

A TENSÃO DA FATALIDADE: UM ESTUDO SEMIÓTICO DA RELAÇÃO ENTRE O HOMEM E A MORTE NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA

Letícia Moraes Lima¹

RESUMO: Neste trabalho, investigaremos como a morte, considerada um momento limítrofe para a existência humana, é configurada na narrativa “Fatalidade”, presente no volume de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Utilizamos a semiótica discursiva, uma teoria e metodologia erigida na década de 1960 por Greimas e outros semioticistas mais contemporâneos, tais como Claude Zilberberg, quem desenvolve os conceitos de intensidade e extensidade. Esses funtivos se mostraram úteis para a compreensão de como os atores se relacionam com a noção de fatalidade. Notamos que, no curto espaço de tempo em que os atores se relacionavam com a espera da morte, a extensidade e a intensidade faziam-se presentes; a morte, enquanto objeto, mantém relações com o estado de alma dos atores.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Guimarães Rosa. Morte. Tensividade.

ABSTRACT: We aim to investigate how death, considered a borderline moment for human existence, is configured in the narrative written by Guimarães Rosa, a Brazilian writer. The narrative is called “Fatalidade” and it is part of the book “Primeiras Estórias”. We use the methodology of discursive semiotics, a structuralist theory and methodology born in the 1960s by Greimas and other scholars in France. We also use the contributions of the tensivity approach of semiotics, especially those coming from the semiotician Claude Zilberberg, such as the concepts of intensity and extensity. We have proved that the tensivity hypothesis is useful for understanding how the actors relate to the waiting of death in the narrative context.

KEYWORDS: Semiotics. Guimarães Rosa. Death. Tensivity

Introdução

Ao debruçarmo-nos sobre a obra de Guimarães Rosa, em uma busca inicial de subsídios para o trabalho, vimo-nos diante do discurso que o autor proferiu, por ocasião da posse, na *Academia Brasileira de Letras*, em 1967, três dias antes de sua morte, no qual pronunciou: *O mundo é mágico. As pessoas não morrem, elas ficam encantadas*. Cotejando tal declaração com a leitura de sua obra, questionamo-nos: será que, de fato, a morte pode ser vista como uma espécie de encantamento nas narrativas rosianas? Surgiu daí a ideia de se realizar uma análise pelo viés da semiótica discursiva de alguns contos² presentes no volume de *Primeiras Estórias*, cuja temática tivesse como eixo a finitude ou girasse em torno dela.

¹Departamento de Linguística, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). Cidade de São Paulo – SP, Brasil. E-mail: lesemiotica@gmail.com.

² O trabalho que apresentamos aqui faz parte de uma série de estudos desenvolvida a respeito do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Alguns deles já foram publicados: Moraes Lima & Martins (2016); Moraes Lima (2018).

O presente artigo é fruto desse estudo, aderindo à proposta de análise da semiótica, neste trabalho, objetivou-se descrever como a temática a respeito da morte, momento limítrofe da existência humana, encontra-se figurativizada em “Fatalidade”, narrativa contida no volume de *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Teve-se, como princípio norteador das análises, a identificação de como os atores são afetados do ponto de vista da tensividade ao vislumbrar esse momento, e a caracterização, por meio das isotopias figurativas, da construção do que se poderia denominar um “encantamento na passagem da vida para a morte” ao longo de tal narrativa.

A base teórica da semiótica

A semiótica discursiva, conhecida também como semiótica greimasiana ou da *Escola de Paris*, é herdeira da linguística saussuriana; concebida como uma teoria da significação, floresceu com grande influência das contribuições advindas das análises de Vladimir Propp sobre os contos tradicionais russos, das ideias antropológicas de Claude Lévi-Strauss e dos pressupostos a respeito da linguagem de Louis Hjelmslev. Seu arcabouço teórico e metodológico tem a *priori* como objetivo não o sentido, mas o processo e os mecanismos de construção e apreensão do sentido no texto; ela questiona como é que o texto organiza-se para dizer aquilo que diz.

Sendo assim, sua preocupação extrapola a própria condição do signo em si e volta-se para as relações que um signo estabelece com outro - tratando-se, portanto, do processo de significação- no interior dos mais diversos textos e linguagens, como a verbal, a visual, a sincrética, entre outras. Dentre os diversos desenvolvimentos da semiótica de Greimas após a década de 80, sobretudo, nos idos dos anos 90, depois da morte do semioticista, destacamos as pesquisas de Claude Zilberberg, com a ajuda de Jacques Fontanille, condensadas na teoria conhecida hoje por semiótica tensiva. Essa vertente da semiótica, que dá continuidade ao projeto greimasiano, destaca-se por engendrar um quadro teórico que abriga os elementos sensíveis participantes da geração do sentido; os conteúdos sensíveis são compreendidos em termos de categorias contínuas.

Na perspectiva dos estudos tensivos, para que exista a presença, é preciso associar uma determinada intensidade à 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). O sentido é, então, construído nessa relação instável entre sujeito e mundo.

A correlação dessas duas dimensões, da intensidade e extensidade, pode dar-se por duas formas distintas, as quais Zilberberg (2011) define como correlação conversa (“quanto mais... mais...”, “quanto menos... menos”), o que pressupõe uma relação de implicação, e correlação inversa (“quanto mais... menos”, “quanto menos... mais”), postulando uma relação de concessão. É a partir de tais contribuições da tensividade que analisaremos a narrativa “Fatalidade”, procurando compreender como a finitude recebe uma espécie de encantamento, que modaliza os sujeitos envolvidos no acontecimento.

***Fatum*, fatalista: as categorias sensíveis da morte**

Em toda análise, é preciso decidir por onde começar; a maneira como iniciamos pode ser determinante para o desenvolvimento do trabalho. Tendo isso em vista e, também, o nosso “apego” ao plano linguístico da análise, daremos início pelo próprio título: *Fatalidade* vem do latim *fatalistas*, de *fatum*, destino, e antecipa ao leitor dados concernentes ao enredo da narrativa. No *Houaiss*, esse verbete recebe as seguintes acepções:

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

Uma das condições implicadas na ideia de destino é a da inevitabilidade; pressupõe-se que todos os acontecimentos e atos são predestinados e submetidos a uma lei maior, impossível de ser confrontada eficazmente. São as forças transcendentais, superiores às nossas e que agem sobre nós, independente da nossa vontade (CHAUÍ, 2000). A fatalidade questiona o livre-arbítrio do homem, sua responsabilidade pelos atos, e, por assim ser, a própria moral. O homem que crê na fatalidade tem a consciência de que ele próprio não rege o seu destino; as coisas boas ou ruins acontecerão independente daquilo que ele faça. Saber que os acontecimentos se materializarão em sua vida, quer ele queira ou não, garante-lhe certa tranquilidade, pela diminuição nos furtivos da intensidade.

Por outro lado, o fatalista depara-se com outra grande questão: quando é que essas tais coisas acontecerão? A noção de fatalidade implica uma subdimensão tensiva da extensidade, a temporalidade. Para o fatalista, as coisas vão acontecer, o que é inerente à sua própria crença - faz parte da sua constituição atorial, ou seja, a crença no destino é parte de seu ser. Se as coisas vão acontecer, e isso independe dele, a questão que se coloca é como o fatalista vai relacionar-se com o intervalo temporal até que a fatalidade seja naturalizada.

No texto em análise, conta-se que um homenzinho chegou à cidade pedindo ajuda ao delegado, um homem de muita sabedoria, porque um tal de Herculínio Socó, “um desordeiro, vindico, se engraçou desbrioso com a sua mulher, olhou para ela com olho quente”. O homenzinho, *para considerar Deus, e não traspassar a lei*, mudou-se do pequeno vilarejo para o Arraial do Amparo, mas não demorou para que o *nominoso* aparecesse, “sempre no malfazer naquela sécia”; foi quando o marido e sua esposa resolveram vir para a cidade em busca de ajuda. O homenzinho é inicialmente apresentado no conto sem um nome próprio, carregando o sufixo diminutivo. No decorrer da narrativa, conhecemo-lo como José de Tal, um qualquer, e por fim, “José Centralfe, mas com perdão, por apelido Zé Centralfe” (ROSA, 2001, p.108).³

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

Ele é descrito como um homenzinho *caipira, miúdo, moído*, aparentando ter muito mais do que sua real idade, graças ao trabalho duro do campo, demonstrado nas mãos calosas; era *tudo limpinho pobre*, um coitado. Sentia-se rebaixado com a situação, quase desonrado e ameaçado; era “um homem de muita lei e muito amante da ordem” (p.108). Diferente do delegado, que por sua vez, é apresentado como Meu Amigo; embora seu nome próprio não seja conhecido, é grafado em letras maiúsculas, dadas as grandes qualidades do homem. Ele é caracterizado como “sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia” (p.107).

³A partir desse ponto do texto, as citações do conto “Fatalidade”, de *Primeiras Estórias* (2001) serão seguidas apenas de suas respectivas páginas.

As figuras que constroem o ator apontam para uma composição mítica atorial ao articularem um fazer cognitivo e um fazer pragmático. Do sujeito das artes e do saber (fazer cognitivo) para o sujeito mediador, enviado a cumprir a lei dos homens, a assegurar a justiça (fazer pragmático). Na semiótica, a construção mítica do ator, ao se considerarem as discussões a respeito do ser mítico efetuadas pela antropologia, pode prever a conjunção de atributos contraditórios, se não contrários, que têm sua possibilidade de se articularem explicada pela concessão. Curiosamente, de modo semelhante ao conto rosiano, vemos também essa composição mítica na figura de Atena, deusa responsável pela morte de Aquiles, conforme nos relata a epopeia grega *Ilíada*.

O conto “Fatalidade” apresenta algumas referências textuais à cultura grega, como na composição do delegado, que recebe traços parecidos com os de Atena, na epopeia *Ilíada*, a qual conjuga as figuras de deusa das artes, da sabedoria, da civilização, da guerra e da justiça. No que diz respeito ao delegado, sua atorialidade ainda contempla, numa só figura, os três paradigmas clássicos do herói: o guerreiro, o sacerdote e o soberano. O guerreiro é aquele que exerce a profissão das armas; no conto, o delegado demonstra ter grande habilidade no manejo com as armas, conforme se demonstra na passagem a seguir, indicando já, de certa forma, que ele acertará o alvo Herculínio:

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

Já o sacerdote (do latim *sacerdos*), que carrega em si uma aura sagrada, tem uma missão nobre; ele é o representante do sagrado, responsável pela administração dos ritos religiosos. É ele quem faz a mediação entre os humanos e as divindades e é, também, conhecido por ser aquele que serve aos outros. Nessa perspectiva, o delegado é o que media as forças transcendentais e os acontecimentos, é ele quem administra o andamento das coisas, no mundo dos humanos, para que o prenúncio da fatalidade se concretize.

Desde o início da narrativa, esse seu caráter já fica claro, quando o enunciador afirma “Meu amigo sendo fatalista” (p.107), o que evidencia o conhecimento, uma crença, do delegado a respeito da iminência dos eventos que estão por vir. E, por fim, o soberano (do latim *superanus*), é aquele que exerce a autoridade suprema entre um grupo de pessoas e que carrega o poder. A figura de delegado é justamente a daquele que, zistoricamente, nas pequenas províncias, tinha a autoridade policial máxima.

O homenzinho, Zé Centralfe, foi buscar a justiça na figura do delegado, “foi o caso que um homenzinho, recém-aparecido na cidade, veio à casa do Meu Amigo, por questão de vida e morte, pedir providências” (p.107). No conto rosiano, o delegado é o representante na cidade, aquele à quem foi atribuído o poder; assim como o soberano, o delegado exercia uma autoridade suprema no âmbito daquele grupo social. Quem conhecia o delegado, evitava ter algum tipo de confusão com ele, graças à sua grandeza, de modo que, quando ele se coloca como simpatizante da causa trazida por Zé Centralfe, anuncia-se também o confronto que terá com Herculinão:

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

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

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

Em sentido semelhante, MORAES LIMA & MARTINS (2016), ao analisarem o conto *A Menina de Lá*, presente no mesmo volume de narrativas, demonstrou que Nininha atraía a atenção da família pelo seu comportamento peculiar, as palavras esquisitas e entrecortadas, além dos milagres. A presença da personagem no espaço do aqui modalizava tensões diferentes das comuns para os outros atores. Se, no mundo do aqui, a morte de certos atores funciona como um restabelecimento do ritmo de vida comum aos homens, no que se refere ao espaço do “lá”, a morte também permite a continuidade de certa ordem das

coisas. Isso fica claro com Nhinhinha que é, desde sempre, a menina do lá, pertencente a esse espaço não comum aos homens.

De volta à construção atorial de Herculínio, verifica-se que ele se encontra figurativizado como o *desordeiro, vindiço e horripilante*, homem que infernizava os outros, vindo a mando do mal, “sua embirração transfazia um danado de poder, todos dele tomavam medo” (p.109). Ele *era rufião biltre, o cujalma*, com a alma do cujo, daquele que não se pode pronunciar o nome; por isso, *nominoso*. Herculínio vem também de Hércules, herói da mitologia grega, que, assim como Herculínio, era conhecido por seus atributos e aparência viril. Segundo a mitologia, Hércules, porém, se autosacrificou, lutando contra monstros, para deixar um mundo mais seguro para a humanidade, enquanto no sertão rosiano, Herculínio foi sacrificado para que a segurança e a tranquilidade voltassem a reinar.

O ator desconhece os limites impostos; ele perseguia a mulher e obriga mesmo o casal a mudar-se de cidade; ainda assim, continuava a segui-los obstinadamente. O homenzinho “se humilhara, a menos não poder. Mas, o outro, rufião biltre, não tinha emenda, se desbragava, não cedia desse atrevimento” (p.109). Mesmo com a humilhação do homenzinho, que se colocava em uma posição rebaixada, para não causar confusão, Herculínio não parava de insistir na busca da mulher. Ao desconhecer os limites existentes, Herculínio avança sobre o que, inclusive, alheio. Mesmo sabendo que a mulher era casada com o homenzinho, Herculínio não se intimidava, aliás, quanto mais o homenzinho tentava proteger sua mulher, mais o malfeitor se sentia impelido para ir atrás dela, conforme o trecho da narrativa transcrito a seguir:

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

A construção atorial de Herculínio tem sua base na égide da extensidade; nessa dimensão, Herculínio conjuga o futivo difuso, do par concentrado *versus* difuso; ao agir desse modo, expande-se na perspectiva da extensidade, a ponto de invadir o espaço alheio e não apenas ocupar o que seria de seu direito. Percebe-se que no mito grego, originalmente, Hércules era conhecido por ser um semideus avesso à moralidade; considerado como mulherengo, bêbado, bruto e quase irracional. Essas figuras dialogam com a construção de Herculínio, que ganha destaque no conto ao perseguir obstinadamente a mulher do

homenzinho e amedrontar o casal onde quer que eles fossem. Ao delegado, Zé Centeralfe relata que

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

Além dos pontos em comum com Hércules, na construção figurativa de Herculinão, encontramos semelhanças com o guerreiro Aquiles, também da *Ilíada*, filho da deusa Tétis e de Peleu, que foi mergulhado na água por sua mãe quando bebê para que se tornasse o mais poderoso dos guerreiros. Ele era invencível em batalhas, o mais belo, o melhor de todos, mas um fim trágico aguardava, estando condenado a morrer atingido em seu ponto fraco, o calcanhar. Na narrativa de Rosa, o Herculinão é associado a Aquiles (“Porém, revistando sua arma, se o tambor se achava cheio. Disse: – “Sigamos o nosso carecido Aquiles...” Pois se pois.” (p.111). O sufixo aumentativo (-ão) constrói essa figura do homem viril e bruto; ademais, essa semelhança mantida com o herói grego fornece pistas sobre o que o aguardava: assim, como Aquiles da mitologia, Herculinão não escaparia a seu destino fatal.

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

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

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

esforce para agir de forma correta e justa, ele sofrerá as maiores infelicidades durante sua jornada. Na perspectiva da mitologia clássica, os gregos e troianos se representam como marionetes dos deuses, entidades que estão além dos seres humanos, mas deles se valem para realizar muitos de seus “caprichos”. De fato, o caráter trágico de *Ilíada* é dado principalmente na construção de Aquiles. Conhecemos um Aquiles que deixa a guerra ao se sentir desonrado por Agamenon e permite que um amigo morra lutando em seu lugar e, depois, sente-se culpado por isso. Aquiles é o ator que nos faz refletir sobre as consequências (ou não) de ações ao longo da vida.

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

Nesse sentido, o homenzinho, embora *muito amante da ordem*, das leis dos homens, é cúmplice do delegado na morte de Herculinão, sem dar ao adversário, *homem lento*, a chance de atirar, o que se justifica pelo princípio das *razões e consequências*. Nas narrativas, a morte pode ser configurada como um acontecimento, quando instabiliza as tensões da intensidade ou, ao contrário, caminhar para a nulidade, em que a morte não passa de um evento entre muitas outras coisas, comuns aos seres humanos e parte do próprio cotidiano.

No primeiro caso, o da morte como acontecimento, impede-se o agir e deixa ao sujeito apenas o sofrer. Na análise de *A Menina de Lá*, a morte de Nhinhinha silencia os outros atores em um primeiro momento, é a negação do discurso e isso só ocorre porque o acontecimento monopoliza o campo de presença e tira os atores da sua rotina. Já no segundo caso, observado em “Fatalidade”, a morte é, desde o início da narrativa, posta como condição inerente à própria existência, pois é na voz do delegado que ficamos sabendo que “a vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível” (p.107). Ele completa a sentença com “o que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio”, uma vez que a vida já pressupõe a morte.

Por conseguinte, o sujeito em conjunção com a vida está em disjunção com a morte. A morte é dada como consequência da vida; a tendência, então, da disjunção é caminhar para a conjunção, justificando-se a fatalidade. O percurso da vida já está predestinado e essas forças que a movem estão além da nossa condição humana. As leis do homem, a justiça valorizada pelo *homenzinho* no início da narrativa, não têm validade alguma. Como enuncia o delegado,

“não estamos debaixo da lei, mas da graça” (p.108); a graça divina, essa entidade transcendental que controla nossos destinos, encontra-se acima das leis humanas.

Uma das características essenciais ao humano é a consciência da morte, isto é, saber que ele vai morrer a qualquer momento. A questão do andamento e da temporalidade torna-se inevitável ao falar sobre a morte justamente pela consciência do homem sobre a sua finitude. Ora, o homem, embora saiba da sua condição finita, não pode prever qual a duração, na extensão, ela ocupará. O andamento, por ser uma questão fenomenológica, trata-se de como o homem sente a noção da duratividade. Um dia pode dar a impressão de ter a mesma duração de um mês e vários anos podem ser percebidos aceleradamente como se fossem poucas semanas.

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

Seguimo-lo.

Ele ia, e muito.

Tinha-se de dobrar o passo. E- de repente e súbito – precipitou-se a ocasião: lá vinha, fatalmente, o outro, o Herculinão, descompassante. (ROSA, p.111).

A princípio, Herculinão estava muito distante, *tinha-se de dobrar o passo* para alcançá-lo; quando, *de repente e súbito*, o momento da morte se precipita, a distância é encurtada, assim como a temporalidade. O andamento é acelerado, no plano de expressão e do conteúdo, sem o aviso prévio; é como se tivessem se aproximado de Herculinão em um piscar de olhos. A quebra do ritmo se reflete no campo de presença de Herculinão, que *descompassante e fatalmente* vinha em direção à morte. Fora do ritmo e sentindo o desequilíbrio provocado pela consciência do destino que o aguardava, ele caminha movido pelo excesso de confiança para o duelo. O andamento é ainda mais acelerado e, de uma só vez, Herculinão se aproxima e morre:

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

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

Marcado pelo impacto da aceleração, a bala sai como um semi-espírito, tão veloz que ainda cheira à pólvora. Sem muitas descrições, o enunciador relata “e... foi”. Foi com uma *rapidez angélica*, de grande perfeição, e conclui que “não há nada como o curso de uma bala”.

A morte chega de forma tão rápida que Herculino já cai ao chão morto, “o falecido Herculino, trapuz, já arriado lá” (p.111). A morte se dá num átimo; embora os atores fossem levados a crer que possuíam o controle do andamento das coisas, o evento ganha força como um acontecimento e os surpreende.

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

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

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

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

A vida é efêmera e incerta, enquanto a morte é constante e certa. A condição de efemeridade da vida faz com que ela seja enfraquecida na extensidade, em se tratando da subdimensão da temporalidade, graças à sua condição transitória. Enquanto a vida é fugaz (“e – como és bela e fugaz, vida”), a morte é vivaz, tem como característica a duratividade, ela é estendida no tempo; em outras palavras, permanece.

A fatalidade instaura a morte na ordem do fato, uma vez que os sujeitos, conscientes da condição finita da existência, já esperam por ela; posto isso, a existência torna-se o próprio milagre, como costumava afirmar o delegado: “a vida de um ser humano, entre outros seres

humanos, é impossível” (p.107). Sendo a vida impossível, porque nascer é começar a morrer, a existência é um acontecimento no mundo natural, dadas todas as pré-condições que a natureza exige para que ela aconteça e permaneça.

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

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

A primeira e a última acepção aproximam o milagre do acontecimento; fora do comum; embora não pudesse acontecer no mundo dos homens, o milagre acontece e, por isso, é inexplicável pelas leis naturais. A concepção biológica de vida humana aproxima-se da acepção do milagre, pois, para que ela aconteça, torna-se necessária uma série de fatores, os quais as leis da natureza não podem explicar, um deles é a alma, por exemplo. Se o milagre é inexplicável pelas leis naturais e não faz parte do cotidiano, como acontecimento, ele causa surpresa e admiração nos sujeitos que o presenciam. A figura do encantamento aproxima-se dessa acepção; o *Houaiss* define o encantamento como sensação de *deslumbramento e admiração* nos sujeitos.

A vida é um milagre, como disse o delegado, e inexplicável pelas leis naturais, o milagre carrega *qualquer indicação da participação divina na vida humana*. No mesmo sentido, a fatalidade é *a curva mítica ou religiosa na inexorabilidade do destino*, em que todos os acontecimentos são submetidos às forças transcendentais, sobre humanas. Ao aproximar as figuras do acontecimento, do milagre, da vida e morte, do encantamento e da fatalidade, usando as palavras do delegado, somos levados a crer que “esta nossa Terra é inabitada. Prova-se, isto...” (p.112). Como figura mítica, ele concilia, de um lado, o lógico; de outro, o ilógico. O enunciador sintetiza: “Meu Amigo sendo fatalista” (p.107).

O delegado é uma espécie de mediador entre os dois mundos, no sentido de que cumpre seu papel actancial de enviado para o cumprimento do dever. Se em *Ilíada*, os deuses detêm o poder de mudar o destino dos atores, em “Fatalidade”, o delegado assume o papel de enviado para cumprir a missão. Em “Fatalidade”, subvertendo a ordem vigente, segundo aspectos anteriormente apontados, a vida se articula no eixo da intensidade, porque ela é o acontecimento inesperado; a morte é extensa, ela é pressuposta da existência, e perdura. Entende-se que a partir do momento que se tem a vida, já se começa a morrer. A vida é um momento curto e intenso

dentro da totalidade da existência, o que possibilita à figura do encantamento instalar-se no campo semântico da narrativa.

Algumas palavras finais

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

Os resultados da análise somente foram possíveis porque contamos com uma teoria que é bastante consistente, oferecendo-nos categorias, sobretudo, no âmbito da tensividade que são apropriadas para abordar o objeto de análise. Um exemplo disso diz respeito ao estudo do andamento e da temporalidade, subdimensões da intensidade e da extensidade, respectivamente. Desta maneira, entendemos que o estudo dos fúntivos do andamento e da temporalidade foram úteis para a compreensão de como os atores familiarizavam-se com a espera da morte. Notamos que, no curto espaço de tempo em que os atores relacionavam-se com a espera, a extensidade e a intensidade faziam-se presentes ali: a morte, enquanto objeto, mantinha relações com o estado de alma dos atores. Assim como já havia sido proposto por Moraes (2015), no estudo de *Primeiras Estórias*, compreendemos que é a morte encantada que torna o sujeito, diante dela, encantado.

Referências

MORAES LIMA, L. Quando a menina é de Lá: fenomenologia, tensividade e semiótica em Guimarães Rosa. *Estação Literária*, Londrina, v. 20, p. 70- 84, 2018.

MORAES LIMA, L.; MARTINS, G. V. A morte encantada em “A menina de Lá”, de Guimarães Rosa. In: SOUZA, J. A.; SLAVEZ, M. H. C.; FREITAS, S. A. (Orgs.). *Linguagem, educação e cultura*. São Carlos: Pedro & João editores, 2016, p. 1-283.

CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000

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

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

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

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

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Trad. Haqaira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

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

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. 15ed. Rio de Janeiro: Novas Fronteiras, 2001.

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

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