da cognição, ou em ambos.

3. Resultados da análise: Desbravando o sertão...

3.1 Código genérico: Estória e *Western*

Uma primeira observação que se pode fazer em relação a um texto (literário ou não) diz respeito ao seu enquadramento genérico. Independente do conceito de gênero que se adote, podemos dizer, de modo geral, que um gênero configura um conjunto de aspectos que aproximam ou aparentam objetos diversos, que podem, assim, ser reduzidos a uma espécie de denominador comum. Nesse sentido, o gênero representa uma certa limitação à

criação poética (sobretudo quando compreendido a partir de uma concepção clássica), à medida que define os aspectos que uma obra deve apresentar para ser caracterizada como pertencente a um gênero dado. Por outro lado, essa mesma limitação constitui uma via de acesso facilitada do leitor à obra, já que, uma vez reconhecido o gênero ao qual ela pertence, reconhecem-se facilmente as normas de funcionamento que regem essa mesma obra: diante de um determinado gênero, o leitor estrutura suas expectativas de acordo com ele. Dessa forma, pode-se falar de um código genérico segundo o qual um texto pode ser “decifrado”. Esse código, ao mesmo tempo em que restringe as possibilidades de uma obra, oferece um esquema dentro do qual ela pode ser lida e compreendida, delimitando e guiando a compreensão do leitor, que se apóia em conhecimentos prévios acerca do gênero e define assim um caminho de leitura coerente.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos considerar, de acordo com Maingueneau (1996), o discurso literário como um ato de enunciação submetido às mesmas normas da interação verbal que regem qualquer processo de comunicação. Aquilo que Ducrot chama de *leis do discurso*⁴ são princípios que “desempenham um papel considerável na interpretação dos enunciados e definem uma espécie de competência pragmática” (MAINGUENEAU, 1996, p. 115). Assim, todo discurso, mesmo o literário, repousa sobre convenções tácitas, embora nem sempre essas convenções sejam respeitadas. No campo da literatura, teríamos entre leitor e autor uma espécie de cooperação baseada sobretudo nas expectativas do gênero em questão; mesmo quando há infração, esta só pode ser percebida contra um fundo de regularidade esperada.

As expectativas do leitor já começam a ser moldadas desde a leitura do título da obra (na verdade, desde a observação do nome do autor, cujo estilo, quando conhecido, já orienta a leitura num certo sentido). No caso em questão, em que a obra traz no título a palavra “estórias”, esse simples detalhe já indica não apenas o que podemos esperar, mas também o modo como devemos nos posicionar diante dos textos ali reunidos: uma *estória* é uma pequena narrativa de ficção, sendo a palavra normalmente usada para

⁴ Conjunto de normas que regem as relações de comunicação – tais como as *máximas conversacionais* de Grice, cujo metaprincípio é o princípio da cooperação: máximas da qualidade, quantidade, modalidade e relevância. Maingueneau, baseado na classificação proposta por C. Kerbrat-Orecchioni, apresenta os seguintes princípios: da cooperação, da pertinência, da sinceridade, da informatividade, da exaustividade e da modalidade.

designar, no campo do folclore, a narrativa popular, o conto tradicional. O termo “estória”, referindo-se a algo inventado, deixou de ser usado há muito em favor do termo “história”, em minúscula, em oposição à “História”, em maiúscula, que designa o que é verídico. O fato de o autor ter preferido o termo “estórias”, e no plural, realça o caráter não apenas ficcional, mas sobretudo popular, folclórico dos contos, que de fato se apóiam em figuras bastante conhecidas do folclore brasileiro, tais como o jagunço, o vaqueiro, e o próprio sertão e suas peculiaridades (o próprio título do conto, “Famigerado”, não deixa de ter relação com esse contexto, à medida que traz de imediato à mente do leitor a imagem do jagunço solitário e perigoso). O termo “estórias” pode ainda ser associado a “causos”, que são episódios verídicos ou inventados, supostamente vivenciados pelos contadores de estórias, geralmente tropeiros, vaqueiros ou peões de fazenda, cuja vida acidentada propicia a extraordinária profusão desse tipo de narrativas, nas quais podem se misturar elementos míticos e lendários.

A leitura do primeiro parágrafo do texto (o que de resto se reforça ao longo de todo ele) remete a um outro gênero bastante conhecido: o *western*, o estilo dos filmes de *cowboys* americanos cuja influência, no Brasil, levou a que se produzisse nos anos 60 uma série de filmes que ficou conhecida como “ciclo do cangaço”⁵. Nessas produções, o enredo costuma ter estrutura linear e se apoiar sobre tipos e situações mais ou menos definidos: herói solitário, vilões perversos, lugares ermos, perseguições e duelos, emergência do perigo em cenários de aparente tranqüilidade. As produções ligadas ao cangaço brasileiro não se afastam muito desse modelo, podendo-se mesmo falar de uma espécie de “faroeste nordestino”.

No nosso caso específico, o conhecimento histórico também contribui para compor o perfil de figuras como o cangaceiro ou o jagunço. O cangaço, por exemplo, foi um fenômeno social que se expandiu na região nordeste do Brasil no período de 1870 a 1940, aproximadamente, e caracterizou-se por ações violentas por parte de cangaceiros, que andavam em bandos armados, espalhando o medo pelo sertão nordestino. Promoviam saques, ataques, seqüestros e assassinatos, sob pagamento ou gratuitamente; possuíam

⁵ É de 1953, o filme *O cangaceiro*, uma espécie de faroeste nordestino, em que a imagem desta personagem folclórica é associada à do *cowboy* norte-americano (no longa-metragem, por exemplo, os cangaceiros aparecem montados em cavalos, animais que não faziam parte da realidade do sertão nordestino naquele período, mas que sempre apareciam nos faroestes americanos).

uma vida nômade, movimentando-se constantemente de uma cidade à outra, onde, ao chegar, pediam recursos e ajuda aos moradores locais, a cuja eventual recusa respondiam com a violência. Como não seguiam as leis estabelecidas pelo governo, eram perseguidos constantemente pelos policiais. Situações semelhantes, ainda que com traços peculiares, verificam-se também em outras regiões do país marcadas por conflitos pela posse de terras e cujas leis obedeciam ao poder do mais forte.

O conto “Famigerado” pode ser lido, portanto, à luz dos códigos genéricos do conto (estória ou *causo*)⁶ e do *western* (ou do cangaço, especificamente), como também à luz da História, pois mobiliza conhecimentos históricos compartilhados com os leitores, tais como aqueles que se referem à realidade de algumas regiões naquele período.

Alguns aspectos relacionados ao comportamento, modo de abordagem ou posição das personagens num determinado espaço, e mesmo certas formas de apresentação do ambiente, funcionam como um código a partir do qual o leitor (ou expectador) pode prever o desenrolar dos fatos. No conto, por exemplo, a primeira referência ao espaço (“Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo”) situa a personagem num cenário de extrema tranqüilidade, cujo sossego será quebrado pela chegada do “tropol”. O leitor, entretanto, já sabe que a tranqüilidade é aparente, pois essa descrição estática faz parte de uma convenção: ela antecede a ação que assumirá em seguida o papel central da narrativa. Assim, o leitor do conto espera o acontecimento terrificante, que de resto já está indiciado no título: a palavra “famigerado” é comumente usada com referência a mal-feitores e bandidos da pior espécie. A presença de um “grupo de cavaleiros” e sobretudo daquele “com cara de nenhum amigo” remete à situação de perigo conhecida na região: a abordagem do morador local pelo bando de criminosos. Não é irrelevante a menção ao fato de os outros “tristes três” estarem ali “coagidos” (depois se saberá que estão como testemunhas): o fato de não constituírem um “bando” parece ser a princípio um fator apaziguador. Por outro lado, o poder que o “cavaleiro rente” parece exercer sobre eles acentua o caráter temível “do brabo sertanejo”. O medo do narrador-protagonista aumenta à medida que ele se percebe tão acuado como os outros três. De fato, o

⁶ Abordaremos as especificidades do conto no próximo item, em que trataremos, entre outras coisas, de questões como extensão e densidade narrativa.

homem revelar-se-á “perigosíssimo”, mas antes mesmo de a personagem se identificar, a descrição de seu perfil já indica isso:

O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos. E ele era para muito. Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar – se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente brava. Aquelle propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graça de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

De acordo com o código de comportamento pressuposto, tirar o chapéu, assim como entrar e aceitar um café, seria um sinal de cortesia, sinalizaria uma atitude amigável. Permanecendo com o chapéu na cabeça, recusando o café e, ademais, estando “de armas alimpadas [...] ademão”, a personagem é colocada numa posição de ataque iminente: “Sua máxima violência podia ser para cada momento”, possibilidade que o medo do narrador-personagem e a delonga nesse detalhamento da imagem medonha do jagunço parecem reforçar, criando uma atmosfera de expectativa para um desenlace funesto. É justamente nesse momento (na metade do conto) que a narrativa frustra a expectativa do leitor, pois a ação esperada não acontece e, em seu lugar, temos uma situação totalmente inusitada: o que leva o jagunço a abordar o médico é uma questão lingüística, o desejo de conhecer o sentido de uma palavra – “famigerado”. O conto, que do início até o meio parece estar direcionado para a pessoa – o jagunço famigerado –, volta-se de repente para a língua – a palavra que designa o sujeito.

Como se pode perceber, o conto se apóia em uma série de convenções genéricas, facilitando o acesso do leitor ao texto; porém, no momento em que este se acha confortável e familiarizado com o universo criado pela narrativa, o conto rompe com o código e instaura um acontecimento não previsto. Contudo, essa ruptura não chega a perturbar a compreensão do texto, porque ela é anunciada logo no início; antes mesmo de relatar o evento o narrador aponta para o seu caráter incomum: “Quem pode esperar

coisa tão sem pés nem cabeça?”. O leitor atento, ao mesmo tempo em que reconhece o código pelo qual se pauta a narrativa, coloca-se de sobreaviso, esperando que essa coisa “sem pés nem cabeça” aconteça a qualquer momento. Dessa forma, o conto planta o desconhecido no seio do que é familiar, preparando, assim, a emergência do estranho.

3.2 Extensão e velocidade

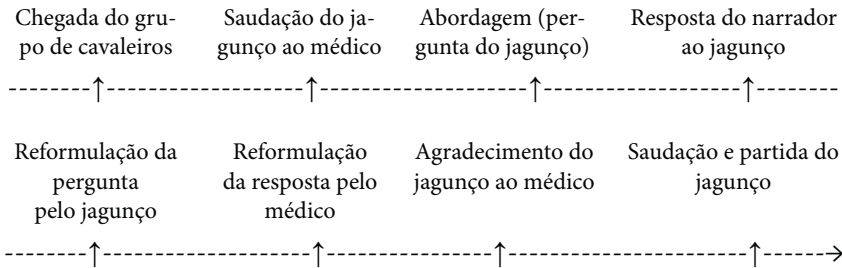
“Famigerado” é um conto, e um conto caracteriza-se, entre outras coisas, pela sua brevidade e densidade. Enquanto narrativa breve, envolvendo uma única célula dramática, o conto pode ser considerado um texto simples, já que a unidade de ação associa-se normalmente a um espaço e a um número de personagens limitados, bem como a um tempo geralmente fraco em digressões. Conforme Massaud Moisés, “às três unidades [tempo, espaço e ação] acrescenta-se outra: a de tom. Efetivamente, os ingredientes da narrativa devem convergir para um único objetivo e ocasionar uma única impressão no leitor: ofertar-lhe uma imagem, um aspecto, do dia-a-dia multitudinário” (p. 101). De fato, ao lermos “Famigerado”, não nos perguntamos, por exemplo, acerca da vida pregressa ou ulterior do narrador, ou acerca dos motivos da questão entre o jagunço e o governo; ao contrário, ao ler o conto, toda nossa atenção se volta para o desfecho, nesse caso, o fato insólito que se irá relatar. É aí que o outro aspecto mencionado, a densidade, adquire papel fundamental para se avaliar a qualidade de um conto; e quanto maior a densidade, mais complexa se torna a narrativa.

No conto, podemos perceber facilmente uma distinção entre a atmosfera íntima, secreta, temerosa, criada progressivamente pelo narrador, e a ambiência exterior, a dos acontecimentos, da distribuição dos corpos no espaço, da sucessão dos eventos, dos movimentos, dos diálogos. Seguindo uma linha de progressão interior e outra exterior, a narrativa pode ser filiada a dois tipos de contos: o conto de ação e o conto de efeito emocional, podendo-se também associar a este último o conto de atmosfera⁷. O primeiro tipo é o mais tradicional e em geral apresenta uma estrutura linear, apoiada predominantemente na ação. Já o segundo concentra-se na produção de uma emoção, conferindo ao enredo e ao conflito não raro um papel secundário. O leitor, à medida que

⁷ Massaud Moisés, apoiando-se em Carl H. Grabo (*The art of the short story*, 1913), sugere uma classificação dos contos em 5 grupos: histórias de ação; de caráter; de cenário ou atmosfera; de idéia; e de efeitos emocionais.

avança na leitura, vai sendo tomado por um sentimento de “curiosidade e sofreguidão” produzidas pelo próprio andamento do discurso narrativo, que normalmente é mais lento e direcionado gradualmente para o clímax.

Se organizarmos os fatos narrados no conto numa linha temporal, teremos aproximadamente a seguinte seqüência:



Se dividirmos a narrativa em duas partes iguais (em número de linhas), veremos que os dois primeiros eventos ocorrem na primeira parte, enquanto todos os outros ocorrem na segunda. O menor número de eventos registrados numa mesma extensão de texto confere à narrativa um andamento lento, marcado pelas longas seqüências descritivas e reflexivas, vinculadas à percepção do narrador. Um maior número de eventos, sobretudo quando expressos em discurso direto, sem a mediação do narrador, dão celeridade à narrativa, que se restringe aos fatos, pondo de lado as reflexões e descrições estáticas. Quanto à velocidade narrativa, podemos dizer, portanto, que o conto se utiliza magistralmente de dois tempos: um tempo psicológico expandido, que se reflete na lentidão maior da narrativa até a sua primeira metade, em que se prepara o clímax; e um tempo real (em que as coisas *acontecem* na realidade *externa*), manifesto sobretudo na segunda metade do conto, quando o discurso direto das personagens assume maiores proporções e a narrativa se acelera.

3.3 Ordem

A segmentação do texto em seqüências narrativas e em proposições permitiu observar o modo como o texto se comporta no que diz respeito à ordem de apresentação dos fatos e eventos⁸. Podemos dizer

⁸ Usaremos o termo “fato” para nos referir ao acontecimento que constitui uma seqüência narrativa de caráter funcional (Barthes); e o termo “evento” para nos referir às unidades mínimas de sentido representadas por uma proposição (Klein e von Stutterheim).

que, de modo geral, a narrativa apresenta uma estrutura linear, pois os fatos relatados pelo narrador seguem uma seqüência cronológica, apresentando-se segundo a ordem da história. A única exceção poderia ser a referência à “questão” do jagunço com “o moço do governo”, um fato anterior que motiva a diligência do jagunço. Já no nível microestrutural nem sempre essa linearidade se verifica.

Segundo Levelt (1989), os princípios da linearização estão relacionados ao conteúdo discursivo e às exigências do processo de produção textual, o que pressupõe conhecimentos compartilhados entre locutor e ouvinte (narrador e leitor), dependentes do conteúdo do discurso e de características ligadas ao funcionamento da cognição, independentes do discurso. Quando a ordem da enunciação coincide com a ordem dos eventos relatados, ocorre uma forma não marcada de linearização: o locutor segue o *princípio da ordem natural* (PON). Esta ordem é eficaz, apóia-se no conhecimento mútuo e não impõe muita sobrecarga à nossa memória de trabalho. A produção e a compreensão são, assim, facilitadas, pois as causas precedem os efeitos, os meios precedem os objetivos, a planificação precede a execução e os eventos narrados coincidem com o fluxo da fala (ou da escrita). Por esse motivo, mesmo quando poucos elementos lingüísticos especializados marcam a sucessão dos acontecimentos, como no conto *Famigerado*, o texto é reconstruído pelo ouvinte (leitor) sem muita dificuldade, como podemos verificar nos quatro fragmentos abaixo:

| | <i>Proposições</i> | <i>Planos discursivos</i> | <i>MR*</i> | <i>Elementos Lingüísticos</i> |
|----------|--|--|----------------------------|-------------------------------|
| a | Perguntei: respondeu-me | (T ₁ = trama) (T ₂) | AP** AP | PON |
| b | Pensava, pensava. Cabismeditado. Do que resolveu, levantou as feições. | (T ₁) (T ₂) (T ₃) | AP AP AP | PON |
| c | Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse de não. | (T ₁) (PF = pano de fundo) [-RT]** (PF) [-RT] (T ₂) (PF) [-RT] | AP AP AP AP AP | PON |

| | | | | |
|---|---|--------------------|----------|-----|
| d | Esporou, foi-se, o alazão. * MR: movimento referencial ** AP: após, sucessão cronológica *** -RT: sem referência temporal | (T_1) (T_2) | AP AP | PON |
|---|---|--------------------|----------|-----|

No quadro acima, observando o que ocorre com nove eventos ancorados no eixo do tempo, pertencentes à trama (T), e três pertencentes ao plano de fundo (PF), podemos melhor compreender como a estória é produzida pelo autor e reconstruída pelo leitor quando não há quebra de linearidade. Na trama, os acontecimentos apresentam-se de forma cronológica, ou seja, um evento segue o outro segundo um movimento de sucessão cronológica (AP). Através desse movimento, a narrativa avança no tempo. Na superfície da língua, os meios empregados para isso são muito econômicos: o autor não faz uso de pronomes pessoais – que poderiam auxiliar na compreensão provocando uma maior redundância informacional e indicar as mudanças de turnos de fala –, nem de nenhum advérbio, locução ou conector temporal – que poderiam realizar uma marcação explícita do tempo. O único meio lingüístico empregado é o verbo. É através dela, do léxico verbal ligado à comunicação (perguntar, responder, convidar, dizer) e do *princípio da ordem natural* que o texto se constrói e é reconstruído. De fato, em **a** e **c**, a cronologia é restabelecida graças à construção do léxico verbal e à nossa experiência do mundo: um turno de fala segue o outro de modo sucessivo. Em **b**, a cronologia segue, principalmente, o movimento feito pela personagem: para cada posição, um momento distinto (cabeça baixa / cabeça levantada). Em **d**, o que nos impede de entender as duas ações como concomitantes – pois as entidades ligadas a elas são diferentes – é o fato de identificarmos na ação do jagunço a causa da partida do alazão. Os dois eventos virtuais, que não possuem ancoragem no eixo do tempo (-RT), também são alinhados numa seqüência reconstruída a partir de nossos conhecimentos de mundo: é preciso descer do cavalo para entrar na casa do médico.

O princípio da ordem natural é eficaz para o locutor e para o ouvinte/leitor porque coincide com a organização da experiência, e o arranjo dos acontecimentos relatados segue o fluxo da fala. Além disso, a estrutura dos acontecimentos é geralmente memorizada de modo que os eventos consecutivos estejam associados, próximos. Assim, é mais fácil recuperar a informação, pois cada acontecimento serve de referência ao evento seguinte.

Quando o movimento é de retorno (ANT), a trama é interrompida e eventos anteriores aos que estão sendo relatados emergem. O último evento da seqüência, no entanto, deve ficar guardado na memória enquanto os novos acontecimentos – que surgem do passado – são reportados. Há, evidentemente, uma carga cognitiva mais onerosa para o leitor/ouvinte, pois ele deve reter as informações até o momento em que o narrador decida retomar a estória do ponto em que a suspendeu. Daí decorre que uma trama linear, ainda que bastante desenvolvida, seja considerada mais simples, uma vez que sua reconstituição é menos onerosa do ponto de vista cognitivo.

No entanto, essa trama “simples” – cujos eventos estariam rigorosamente dispostos de modo cronológico e todas as informações ancoradas no eixo temporal, segundo uma ordem linear – não se verifica no conto. De fato, a trama (T) é pouco desenvolvida (Figura 2) e o movimento indicando sucessividade (AP, Figura 2), presente na trama e na estrutura secundária da narrativa, é relativamente fraco. Além disso, embora haja poucos retornos no tempo (ANT) em relação ao número total de proposições, a expressão da simultaneidade (SIM) é elevada. Há, conseqüentemente, quebra da linearidade do texto: a trama adquire um caráter pouco liso (como se ela fosse uma rodovia cheia de ondulações), e o pano de fundo estufa, desenvolve-se. Trata-se de uma narrativa cujo movimento referencial é “complexo”: cronologia (AP) quebrada por retornos no tempo (ANT), eventos concomitantes (SIM) e projeções futuras não ancoradas no eixo temporal (AP).

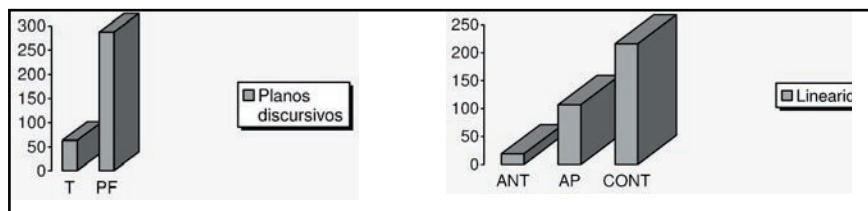


Figura 1

Figura 2

Dentro desse contexto, além dos eventos dispostos em seqüência, o que auxiliaria na reconstrução e compreensão da estória? Destacamos três aspectos associados à quebra da linearidade que podem contribuir para essa compreensão.

a) No conto “Famigerado”, os retornos (movimentos AP) ocorrem frequentemente, mas eles não dificultam a reconstrução da estória porque muitos dos eventos que emergem do passado repetem-se a cada novo retorno provocado pelo narrador, como nos dois exemplos a seguir:

Exemplo 1:

1. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra.
2. respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta.
3. “Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...”
4. “Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra...”
5. vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?
6. “Saiba, vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto (...)
7. “Só vieram comigo, para testemunho...”

Exemplo 2:

1. Convidei-o a desmontar, a entrar. Disse de não.
2. Tivesse aceitado de entrar e um café calmava-me
3. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa.

Como podemos observar, o narrador, ao efetuar o recuo no eixo temporal, retorna aos mesmos eventos: sair e vir (exemplo 1); entrar e recusar (exemplo 2). Desse modo, a retomada do mesmo evento, embora efetue uma quebra na linearidade, vem reforçar uma informação já dada.

b) Ao quebrar a linearidade do texto, seja com retornos (ANT) ou projeções futuras contendo acontecimentos virtuais, não ancorados no eixo temporal (AP, -RT), o narrador organiza os eventos em seqüência, de modo cronológico, o que facilita a compreensão do que está sendo contado. É o que ocorre em quase todos os exemplos acima.

c) Finalmente, podemos dizer que, quando há quebra da linearidade, esta se realiza no nível microestrutural, envolvendo eventos mínimos, e não seqüências narrativas maiores. No nível narrativo, o texto é linear, o que facilita o acompanhamento da história pelo leitor.

3.4 Recursos intensificadores: Vendo e ouvindo o tempo

Analisar a expressão da temporalidade em *Famigerado*, conto organizado em torno de elementos auditivos e visuais, pressupõe uma interligação entre tempo e espaço. Assim, no cenário tranqüilo do arraial, descrito no início do conto, é o som do trolpel e o fato de ele silenciar frente à porta que guia o narrador, projetando-o em direção à janela para tomar ciência do que está acontecendo. Em seguida, a disposição espacial tomada pelo bando frente à casa motiva o primeiro evento psicológico da narrativa: o médico fica nervoso. O espaço é organizado de modo a causar uma impressão, criar uma atmosfera.

Analisando aspectos da escrita do autor, observamos algo similar. Criando imagens através da disposição das palavras no papel e ampliando o campo semântico de algumas expressões conhecidas que contêm elementos visuais, Guimarães Rosa faz uso da relação tempo-espaço auxiliando o leitor na reconstrução do sentido através de uma organização temporal dos acontecimentos. Assim, denominando o cavaleiro, aparentemente líder do bando, *oh-homem-oh*, através de índices visuais e efeitos especiais transmitidos pela escrita, o narrador transmite ao leitor sua surpresa e receio interior. Decompondo o que nos é dado de modo simultâneo, é possível reconstituir microeventos sucessivos responsáveis pelo sentimento interior do narrador através das poucas imagens que dele são indiretamente fornecidas: olhos sobre o estranho (o-o) causando a abertura necessária dos lábios por onde a interjeição (oh-oh) pode passar. Esse sentimento vai, aos poucos, adquirindo outras dimensões, aumentando em função das percepções visuais e auditivas do narrador (a fisionomia do forasteiro, o modo seco e breve de sua fala, a descrição de seu cavalo, a comunicação – gestual – entre ele e os outros homens do bando, o local onde se encontram). Visualmente, para o leitor, internamente para o narrador, *oh-homem-oh* torna-se *O medo O*. Podemos *assistir* a gradação desse sentimento através de uma transformação visual da fisionomia do narrador: dilatação do olhar (o-o => O-O) e maior abertura dos lábios (oh-oh => O-O). Observe-se que, na construção paralelística, *homem* é substituído por *medo*, ou seja, com base

na formalização se estabelece uma equivalência de sentido entre os dois termos: homem = medo; ou ainda uma relação de causalidade: o homem gera o medo. Trata-se de um sentimento interior causado por impressões visuais e auditivas que tem sua origem na imagem do jagunço e seu efeito no espírito do médico. Ainda nessa parte da narrativa, identificando o seu interlocutor como um homem perigoso, um “brabo sertanejo, jagunço até a espuma do bofe”, capaz de atos violentos, é através de elementos visuais que o leitor é informado a respeito do que o sujeito é capaz de fazer, ou seja, atirar na cabeça (um pingo no i) e matar, dois eventos não ancorados no eixo temporal, mas dispostos em seqüência: “Com um pingo no i, ele me dissolvia”. Uma nova imagem do narrador nos é dada: um i, ou seja, um corpo vertical, vivo, que pode ser atingido por uma bala (pingo) e, conseqüentemente, morrer.

A partir dos exemplos dados podemos observar que impressões visuais e auditivas podem contribuir para a construção do sentido quando colocam em evidência as relações entre temporalidade e causalidade. Além desse aspecto intensificador, também a gradação que se estabelece entre termos de mesmo campo semântico espalhados pelo texto concorre para reforçar a idéia que esses termos veiculam. Expressões que remetem a sensações como medo, dúvida e estranheza, por exemplo, são disseminadas ao longo do conto de forma recorrente e gradativa, como podemos perceber nos exemplos abaixo:

Dúvida: Foi de **incerta** feita – o evento.
E concebi grande **dúvida**.
O medo é a extrema **ignorância** em momento muito agudo.

Estranheza: Quem pode esperar coisa tão **sem pés nem cabeça?**
Tudo, num relance, **insolítíssimo**

Medo: Tomei-me nos **nervos**.
O medo O. O **medo** me miava.
Causava **outra inquietude**
Sobressalto.
E já aí outro **susto vertiginoso** suspendia-me

Observando as palavras utilizadas pelo narrador, podemos facilmente perceber que elas, além de retomar a mesma idéia, reforçam o seu teor semântico, num processo evidente de intensificação da dúvida, da estranheza, do medo... O mesmo se dá com respeito à caracterização do jagunço, cujos traços de ferocidade são intensificados à medida que a narrativa evolui: “com cara de **nenhum amigo**”; “maneiro, **imprevisto**”; “O **feroz** de estórias de léguas”; “homem **perigosíssimo**”, etc. A abundância de adjetivação também contribui para reforçar sentidos:

[...] um cavaleiro **rente**, frente à minha porta, **equiparado, exato** [...]

Seu cavalo era **alto**, um alazão; bem **arreado, ferrado, suado**.

Semelhavam a gente **receosa**, tropa **desbaratada, sopitados, constrangidos** – **coagidos**, sim.

Sei desse tipo de **valentão** que nada alardeia, **sem farrona**. Mas **avessado, estranhão, perverso brusco** [...]

Pequeno, mas **duro, grossudo**, todo **em tronco de árvore**.

Nos exemplos acima podemos observar, sobretudo nos três últimos, o processo de gradação ascendente. Desse modo, a idéia vai se formando e reforçando por acúmulo, de maneira gradual. Esse processo, também conhecido como clímax, ao mesmo tempo em que retarda a narrativa pela repetição de informações semelhantes, acentua a expectativa na direção do desenlace. Dessa forma, o clima de suspense criado a partir dos sentimentos expressos pelo próprio narrador, sobre os quais, até a metade do texto, a narrativa se assenta – o que a torna mais lenta nesse trecho –, é reproduzido em menor escala, no nível frásico. Assim, tanto narrativamente quanto lingüisticamente, o conto prepara o seu clímax.

3.5 Economia das formas lingüísticas

Tendo partido de categorias mais amplas, como o gênero, chegamos enfim a categorias mais específicas, representadas aqui pelas formas lingüísticas, ou melhor dizendo, pelas categorias gramaticais. A brevidade e, em distintos momentos, a celeridade ou lentidão do conto são fruto de escolhas lingüísticas e não apenas decorrência de uma estrutura narrativa particular.

Em “Famigerado”, observamos uma narrativa extremamente enxuta do ponto de vista sintático, embora ela não seja elíptica do ponto de

vista narrativo: não faltam seqüências narrativas que possam prejudicar o entendimento da história; mas faltam palavras (sobretudo verbos) e, às vezes, orações inteiras. Vejam-se os exemplos:

- a Um grupo de cavaleiros.
- b Tudo, num relance, insolitíssimo.
- c Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo
- d O medo O
- e Eu não tinha arma ao alcance.
- f Com um pingo no i, ele me dissolvia.
- g Perguntei: Respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta.
- h Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza?
- i O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos.
- j Sobressalto.
- k Ali, antenasal, de mim a palmo!
- l Cabismeditado
- m E pá:
- n Se sério, se era. Transiu-se-me.
- o Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses trizes:
- p mumumudos
- q Mas, Damázio:
- r Se certo!

Nos itens **a** e **b**, por exemplo, o verbo *ver/olhar* é elidido ([vi/olhei] Um grupo...; Tudo...). No primeiro exemplo, o verbo é subentendido, pois o narrador diz antes “cheguei à janela”, e nós entendemos que o que ele apresenta em seguida é justamente o que ele viu por essa janela, o que se confirma pela presença da proposição retificadora subsequente: “Isto é, *vendo melhor*”, em que o advérbio comparativo pressupõe uma *vista* anterior, imperfeita. Já no segundo exemplo, o verbo elidido é imediatamente recuperado pela palavra *relance*, que pressupõe o olhar e ainda acrescenta um traço de modalidade ao verbo: *relance* é um olhar *rápido*.

Em outros casos, o verbo *ser/estar* é suprimido, por evidente desnecessidade (itens **i**, **k**, **l**, **n**, **o**, **p**, **r**). Os exemplos dos itens **l** e **p**, entretanto, apresentam uma particularidade: ambas as palavras condensam dois sentidos – o termo *cabismeditado* indica que o sujeito *medita cabisbaixo*; e *mumumudos*,

através da repetição da sílaba inicial, associa a mudez (*mudos*) ao medo que faz tremer e gaguejar (*mumumu*).

Nos itens **e** e **f**, observamos um exemplo da elisão de conectores: as duas proposições são explicativas, mas não é utilizada nenhuma conjunção; apenas pelo contexto se pode perceber a relação dos dois enunciados com aqueles que os antecedem (“não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. [porque] Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. [porque] Com um pingo no i, ele me dissolvia.”).

Em alguns casos, orações ou pronomes que poderiam retomar explicitamente um referente são omitidos, como no exemplo **c**, em que seria mais natural usar a formulação “dessa forma” ou “da forma como procedeu”, em lugar de “da forma”; ou ainda como no exemplo **h**, em que se podem pressupor as orações “*não sei se agiu assim*” (a negativa substituída, no texto, pela conjunção condicional e pela interrogação, que juntas expressam a dúvida, a incerteza do narrador).

Os verbos *dicendi* normalmente são suprimidos, como no exemplo **q**, assim como em quase todas as falas, cujos locutores são identificados a partir da lógica do diálogo, pela qual entendemos que um turno de fala se segue a outro. Já no exemplo da letra **m** (“E pá:”), a expressão é usada em substituição a um possível verbo *dicendi*, cumprindo, além disso, um novo papel: enfatizar a idéia de ação súbita, explicitada depois pelo narrador (“Disse, *de golpe*”).

No exemplo do item **g**, ocorre o inverso: o verbo aparece (“perguntei”), mas a pergunta é omitida. A recuperação de seu conteúdo é possibilitada pela resposta que segue, a partir da qual se pode intuir a pergunta feita pelo médico. Um outro tipo de omissão se verifica nos exemplos **d** e **j**, em que apenas um substantivo é usado para expressar as emoções do narrador. Essa redução formal, nesse caso, reflete o sentimento de medo, que faz o narrador suspender as palavras, reter a fala.

Como se pode observar através dos exemplos dados, apesar da condensação e das diversas formas de omissão linguística, essa economia formal não chega a comprometer a compreensão do texto, pois: ou se omitem termos desnecessários, sendo a economia das formas verbais normalmente compensada pela profusão de advérbios e adjetivos; ou se condensam termos cujas idéias são reiteradas ao longo do texto, sendo, portanto, facilmente recuperáveis (por exemplo: “*E pá*” → “Disse de golpe”; “*cabismeditado*” → “pensava, pensava”, “levantou as feições” [subentendendo-se que

antes as tinha baixas], etc.); ou, na falta de conectores, a coesão é garantida pela linearidade do texto, que se apóia no princípio da causalidade.

Poderíamos, sem dúvida, dizer que a narrativa se complexifica ao elidir termos que, num discurso lógico, apareceriam naturalmente, o que pode causar certa estranheza e oferecer uma resistência que demanda um trabalho cognitivo maior por parte do leitor; mas, por outro lado, percebemos que os termos mantidos constituem justamente o que é essencial – os núcleos das proposições –, o que permite que a compreensão dos processos e, por conseguinte, das proposições mesmas, seja efetuada com sucesso pelo leitor.

Conclusão

Por sua própria natureza, o texto literário confronta-nos de maneira ainda mais intensa com esse estranho que habita a língua, literária ou não. E o que dizer então de um texto como o de Guimarães Rosa, que abriga o estranho nos mais diversos níveis – morfológico, sintático, semântico? A língua de um tal texto, pode-se dizer com muita propriedade, exige de fato uma “tradução”, que não é fácil, e nem sempre é completa, mas mesmo assim não deixa de ser possível. A análise efetuada parece confirmar essa constatação: percebemos as dificuldades que o texto roseano nos oferece, mas as superamos, ainda que parcialmente (e sempre duvidosamente), e de qualquer modo, conseguimos ler e compreender. O que permite essa compreensão? Entendemos que o uso de uma arquitetura típica e familiar auxilia o leitor habituado a esse jogo aprendido através da experiência de ouvir, ler e contar histórias, contos e *causos*. Guimarães Rosa consegue, assim, pelo uso tradicional de elementos formais, criar o tom da convivência com o leitor, mas ele não opera desse modo em todo o texto. Na verdade, estruturando a narrativa dessa forma, o autor consegue com mais perspicácia desenvolver e introduzir a estranheza no âmago do que nos é familiar. Assim, ele nos guia por um caminho já experimentado, alertando-nos, contudo, para a iminência do desconhecido. O texto nos prepara para esse enfrentamento, e quando o estranho finalmente emerge, ele nos solta a mão e nos deixa livres para abrimos nossas próprias veredas.

Referências Bibliográficas

ADAM, Jean-Michel. *Texte narratif: traité d'analyse pragmatique et textuelle*. Paris: Nathan, 1994.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. 3ª. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

BIZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

BRUM DE PAULA, Mirian Rose. Da intenção à articulação: modelizações e análise proposicional. In: GUIMARÃES, Eduardo; BRUM DE PAULA, Mirian Rose. *Sentido e memória*. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *O outro no (in)traduzível*. Santa Maria: PPGL Editores, 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1976.

LEVELT, W. The speaker's linearization problem. *Philological translations of the Royal Society in London*, Series B: 295, 1992, p. 305-314.

KLEIN, Wolfgang; STURTERHEIM, Christiane von. How to solve a complex verbal task: text structure, referential movement and the quaestio. *Letras: Aquisição de línguas estrangeiras*, n. 30-31, jan./dez., Santa Maria, 2005.

_____. Text structure and referential movement. *Sprache und Pragmatik*, n. 22, 1991.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 4ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NOYAU, Colette. Jeux textuels avec le temps des actions : « Manual de instrucciones » de Julio Cortázar. In : STOLIDI, J. (Org.). *Recherches en linguistique hispanique*. Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1994. p. 281-300.

NOYAU, Colette. Le bruit du temps : tempo et condensation dans « Mémoires de l'ombre ». In : COLLOQUE MARCEL BÉALU, 1998. *Actes...* Angers, 1998. p. 211-222.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Premières histoires*. Trad. Inês Oseki Dépré. Paris: Métailié, 1995.

_____. *Primeiras Estórias*. 20ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Recebido em 26 de novembro de 2007

Aceito em 27 de fevereiro de 2008

