

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

IZABEL CRISTINA RICKLI SGARBOSSA

**A PONTUAÇÃO NOS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA: UMA ANÁLISE
DISCURSIVA**

PONTA GROSSA

2015

IZABEL CRISTINA RICKLI SGARBOSSA

**A PONTUAÇÃO NOS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA: UMA ANÁLISE
DISCURSIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade. Orientação: Profª Drª. Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh

PONTA GROSSA

2015

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S523 Sgarbossa, Izabel Cristina Rickli
A pontuação nos contos de Guimarães
Rosa: uma análise discursiva/ Izabel
Cristina Rickli Sgarbossa. Ponta Grossa,
2015.
90f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Pascoalina
Bailon de Oliveira Saleh.

1.Texto literário. 2.Conto.
3.Polifonia. 4.Pontuação. I.Saleh,
Pascoalina Bailon de Oliveira. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade. III. T.

CDD: 801

**A PONTUAÇÃO NOS CONTOS DE GUIMARÃES ROSA: UMA ANÁLISE
DISCURSIVA**

COMISSÃO EXAMINADORA:

**Prof^ª. Dr^ª. Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh
UEPG – Ponta Grossa – PR
(Orientadora e Presidente)**

**Prof^ª. Dr^ª. Terezinha da Conceição Costa-Hübes
UNIOESTE - PR
(Membro)**

**Prof^ª. Dr^ª. Silvana Oliveira
UEPG – Ponta Grossa – PR
(Membro)**

**Prof^ª. Dr^ª. Cloris Porto Torquato
UEPG – Ponta Grossa – PR
(Suplente)**

**Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo
UEM – Maringá – PR
(Suplente)**

*Senhor, se eu não tivesse experimentado
a tua graça,
jamais teria conhecido a grandeza de Deus
e a pequenez dos homens.
Agradeço-te por tua luz.
Sem ela não teria chegado a ver.
Agora compreendo, de coração grato: eu nada sou.
Tu, Senhor, és tudo.*

Michel Quoist, autor francês

A vocês, Márcio e Gabriela.

AGRADECIMENTOS

Escrever e concluir uma dissertação de Mestrado é antes de tudo um grande privilégio que a vida nos oferece. É o ápice de um projeto de trabalho e de um momento da vida em que se abdica de descanso, de horas de lazer, de momentos em família para construir um trabalho de pesquisa sólido e ajustado em que se buscam respostas às indagações de pesquisador. E isso se torna realidade graças ao auxílio de muitas pessoas às quais quero neste espaço agradecer.

Primeiramente a quem eu devo a vida: o meu Deus.

Aos meus pais José e Ruth que, sendo instrumentos Dele, me geraram e, em suas palavras e silêncios, me ensinaram a valorizar a vida e o conhecimento.

Ao meu esposo Márcio e filha Gabriela pela compreensão nos momentos de inquietação e cansaço e pelo incentivo e apoio. A vocês o meu amor.

Aos professores do Curso de Licenciatura em Letras e do Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa pela contribuição na minha formação.

A minha eterna amiga Raquel que lá do continente africano me incentivou todo o tempo a escrever, escrever e escrever. Sua força e amizade engrandecem minha vida.

Aos meus colegas de trabalho, de luta diária na Escola, por compreenderem minha “ebulição” em alguns momentos e me apoiarem nessa tarefa.

Aos amigos que sempre estão ao nosso lado.

À Professora Gesualda dos Santos Rasia pelas valiosas contribuições ao trabalho no exame de qualificação.

À Professora Silvana Oliveira, que gentilmente aceitou o convite para compor a banca de defesa e pelas valiosas contribuições ao trabalho no exame de qualificação.

À Professora Terezinha da Conceição Costa-Hübes, que gentilmente aceitou o convite para compor a banca de defesa.

Aos professores Cloris Porto Torquato e Edson Carlos Romualdo que gentilmente aceitaram a tarefa de serem suplentes dessa banca.

À minha orientadora Professora Pascoalina Bailon de Oliveira Saleh

Especial agradecimento porque com seu profissionalismo e sabedoria teve muita paciência durante minha caminhada e sabiamente contribuiu na construção desse trabalho. Deixo registrada aqui a minha gratidão por meio do poema.

Parceria

Lucinea Aparecida de Rezende

A palavra de ordem neste século é parceria.
Par – ceria...
Por vezes é! – O par se faz.

Pares tantos,
Duplas geniais,
parcerias figurantes
e outras delas fatais.

Pares de estudiosos:
alunos,
professores,
pesquisadores.

Parcerias que rendem,
se solidificam,
fecham portas obtusas,
abrem espaços siderais.

Um vôo...uma viagem!
Do primeiro bater das asas,
ao alcance da distância,
vão-se muitas penas!

Muitos motores roncam!
Nos ares, alguma turbulência!
No entanto, piloto e co-piloto
seguem em frente.

Chegam ao ponto final?
Nunca... Apenas fazem escalas...
Aqueles que voaram juntos
e com outros irão viajar!

RESUMO

O estudo que se apresenta intenciona investigar a pontuação como uma das estratégias de linguagem engendrada na construção narrativa que possibilita a articulação de diversas vozes e consciências de modo que o texto literário mobilize princípios polifônicos. A pontuação, elemento presente na escrita, é tradicionalmente concebida pelos programas e prática escolar dentro da disciplina de Língua Portuguesa como elemento de notação que diz respeito a aspectos da oralidade (para auxiliar a leitura) e reduzida ao nível da frase. Porém, a perspectiva contemplada nesta pesquisa concebe os sinais gráficos imbuídos de outras facetas, além da proposição normativa que refrata a face discursiva e textual. Propõe-se apontar possibilidades de realizar um deslocamento da visão tradicional de pontuação, enfocando a potencialidade enunciativa e discursiva desses sinais, tornando-os fundamentais para a configuração de sentido do texto, atuando no território do discurso. Propondo apontar possibilidades outras dos sinais de pontuação, também se constitui como desafio desse trabalho não dissociar língua e literatura, uma vez que se toma por objeto de análise três contos escritos por Guimarães Rosa “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá” e “Tarantão, meu patrão...” – integrantes do livro *Primeiras Estórias* (1962) e realiza um exercício de análise da construção narrativa associado ao uso da pontuação mobilizado nesse discurso. Essa proposta de trabalho encontra-se, dessa forma, ajustada à linha de pesquisa *Subjetividade, Texto e Ensino* que prevê pesquisas que promovam uma melhor compreensão da relação língua/linguagem/literatura com o discurso e o texto. Na sua elaboração recorreu-se a vários teóricos os quais permitiram avançar na análise de aspectos linguísticos (especificamente sobre o emprego dos sinais gráficos na constituição de sentidos do texto) e outros autores e seus estudos acerca dos processos de enunciação na produção literária. A fundamentação teórica principal adotada é de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) – grande filósofo da linguagem do século XX. Conceitos da complexa arquitetura bakhtiniana oferecem suporte ao estudo da linguagem e, especificamente este trabalho dialogará com os conceitos de dialogismo, polifonia, plurilinguismo. Para o trabalho de levantamento bibliográfico na área de estudo da pontuação, destacam-se as contribuições de Véronique Dahlet (2002, 2006, 2007), Lourenço Chacon (1998), Tânia Câmara (2007, 2008) Bernardes (2002), Saleh (2009, 2010, 2012) entre outros. A escolha de três contos de João Guimarães Rosa se dá por sua ruptura com a linguagem fazendo uma espécie de renovação estilística, fator que possibilita reafirmar o quanto a pontuação amplia as possibilidades de sentido de um texto literário.

Palavras-chave: texto literário, conto, polifonia, pontuação.

RESUMEN

El estudio que se presenta tiene la intención de investigar la puntuación como uno de los mecanismos del lenguaje engendrados en la construcción narrativa que posibilita la articulación de diversas voces y consciencias de modo que el texto literario movilice principios polifónicos. La puntuación, elemento presente en la escritura, es tradicionalmente concebida por los programas y práctica escolares dentro de la asignatura de Lengua Portuguesa como elemento de notación en cuanto a aspectos de la oralidad (para auxiliar la lectura) y reducida al nivel de la frase. Sin embargo, la perspectiva contemplada en esa investigación concibe las señales gráficas imbuidas de otras facetas, más allá de la proposición normativa que oculta la face discursiva y textual. Se propone apuntar posibilidades de realizar un desplazamiento de la visión tradicional de puntuación, enfocando la potencialidad enunciativa y discursiva de esas señales, convirtiéndolas fundamentales para la configuración de sentido del texto, actuando en el territorio del discurso. Proponiendo apuntar posibilidades otras de las señales de puntuación, también se constituye como desafío de ese trabajo no disociar lengua y literatura, una vez que se toma por objeto de análisis cuentos escritos por Guimarães Rosa “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Tarantão, meu patrão” – integrantes del libro *Primeiras Estórias* (1962) y realiza un ejercicio de análisis de la construcción narrativa, dando plena voz al texto literario, asociado al uso de la puntuación movilizada en ese discurso. Esa propuesta de trabajo se encuentra, de esa forma, ajustada a la línea de investigación *Subjetividad, Texto y Enseñanza* que prevé investigaciones que promuevan una mejor comprensión de la relación lengua/lenguaje/literatura con el discurso y el texto. En su elaboración se recorrió a varios teóricos los cuales permitieron avanzar en el análisis de aspectos lingüísticos (específicamente sobre el empleo de las señales gráficas en la constitución de sentidos del texto) y otros autores y sus estudios acerca de los procesos de enunciación en la producción literaria. La fundamentación teórica principal adoptada es de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) – grande filósofo del lenguaje del siglo XX. Conceptos de la compleja arquitectura bakhtiniana ofrecen soporte al estudio del lenguaje y, específicamente este trabajo dialogará con los conceptos de dialogismo, la polifonía e multilinguismo. Para el trabajo de levantamiento bibliográfico en el área de estudio de la puntuación, se destacan las contribuciones de Véronique Dahlet (2002, 2006, 2007), Lourenço Chacon (1998), Tânia Câmara (2007, 2008) Bernardes (2002), Saleh (2009, 2010, 2012) entre otros. La elección de un cuento de João Guimarães Rosa se da por su ruptura con el automatismo del lenguaje haciendo una especie de renovación estilística, factor que posibilita reafirmar lo cuanto la puntuación amplía las posibilidades de sentido de un texto literario.

Palabras clave: texto literario, cuento, polifonía, puntuación.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.PILAR BAKHTINIANO: POR UMA SUSTENTAÇÃO TEÓRICA NO ESTUDO DA LINGUAGEM	15
1.1Linguagem e Sujeito: relação interdependente.....	17
1.2Enunciado e discurso: ato social.....	19
1.3Discurso literário: potencialidades polifônicas.....	24
2.A FACE REFRATADA DA PONTUAÇÃO	29
2.1A pontuação na prática escolar.....	31
2.2(Re)pensando a pontuação.....	33
2.3 Diálogo linguístico/literário: considerações acerca da pontuação no texto literário.....	42
3.PONTUAÇÃO: CARÁTER POLISSÊMICO NA LEITURA DOS CONTOS “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”, “A MENINA DE LÁ”, TARANTÃO, MEU PATRÃO...”	46
3.1A pontuação na representação do discurso do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”.....	48
3.2 A pontuação na leitura do conto “A menina de lá”.....	60
3.3 Os efeitos da pontuação em “Tarantão, meu patrão...”.....	67
4.CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
5.REFERÊNCIAS	74
6.ANEXOS	77

INTRODUÇÃO

“...com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto”.

(Clarice Lispector)

A produção e apresentação desta dissertação é o ápice de um projeto de trabalho há muito esperado. Alude a uma caminhada de pesquisa iniciada no curso de graduação em Letras, cujo tema de trabalho surgiu, a princípio, como uma grande inquietação: a ruptura, de alguns escritores, do padrão normativo em relação ao uso da pontuação nos textos literários e como este, mesmo isolado dos preceitos estabelecidos pela gramática normativa, confere sentido ao texto. Seu início data de 2011, com a realização da monografia de conclusão do curso intitulada *A pontuação no texto literário sob um olhar enunciativo-discursivo*. O trabalho citado tratava da pontuação no texto literário sob um olhar enunciativo-discursivo e de que modo este olhar permite reconhecer o rompimento do autor com o padrão da gramática normativa e a pontuação como um elemento fundamental para a configuração de sentido do texto que, intencionalmente, aponta inúmeras possibilidades do “dizer” presente nos sinais gráficos.

A possibilidade e oportunidade de continuar este trabalho de pesquisa, concedidas pelo Programa de Pós-graduação em Linguagem Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, fizeram com que me debruçasse em estudos para aprofundar questões específicas sobre a arquitetura do texto literário bem como sobre de que forma algumas estratégias linguísticas (em especial a pontuação) são mobilizadas a fim de que “diversas vozes” (princípio da polifonia) sejam enunciadas no discurso literário. Outra questão, não menos importante deste trabalho, é o esforço em apontar possibilidades outras dos sinais de pontuação que diferem daquelas tradicionalmente indicadas pelo ensino da língua na escola que privilegia o nível sintático.

Também se constitui como desafio deste trabalho não dissociar os estudos da língua e da literatura, uma vez que se toma por objeto de análise (*corpus*) contos escritos por Guimarães Rosa “Sorôco, sua mãe, sua filha”; “A menina de lá”; “Tarantão, meu patrão” – contos integrantes do livro *Primeiras Estórias* (1962) - e se busca realizar um exercício de análise da construção narrativa, dando plena voz ao

texto literário, elegendo como foco de estudo o uso da pontuação mobilizado nesse discurso.

Sendo assim, esta proposta de trabalho encontra-se ajustada à linha de pesquisa Subjetividade, Texto e Ensino do programa de mestrado citado, a qual prevê pesquisas que promovam uma melhor compreensão da relação língua/linguagem/literatura com o discurso e o texto. Na sua elaboração recorreu-se a vários teóricos os quais permitiram avançar na análise de aspectos linguísticos (especificamente sobre o emprego dos sinais gráficos na constituição de sentidos do texto) e outros autores e seus estudos acerca dos processos de enunciação na produção literária. A fundamentação teórica principal adotada é de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) – grande filósofo da linguagem do século XX – pois muitos conceitos da complexa arquitetura bakhtiniana oferecem suporte ao estudo da linguagem, especialmente a noção de discurso, polifonia, diálogo, autor/narrador.

Tenciono, como se verá no decorrer do trabalho, investigar que mecanismos de linguagem são engendrados na construção narrativa para que esta articule diversas vozes e consciências de modo que o texto literário tenha caráter dialógico e, especificamente, a ação da categoria linguística – pontuação – que mobiliza esses mecanismos. A perspectiva de pontuação que adotarei é a que concebe os sinais gráficos imbuídos de outras facetas além da proposição normativa. Tradicionalmente concebida pelos programas e prática escolar como elemento de notação que diz respeito a aspectos da oralidade e de escopo reduzido ao nível da estrutura lógica da frase, nessa abordagem a pontuação esconde sua face discursiva e textual. Para o trabalho de levantamento bibliográfico na área de estudo da pontuação foram pesquisados diversos teóricos e consultados livros e artigos. Destacam-se as contribuições de Câmara (2007, 2008), Chacon (1998), Rocha (1998), Orlandi (2008), Dahlet (2002, 2006, 2007) Saleh (2009, 2010, 2012). Embora partam de pontos de vista distintos, há na concepção desses estudiosos deslocamentos do estudo da pontuação do viés gramatical. Os sinais são estudados no território do discurso. Passam a ser considerados fora dos limites sintáticos, sendo tratados como componente de um processo de realização discursiva. Conforme expõe Dahlet:

Contrariamente à metodologia das gramáticas que opta por apresentar os sinais e suas funções mediante uma mera nomenclatura, parece-me de grande valia relacionar de antemão os sinais às suas respectivas funções, para oferecer de imediato, uma visão estruturante e arrazoada da pontuação. (DAHLET, 2006, p.293)

Em conformidade com Dahlet (2006), outra estudiosa do tema, Saleh (2009), em pesquisa sobre a pontuação na escrita infantil, observa que

...desde cedo a criança [que vivencia um intenso processo de letramento] é sensível a aspectos linguísticos, textuais e discursivos implicados no uso da pontuação e esse é um dos motivos pelos quais não é possível recuperar padrões fixos de pontuação mesmo nos textos de crianças expostas a uma mesma situação de ensino. (SALEH, 2009)

De fato, em estudo de 2012, a autora analisa textos narrativos de uma criança e observa que, no campo de aquisição da língua escrita, a criança que vive em ambiente letrado, de acesso fácil ao material escrito e estimulado nesse sentido, é, desde cedo, sensível aos aspectos da pontuação.

As citações das estudiosas me permitem afiançar a ideia (que no decorrer do trabalho será aprofundada) de que, além de seguir um padrão gramatical/sintático, a pontuação contribui, entre muitas funções, com o efeito de autoria e, também, para atender a uma finalidade estética.

Dessa forma, como objetivo central da dissertação se estabelece realizar uma investigação dos contos escritos por Guimarães Rosa a partir de conceitos bakhtinianos acerca da linguagem e concentrar esforços no estudo da pontuação como lugar privilegiado nesse texto literário para se pensar de que modo esse sistema de sinais (DAHLET, 2006; 2007) estabelece as possibilidades de construção de inúmeros elementos da narrativa, dentre eles, a relação autor/narrador/polifonia, se articularem e gerarem sentido. Como pergunta norteadora da pesquisa se tem: de que modo a pontuação empregada, e da forma como é empregada na construção narrativa, se torna elemento constituinte da construção de sentido do texto? A busca a esta resposta obviamente pressupõe reconhecer que a pontuação não está empregada no conto apenas para cumprir uma função formal, sintática, mas que está implicada na significação do texto.

Partindo dessa pergunta, outros objetivos, porém mais específicos, são propostos: dialogar com a visão normativa da pontuação e apontar possibilidades de realizar um deslocamento da visão tradicional de pontuação; identificar elementos da

narrativa (autor, narrador, 'vozes') e situar o papel deles no texto por meio da expressividade dos sinais gráficos.

Este trabalho se organiza como uma pesquisa de caráter qualitativo porque se atribui ao trabalho realizado um enfoque exploratório, uma vez que se procura, no uso dos sinais de pontuação, elementos que permitam emergir aspectos subjetivos que contribuem na significação textual.

Com esse delineamento em vista, optei por estruturar o trabalho em três capítulos mais as considerações finais. No primeiro capítulo intitulado **Pilar bakhtiniano: por uma sustentação teórica no estudo da linguagem** refletirei sobre a dinamicidade da linguagem presente em todos os campos de atuação humana, tendo em vista que todo ato de linguagem gera sentido. Alguns conceitos de Mikhail Bakhtin serão tratados com maior atenção, tais como, enunciado, dialogismo, polifonia, pois sustentam nossas reflexões acerca do modo como a língua funciona, seja no discurso falado e, especificamente aqui tratado, no discurso escrito. No primeiro item do Capítulo I – **Linguagem e Sujeito: relação interdependente** - discorro sobre a ideia sustentada por Bakhtin de que o sujeito só se constitui por meio da linguagem, no processo de interação. No segundo item desse mesmo capítulo – **Enunciado e discurso: ato social** – exponho o posicionamento de Bakhtin sobre o enunciado, expressando que este é parte concreta da comunicação discursiva. Para esse teórico o discurso só pode existir na forma de enunciado. Seguindo o capítulo I, o terceiro item - **Discurso literário: potencialidades polifônicas** – apresento algumas caracterizações a respeito do gênero literário conto e como o princípio dialógico e polifônico se faz presente neste tipo de narrativa.

No estudo do capítulo II, intitulado **A face refratada da pontuação**, procuro mostrar que muitos mecanismos de linguagem expressos na narrativa, para que esta articule vozes e consciências e levem à significação, podem ser aclarados pela observação do papel desempenhado pela pontuação no texto narrativo. No primeiro tópico – **A pontuação na prática escolar** – me dedico a uma reflexão sobre a abordagem normativa que as práticas escolares dispensam ao ensino da pontuação, procurando, com isso, evidenciar o quanto essa prática limita nossa visão acerca das outras possibilidades de uso dos sinais gráficos. No segundo tópico – **(Re)Pensando a pontuação** – exponho os estudos de Véronique Dahlet (2002,

2006), autora que relaciona “os sinais às suas respectivas funções” (DAHLET, 2006, p. 293) e promove um deslocamento na visão do uso da pontuação como mera nomenclatura, como costuma ser apresentada nas gramáticas e manuais da língua. Em **Diálogo linguístico/literário: considerações acerca da pontuação no texto literário**, apresento elementos em defesa da posição de que o dado linguístico (pontuação) carrega em si marcas de subjetividade e, nesse sentido, a pontuação estabelece relação com o projeto enunciativo e discursivo da narrativa.

O terceiro capítulo leva o título **Pontuação: caráter polissêmico na leitura dos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Tarantão, meu patrão...”**. Na introdução do capítulo justifico a escolha por analisar três contos de João Guimarães Rosa. Justifico pela densidade criadora do autor, capacidade que permite tratar e retratar episódios banais com profundidade tal que leva o leitor a uma análise reflexiva que só a verdadeira arte pode propiciar. O autor usa a pontuação de maneira que poderia ser entendida como extravagante, exagerada, e tem o objetivo de enfatizar a linguagem própria do homem sertanejo, interiorano, sendo capaz de recriar a fala desse sujeito permitindo que imagens da cena sejam formadas e descritas por quem lê. Ao dispor os sinais de pontuação de uma maneira muito particular, ele é capaz de recriar todo um ritmo que pertence à narrativa. No primeiro tópico do capítulo – **A pontuação na representação do discurso do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”** – proponho perceber as figuras narrativas e suas vozes por meio da pontuação adotada e toda configuração de sentido dentro deste conto. Reflito também sobre como a pontuação induz à construção de imagens associadas aos movimentos no espaço e seus efeitos sonoros e o ritmo imposto à narrativa. O segundo tópico – **A pontuação na leitura do conto “A menina de lá”** – intenciono mostrar como a pontuação determina sentidos. O último item do capítulo – **Os efeitos da pontuação em “Tarantão, meu patrão...”** – em mais um conto de Rosa aponto certo funcionamento da pontuação e seus efeitos na constituição desta narrativa.

Encerro o trabalho de escrita com algumas **Considerações Finais**, momento em que procuro estabelecer um encerramento às discussões propostas neste trabalho, mas não um fechamento das reflexões sobre os sinais de pontuação e sua expressividade nos contos analisados.

CAPÍTULO I: PILAR BAKHTINIANO – POR UMA SUSTENTAÇÃO TEÓRICA NO ESTUDO DA LINGUAGEM

Sem a linguagem, não existimos, passamos a ser (o que quer que sejamos) quando dizemos e somos ditos. Seres de palavras por excelência, elas nos conferem a nossa condição de humanos, [...]

(Rosana Apolonia Harmuch)

A interlocução que pretendo estabelecer com quem tenha acesso a este trabalho acadêmico é pensar a linguagem como ação social e como constituinte do sujeito, é trazer à memória e à tarefa de reflexão a perspectiva bakhtiniana. Para Bakhtin, a experiência discursiva de cada sujeito se constrói no campo da comunicação e se desenvolve

[...] em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (BAKHTIN, 2011, p. 294-295)

Como se pode perceber, neste trecho, Bakhtin dá ênfase à linguagem como sendo construída na interação, em que o processo de significação e assimilação do discurso alheio pressupõe um sujeito ativo que sabe fazer escolhas, estabelecer estratégias na construção de uma consciência individual para uso social da linguagem. Reafirmando essa visão de Bakhtin, Borges (2007) aponta que essa experiência discursiva do sujeito apresenta “formas de manifestação da subjetividade”, uma vez que a partir dos enunciados¹ alheios construímos os nossos e ao expressá-los imprimimos marcas de nossa subjetividade e prevemos a percepção subjetiva do destinatário. Desse modo, concebe-se que não há um “eu” essencial, que no decorrer da vida vai inaugurar um novo e completo sujeito que estava de antemão preparado. Somos atravessados por certa autoridade anterior a

¹Enunciados: termo que se refere à unidade da comunicação verbal e que será tema do item 1.2 deste mesmo capítulo – Enunciado e Discurso: ato social.

nós, porque a língua e os discursos já existem e é preciso “lidar” com o que já existe. Não somos um Adão, e por isso o próprio objeto do nosso discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos “[...] ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc”. (BAKHTIN, 2011, p. 300)

Bakhtin pensa a língua em seu uso efetivo nas práticas sociais. O sujeito, ao empregar a linguagem frente ao outro, produz um fluxo, um movimento dialógico, pois prevê uma recepção/participação ativa por parte dos interlocutores. Esse processo de relação e interação entre os sujeitos implica na ideia de dinamicidade que envolve os discursos produzidos e que não se esgotam, pois podem em contato com outros discursos serem (des) construídos e (re) construídos. Cada discurso é atravessado por outro que, conseqüentemente, produz novo discurso. Para Brait (2009) “Dialogar com a cultura alheia significa abrir perguntas ao outro, e ao mesmo tempo buscar, no outro, respostas para as suas interpelações, descobrindo, assim, novas possibilidades de sentido”.

Para atingir a análise central deste trabalho que é pensar como a pontuação² é mobilizada a fim de que “diversas vozes” (princípio da polifonia) sejam enunciadas no discurso literário, percebo que alguns conceitos de Mikhail Bakhtin como polifonia e dialogismo são fundamentais para pensar os mecanismos de linguagem gerados na narrativa para que ela articule diversas vozes e consciências. Vozes que respeitam um modo discursivo que represente ou se aproxime, mesmo que de forma fictícia, ao da realidade.

Para a análise que esta pesquisa realiza, é de fundamental importância apresentar a ideia de linguagem enquanto prática discursiva e formadora do sujeito, pois nos preceitos de Bakhtin linguagem e sujeito se ‘encarnam’ mutuamente e não há como separá-los.

Essa interdependência entre a linguagem e a constituição do sujeito por toda a vida é a reflexão que farei no tópico a seguir dentro deste capítulo.

² Pontuação: sinais componentes da escrita que têm como principal razão dotá-la de “uma legibilidade máxima” (DAHLET, 2006, p.293) e que contribuem na realização textual e produção de sentido. A reflexão sobre a pontuação e a sua influência no texto literário será tema tratado no segundo capítulo dessa pesquisa.

1.1 LINGUAGEM E SUJEITO: RELAÇÃO DE INTERDEPENDÊNCIA

Desde o nascimento o ser humano compreende que sua interação na esfera social a princípio na esfera familiar e depois numa dada realidade mais ampla, será mediada pela linguagem. O mundo humano procura significados e sentidos, compreensão, emoção, experiência, e isso ocorrem através da linguagem. E é ela que estrutura o pensamento e cria mecanismos para que o sujeito se relacione com a realidade social.

Em Bakhtin, falar de sujeito e construção de consciência individual é falar de linguagem porque a construção de uma consciência individual só acontece quando se impregna de conteúdo ideológico (ideias, crenças, doutrinas) os atos humanos, os eventos de linguagem, num fluxo dialógico. Cada sujeito, portador de um conteúdo ideológico, utiliza a palavra – de caráter ubíquo - numa dinâmica em que prevê uma recepção/participação ativa dos interlocutores. Para Bakhtin o sujeito não é ser autônomo, autor de sua própria linguagem na esfera de seus enunciados, pelo contrário, por ser o enunciado pleno de tonalidades dialógicas, ele comenta que:

[...] a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento. (BAKHTIN, 2011, p. 298)

Atravessado por diferentes linguagens, distintos discursos alheios, o sujeito se constitui na esfera social em que se insere imerso nas diferentes formas de comunicação que vivencia. É nas relações dialógicas, nas experiências de confronto, de aceitação, de negação, que o sujeito define sua postura ideológica frente à realidade social.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2006, p. 125)

A realidade da linguagem é a manifestação da interação social, não apenas considerada uma manifestação face a face (o diálogo), mas todo e qualquer tipo de comunicação verbal que ocorre entre sujeitos plenos de características heterogêneas. Faraco (2009) expõe que

os sujeitos se definem como feixes de relações sociais: constituem-se e vivem nestes feixes que são múltiplos, não fixos e nunca totalmente coincidentes de pessoa a pessoa (ainda que membros de um mesmo grupo social). Os sujeitos são, portanto, seres marcados por profunda e tensa heterogeneidade. (FARACO, 2009, p.121)

Esses “feixes de relações sociais” se sustentam por um emaranhado de discursos vindos das mais diferentes esferas. Ao fazer uso da língua como instrumento de comunicação e inserção no mundo, o sujeito imprime em seu discurso (mesmo este sendo constituído social, cultural e historicamente) marcas de singularidade, de acordo com a situação comunicativa em determinado contexto e de acordo com a construção e vivência previamente realizada pelo usuário da língua, na esfera do discurso. Tais marcas (de singularidade, de subjetividade) são agenciadas pelas palavras que escolhemos para compor nosso discurso. Para o filósofo da linguagem, Bakhtin,

Quando escolhemos as palavras no processo de construção de um enunciado, nem de longe as tomamos sempre do sistema da língua em sua forma neutra, *lexicográfica*. Costumamos tirá-las de outros enunciados e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso [...] (BAKHTIN, 2011, p. 292)

Desse modo, a essência da palavra é instaurada pelo princípio da interação verbal, pelo ato discursivo nas práticas sociais.

A concepção bakhtiniana atravessa os PCN's³ - referenciais que norteiam a elaboração de propostas educacionais – pontuam sobre a linguagem:

A linguagem é uma forma de ação interindividual orientada por uma finalidade específica; um processo de interlocução que se realiza nas práticas sociais existentes nos diferentes grupos de uma sociedade, nos distintos momentos da sua história. (BRASIL, 1997, p.22)

No tocante aos PCNs, trago essa “voz” para lembrar que a visão de linguagem pautada nos documentos oficiais é o da interação social que reafirma a responsabilidade da instituição escolar em garantir aos alunos o desenvolvimento de todas as habilidades comunicativas.

Dessa forma, por meio do uso da linguagem, que atravessa toda a vida social

³PCN's: são referências curriculares para o Ensino Fundamental e Médio de todo o país. Os PCN's – Parâmetros Curriculares Nacionais – citados se referem à Língua Portuguesa.

dos indivíduos, as relações interpessoais se constituem. Nessa interação, o sujeito, no uso da linguagem, se estrutura, influencia o outro e se deixa influenciar.

A linguagem verbal possibilita [...] não só a representação e a regulação do pensamento e da ação, próprios e alheios, mas, também, comunicar idéias, pensamentos e intenções de diversas naturezas e, desse modo, influenciar o outro e estabelecer relações interpessoais anteriormente inexistentes.
(BRASIL, 1997, p.22)

A linguagem só pode ser gerada nas relações interpessoais, na interação verbal que se estabelece entre os indivíduos numa determinada situação concreta de produção. Não apenas permite que se expressem pensamentos, opiniões e ideias próprias, mas opiniões e argumentos de múltipla natureza, possibilitando que se estabeleçam, entre os pares da comunicação, relações interpessoais e que os sujeitos envolvidos (re) signifiquem o mundo e a sociedade. Tornamo-nos sujeitos ao longo da vida e a linguagem possibilita mediação entre a natureza e o homem, entre as representações do mundo que o homem constrói e que partilha com os outros seres.

1.2 ENUNCIADO E DISCURSO: ATO SOCIAL

Para dar conta do propósito desse trabalho, ou seja, observar a pontuação como lugar privilegiado no conto analisado e pensar sua articulação na narrativa a fim de produzir sentidos, me apoio em Bakhtin porque, como exposto acima, esse teórico considera a língua em seu uso efetivo nas práticas sociais, em todas as circunstâncias da vida cotidiana. Esse teórico não nega a pertinência da perspectiva que assume a língua como um sistema; ressalta apenas que ela não dá conta da língua “concreta e viva”. Machado (1990, p.136) afirma que para Bakhtin “a língua é basicamente a manifestação de uma visão de mundo e tem uma realização efetiva no discurso”. Todo discurso se dá na interação, ou melhor, na inter-relação e as palavras que o constituem se deslocam buscando melhor expressar as intenções de seu autor ao alcance de seu objetivo. As palavras se movem na busca da significação. Comunicamo-nos por meio de enunciados. Cada palavra utilizada em cada enunciado produzido participa de um acontecimento histórico novo e não se repete. As instâncias de produção serão sempre distintas, o enunciador nunca será o mesmo (dada a circunstância histórica, cultural, em que se encontra envolvido) e

os enunciados sempre atravessados por outros enunciados, a cada tempo renovados.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. (...) Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (BAKHTIN, 2011, p.410)

Sendo assim, o enunciado não se torna engessado por um material linguístico, pelo contrário, é unidade real e viva da comunicação discursiva, pois o discurso vive no aspecto de enunciados. Eis a divergência básica da oração. Um enunciado prevê a relação dos sujeitos do discurso, a participação ativa dos envolvidos – “*alternância dos sujeitos do discurso*” (Bakhtin, 2011, p. 275) e prevê que haja conclusibilidade por parte de um dos sujeitos do ato discursivo para dar ao outro a possibilidade de assumir uma atitude responsiva. A conclusibilidade é uma das peculiaridades do enunciado e se caracteriza como um momento na alternância dos sujeitos num determinado discurso (pode ser escrito ou falado). Trata-se de um revezamento quando o falante termina seu período para dar lugar à fala do outro, permitindo assim a possibilidade de resposta. O enunciado se manifesta nos diálogos de rua, em palestras, em cartas, crônicas, romances, contos. O texto que foi manifesto, apropriando-se de uma situação social de interação, gera o enunciado.

Porque o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. (BAKHTIN, 2011, p.274)

A oração, em contrapartida, é unidade da língua que não autoriza aos sujeitos do discurso a alternância de pontos de vista sobre uma realidade específica. Possui um aspecto atrelado às fronteiras da lei gramatical, o que não a torna possível de ser uma unidade da comunicação discursiva. Não é minha intenção defender que a oração não tem sentido na língua, pelo contrário, a oração é uma unidade significativa na língua. Tomando o exemplo que Bakhtin (2011) apresenta - “o sol saiu” – é perfeitamente compreensível o significado linguístico desta oração, mas

esta não provoca uma atitude responsiva se for pronunciada mediante uma situação isolada. A mesma oração transforma-se em um enunciado quando emoldurada por uma situação real que possibilita a alternância dos sujeitos e potencializa uma resposta. Transforma-se em texto se há contexto. Não existem enunciados neutros. Todos requerem participação ativa dos falantes e são prenes de resposta. É uma unidade complexa que extrapola os limites de um texto. “Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. [...] Por isso cada enunciado se caracteriza, antes de tudo, por um determinado conteúdo semântico-objetal”. (BAKHTIN, 2011, p. 289). Pode-se inferir que enunciado e discurso são atos sociais uma vez que ambos não acontecem fora do circuito social, dos valores ideológicos que os orientam. O discurso mantém a probidade da língua em seu caráter de unidade concreta e viva e não em seu rigor linguístico. Ao escolher as palavras da língua para compor o discurso, o fazemos partindo do conjunto de enunciado, considerando-o no todo da realidade expressiva. Não é a palavra em si que possui a força discursiva, mas em face de outras palavras elas constituem sentido. Como coloca Bakhtin:

As palavras da língua não são de ninguém, mas ao mesmo tempo nós as ouvimos apenas em determinadas enunciações individuais, nós as lemos em determinadas obras individuais, e aí as palavras já não têm expressão apenas típica, porém expressão individual externada com maior ou menor nitidez (em função do gênero), determinada pelo contexto singularmente individual do enunciado. [...] qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. (BAKHTIN, 2011, p. 294)

Mesmo constituído por material linguístico, o texto já nasce coletivo, dialógico em razão da interlocução que existe entre seu autor e outros discursos culturalmente reconhecidos. E, mais especificamente considerada neste trabalho, a pontuação adotada e registrada vai “dialogar” com as intenções autorais e a escolha por determinado sinal de pontuação, assim como a forma como este é usado, implica em configuração de estilo. No processo de produção textual/literária há um jogo de linguagens em que toda a forma arquitetônica está direcionada para o aspecto discursivo e, nesse sentido, os sinais de pontuação são parte de um projeto enunciativo-discursivo. A escolha dos elementos que irão compor um texto ou

mesmo da pontuação a ser empregada pelo autor não é feita aleatoriamente. Tais escolhas acatam as concepções de língua e as relações sociais de seu autor que transparecem no discurso produzido. Porém, mesmo considerando que o discurso é construído em determinada esfera social, Bakhtin não descarta as marcas de estilo individual.

Todo enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. (BAKHTIN, 2011, p. 265)

Uma vez que o autor faz escolhas para compor seu enunciado, transparece a subjetividade na e pela linguagem. Em se tratando de subjetividade é possível trazer a tona o teórico Benveniste que é referência quando se fala de subjetividade. Benveniste, em seu notável texto intitulado “Da subjetividade na linguagem” apresenta claramente seu conceito de linguagem e, paralelamente, as ideias de sujeito e subjetividade. Propõe o homem como ser de linguagem e que dotado dessa capacidade lhe é garantido a condição de sujeito. Enfatiza que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ego”. (BENVENISTE, 2005, p. 286)

Para ele, o homem é um ser de linguagem, mas não o é sozinho. Há necessidade da presença do outro, do espaço da interação. Ele mesmo manifesta que “é um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem”. (BENVENISTE, 2005, p. 285)

Entretanto, esse “outro” é tratado do ponto de vista do “eu”. O sujeito é o centro e quando este diz “eu”, pressupõe outra pessoa, um “tu”. O “eu” só tem valor na instância de discurso em que é produzido. As pessoas eu/tu só têm valor quando assumidas pelo falante na situação de discurso.

A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. (BENVENISTE, 2005, p. 286)

Nessa relação de interlocução emerge, na teoria de Benveniste, a subjetividade, pois o autor acredita que a subjetividade é estabelecida pela pessoa de acordo com sua situação linguística. Está presente no sistema da língua, nas categorias de pessoa. A subjetividade está em colocar a língua em funcionamento, no exercício da comunicação que os indivíduos assumem. Ainda que de forma tímida, Benveniste se preocupa em colocar o sujeito nos estudos linguísticos ao se apropriar da língua em função do 'eu'. Pretende colocar a subjetividade na estrutura.

Por mais que as considerações de Benveniste sejam distintas se comparadas às de Bakhtin, por exemplo, que considera a língua em uso efetivo nas práticas sociais (intersubjetividade), a relação 'eu-tu' em Benveniste e a relação dialógica em Bakhtin remetem a uma finalidade da atividade humana que é a produção de uma subjetividade que enriqueça o sujeito continuamente em sua relação com o mundo e, conseqüentemente seja um dispositivo para mudar algumas estruturas sociais.

Bakhtin considera que as "marcas" do sujeito e sua subjetividade são impressas nos enunciados produzidos mediante determinado contexto. O traço de subjetividade transparece porque os enunciados são atravessados por outros enunciados e escolhas são feitas para a sua realização. Também porque seu agente (autor) o direciona a alguém.

Por mais que um texto possa ser considerado monológico, sob a justificativa de que apresenta um determinado conhecimento de domínio de uma ciência, ele não deixou de dialogar com o conhecimento previamente existente, de dar uma resposta a uma questão sobre determinado objeto e ao dar a resposta atingir determinado destinatário. Um texto monológico

Além de o enunciado ter caráter responsivo, participar de uma dinâmica de língua, prever a conclusibilidade, ele é sempre ideológico. Essa é uma premissa básica na concepção do Círculo⁴, conforme sustenta Faraco:

⁴Círculo: Círculo de Bakhtin refere-se a um grupo de intelectuais russos constituído por pessoas de diversas formações, interesses intelectuais e atuações profissionais que teve importância para os estudos da linguagem. Grande fonte de indagações para pesquisadores da área.

Para eles não existe enunciado não-ideológico. E ideológico em dois sentidos: qualquer enunciado se dá na esfera de umas das ideologias (i.e. no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana) e expressa sempre uma posição avaliativa (i.e., não há enunciado neutro; a própria retórica da neutralidade é também uma posição axiológica). (FARACO, 2009, p.47)

Sendo parte de determinada situação de comunicação discursiva, de determinada área (científica, artística, cotidiana, literária, técnica) o enunciado gera determinados gêneros do discurso sendo possível prever o gênero discursivo apropriado a determinada situação e pressupor as intenções de seu enunciador. Isto porque, segundo Bakhtin, “Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*”. (BAKHTIN, 2011, p. 282).

Tal como a aquisição da língua materna, que vai ocorrendo à medida que o sujeito interage com o linguístico inserido no mundo físico e social, assim, cada sujeito constrói um rico repertório de gêneros de discurso escrito e oral desde o nascimento.

Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (BAKHTIN, 2011, p. 283)

Um gênero discursivo a que faremos referência, por ser objeto de análise deste trabalho, é o conto. Especificamente, no próximo item deste capítulo tratarei desse gênero literário.

1.3 DISCURSO LITERÁRIO: POTENCIALIDADES POLIFÔNICAS

Como potência discursiva, o texto literário mobiliza princípios polifônicos, uma que vez que as diversas vozes discursivas na construção dos enunciados contribuem na formação do sentido da obra. O termo polifonia, emprestado por Bakhtin da área da música e significando a pluralidade de sons e as várias vozes simultâneas que se desenvolvem harmonicamente, nos estudos de linguagem serve “para designar o modo novo de narrar que, segundo Bakhtin, havia sido criado por Dostoiévski”. (FARACO, 2009, p.77). Na concepção de Bakhtin somente Dostoiévski

foi polifônico, pois na escrita de seus romances todo o universo artístico contempla um mundo de vozes de igual força e sentido – equipolentes. Todos os discursos (vozes e consciências) têm seu espaço num processo de interação e diálogo e nenhuma se sobrepõe a outra.

De fato, o caráter essencialmente dialógico em Dostoiévski não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens. *O romance polifônico é inteiramente dialógico*. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2010, p. 47)

Sob a ótica da concepção de polifonia, o universo romanesco é repleto de personagens inconclusos. Todos se encontram em processo de evolução, em formação. Numa das modalidades do romance, concebida por Bakhtin, está a modalidade polifônica que tem como característica principal o não acabamento, a inconclusibilidade. O teórico aponta que cabe “à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade e o não acabamento, dialogia”. (BRAIT, 2010, p. 191)

Reconheço que nos contos selecionados para análise, o princípio polifônico se estabelece e se define pela interação de uma multiplicidade de vozes que, agindo autonomamente, representam diferentes universos, por vozes sociais que se entrecrocavam apresentando diferentes pontos de vista. Também porque o autor não enquadrava as atitudes das personagens em ações dóceis e previsíveis, pelo contrário, deixou que as múltiplas consciências independentemente se relacionassem num convívio sem acabamento. Brait (2010) argumenta que:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenas e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes discursivas. (BRAIT, 2010, p. 194-195 apud BEZERRA, 2010)

O foco de análise deste trabalho são três contos de Guimarães Rosa. Sendo assim, se faz necessário apresentar, mesmo que brevemente, algumas caracterizações a respeito desse gênero literário.

A força de contar histórias, de proclamar perdas e vitórias, de repassar tradições talvez seja impossível datar, mas está presente na história da humanidade desde os tempos remotos: contos egípcios, contos bíblicos, contos do mundo clássico greco-latino, os contos do Oriente, até chegar ao conto moderno que, com a expansão da imprensa, passa a ser publicado. Atravessando séculos, a força vigorosa de contar histórias permanece até nossos dias.

Fruto de uma tradição oral, o conto é caracterizado formalmente como espécie de narrativa breve, linear e curta que retrata a complexidade da vida humana. Da ordem do narrar, possui poucos personagens, se estabelece num espaço físico limitado, num tempo marcado curto. Segundo Julio Cortázar (ensaísta nascido em Bruxelas, mas considerado argentino, mestre do conto e apresentado como nome de destaque na literatura latino-americana) o conto possui uma difícil conceituação. O autor expõe “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem” (CORTAZAR, 2013, p.149).

Embora de difícil definição, Cortázar reconhece que há características comuns na estrutura do conto: “tenho a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (CORTÁZAR, 2013, p.149). Se nos reportarmos ao ponto de vista discursivo, sob uma perspectiva de visão bakhtiniana, o conto se constitui com características relativamente estáveis – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional - vinculado a um campo de comunicação específico da atividade social humana.

Em cada conto encontramos universos distintos, e busca, já desde suas primeiras frases, ganhar seu leitor por *knock-out*. Cortázar (2013 p. 152) confirma essa ideia quando afirma que “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Há no drama desses universos presentes no conto uma tensão de vozes que procura a misteriosa sensação de espargir algo além; algo afora dos limites do episódio narrado. Esse coro de vozes participa de um processo dialógico em que se manifestam autonomamente, sendo sujeitos de seus próprios discursos e destinos dentro da narrativa do conto. Esse fluxo – dialogismo – tem na polifonia seu aspecto maior. Nada está concluído, acabado ou impossibilitado de outros movimentos. Para Julio Cortázar “o indício de um grande conto está para mim

no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso”. (CORTÁZAR, 2013, p. 230). Mesmo diante da esfericidade desse gênero (bolha de sabão) no sentido de uma representação simbólica de narrativa com limites, acabada, para Cortázar não deixa de ter uma força que ultrapassa fronteira, demarcação que vai além do conto em si, “capaz de atuar no espectador ou leitor uma espécie de *abertura* em direção a algo que vai além do argumento literário” (2013, p.152). A concepção bakhtiniana de que um gênero literário está em pleno movimento, sem limites pré-estabelecidos, aproxima-se da teoria filosófica de *Gilles Deleuze e Félix Guattari* sobre o devir⁵. Busquei aproximar com essa teoria filosófica por ser algo semelhante ao que acontece no princípio polifônico. A obra ficcional é sempre uma produção inacabada, atravessada por outros ‘devires’ (vozes e consciências) por outras possibilidades de construção. É sempre uma possibilidade de vir a ser.

Outro aspecto que aqui aponto e considero importante é a posição do contista. Sua voz não pode ser direta e só terá credibilidade se for esteticamente recriada e criativa, deslocada da voz do autor pessoa. A voz autoral na polifonia está entre as personagens. O autor não se sobrepõe ao personagem, ambos são como marionetes nas relações propostas pela narrativa. Acredito que é fundamental que o autor se liberte de sua própria linguagem na formulação dos personagens, dê autonomia para que se consuma esteticamente um personagem e seu mundo. O trabalho autoral é “um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético”. (BRAIT, 2010, p.40 apud FARACO, 2010).

⁵Devir: Para melhor compreensão desse conceito toma-se o exemplo da orquídea e da vespa apresentado na obra *Mil Platôs – Vol 1* (1995). “A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. [...] paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando, se revezando segundo uma circulação de intensidades [...] Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 18-19)

Para esses dois filósofos do século XX, estigmatizados por serem possuidores de uma forma de pensar controversa em relação ao pensamento filosófico tradicional, tudo está em processo de ‘devir’ – em potência de transcendência. Nada está estático. A representação do real é o acontecer, o que está por mover-se, transformar-se. Para Deleuze e Guattari, o pensamento é uma faculdade de natureza cambiante capaz de criar sentidos suscetíveis a modificações. Não existe nesses estudiosos uma matriz. Um fenômeno sempre pode assumir um caráter duplo, um processo de ‘devir’. Os pensadores utilizam o princípio do rizoma adotado da estrutura botânica para afirmar que neste modelo epistemológico qualquer elemento pode incidir sobre outro não havendo ordem hierárquica entre os elementos de um fenômeno. Deleuze e Guattari concebem o movimento como elemento fundamental que norteia todos os conceitos.

Essa voz que fala ou escreve se sustenta como contista a partir do momento em que realiza um trabalho de ordem estética; um conto que por si só enquanto conto ressalte seus valores e exprima a “tensão interna da trama narrativa” (CORTÁZAR, 2013, p.231) sem o controle absoluto e inibidor de um autor. Esse mesmo teórico reforça a ideia dessa necessidade de independência entre autor e personagem ao expor que

[...] quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo. (CORTÁZAR, 2013, p.229)

Cortázar (2013, p. 230) diz ainda que é como se o autor quisesse desprender-se o quanto fosse possível e por completo de sua criatura, como uma prática exorcista realizada por meio da escrita.

Delimitei a análise neste trabalho a três contos escritos na contemporaneidade por João Guimarães Rosa. Tal seleção não aconteceu apenas pela temática, mas, mais do que isso, pela tensão que existe na escrita de Rosa entre o texto oral e o texto escrito ao revelar seus míticos personagens e seus mundos. Principalmente quando, fazendo uso da pontuação e seus efeitos, faz funcionar uma lógica da fala, numa pretensão de figuração da oralidade, ou recriação da voz falada no texto escrito. Mais adiante, no capítulo três, tratarei especificamente do funcionamento da pontuação e suas estratégias na construção de sentido em cada conto selecionado para análise.

O capítulo que se apresenta a seguir tratará sobre o modo como a pontuação pode ter papel fundamental na constituição de sentido de um texto narrativo sendo vista sob uma ótica distinta à apresentada comumente nas gramáticas e manuais da língua e na prática escolar. O capítulo tratará também a respeito de como a pontuação carrega em si traços de subjetividade e estabelece relação com o projeto discursivo do texto.

CAPÍTULO II: A FACE REFRACTADA DA PONTUAÇÃO

*Todo mundo aceita que ao homem
cabe pontuar a própria vida:
(João Cabral de Melo Neto)*

Por muitos anos atuei como professora de séries iniciais do ensino básico e sempre observei a dificuldade dos alunos em pontuar suas produções textuais. Aleatoriamente, muitos sinais pareciam ser colocados nos textos simplesmente pela ideia de que todo o material de escrita precisa ser marcado ou, na maioria dos casos, num fôlego só, se escrevia os textos e para demarcar o fim aparecia o ponto final. Aquilo me intranquilizava, pois, na forma de conceber a língua naqueles tempos, precisava que os alunos internalizassem as regras, que obedecessem à normatização, sem muita preocupação com o conteúdo e significação textual¹.

Talvez, tenha sido em razão da dificuldade de tantos estudantes em apreender o uso da pontuação que me chamou a atenção a transgressão que muitos autores fazem em suas obras. Ao me deparar com alguns textos anos após o trabalho com meus alunos, vi que muitos autores de renome pareciam escrever como aqueles pequenos. Alguns rompiam com os preceitos estabelecidos pela gramática normativa, porém, seus escritos apontavam para inúmeras possibilidades de construção de sentidos e outros, simplesmente, ignoravam o uso dos sinais de pontuação. Sendo assim, busquei encontrar as outras faces da pontuação além do viés gramatical que é a principal faceta preconizada pela Escola. Que outras faces são essas que permitem aos autores violarem as regras normativas e mesmo assim seus textos gerarem sentido e significação para quem os lê? Motivada por esse questionamento, fui à busca de teóricos que estudam a pontuação em outros meios, no território do discurso. Para poder caracterizar/exemplificar esse deslocamento da visão da pontuação que elege o caminho da nomenclatura, selecionei neste

¹ Jung & Saleh (2011) discutem a relação entre as concepções de letramento e de escrita tomando como lugar de observação a abordagem da pontuação no livro didático e o uso da pontuação em textos infantis. Os resultados do estudo sugerem que, apesar de uma perspectiva autônoma de escrita ainda predominar na escola e no livro didático, “há casos em que as crianças apresentam traços de autoria em seus textos, seja porque têm a oportunidade de estudar em uma escola que compreenda as funções sociais da escrita, seja porque vêm de casa com modos interacionais com o texto escrito diferente do predominante na escola”. (JUNG; SALEH, 2011, p. 196).

momento do trabalho alguns trechos do conto de Guimarães Rosa - “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

Guimarães Rosa, autor dos contos sobre o qual me debrucei, é enfático ao se colocar como um transgressor da normatização. “Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros” (ROSA, G. *apud* BRAIT, 1982, p.102). Sendo assim, é possível perceber que há marcas próprias na escrita dos autores e na escolha e uso dos sinais gráficos que contribuem para a construção textual. Há certa liberdade nessas escolhas.

Afirmando isso, Camara (2007) comenta que “[...] o uso dos sinais gráficos obedece a princípios concernentes ao enunciador, aos propósitos da produção, ao enunciatário, princípios esses relativos a públicos e a práticas de leitura específicas”. (CAMARA, 2007, p. 03).

Posso inferir que, dependendo da intencionalidade do autor, das particularidades e finalidades do gênero discursivo que pretende construir, a pontuação utilizada cumprirá os propósitos da produção e não deixará de revelar a subjetividade do sujeito/autor. Em se tratando do autor Guimarães Rosa, é recorrente em seus textos a configuração de um narrador não da tradição letrada, mas da tradição oral. O autor não faz uso da erudição escrita, ao contrário, se apega e utiliza recursos que melhor representem a fluência popular; e nesse aspecto a pontuação tem uma função muito importante, pois no texto escrito é o único modo de dar consistência ao ritmo da oralidade em sua representação escrita.

Esse deslocamento de visão – antes a pontuação vista apenas pelo aspecto gramatical obedecendo a uma nomenclatura, e depois considerada fora dos limites sintáticos – foi se construindo ao longo de minha graduação e aprofundando nos estudos do mestrado. Os teóricos estudados (que serão abordados ainda neste capítulo) tratam o assunto de diferentes formas: alguns veem o uso dos sinais de pontuação como uma questão de estilo, outros a entendem como imbuída de funções que contribuem para a construção de sentido do texto, assumindo uma manifestação enunciativa e discursiva. Enfim, o que os aproxima é o entendimento do estudo da pontuação distanciado do viés gramatical. Tais teóricos aproximam-se por estudarem os sinais no território do discurso. Esse entendimento, no entanto,

está distante do modo que se aborda a pontuação no ensino básico, tratamento que se explicitará neste primeiro tópico do segundo capítulo.

2.1 A PONTUAÇÃO NA PRÁTICA ESCOLAR

Como anunciei no início deste capítulo, o tratamento dado ao estudo dos sinais de pontuação na prática escolar demonstra a pouca atenção dada a esses sinais em relação às finalidades expressivas que podem gerar no texto escrito. Bem sabemos que o objetivo maior da escola é o ensino da leitura e da escrita, porém, pelo que se constata cada vez menos a escola prepara alunos leitores e autores competentes, como se o ensino de aspectos linguísticos fosse garantia. Quando comento sobre essa competência dos alunos, tomando-os como “autores”, me refiro a autor no sentido de um sujeito que escreve, que vai aos poucos se apropriando dos mecanismos da língua e do discurso interagindo com o mundo letrado num processo contínuo de aquisição de escrita.

Mas onde está a falha uma vez que se passam anos na escola em contato diário com a língua portuguesa e a finalidade básica dessa instituição não é atingida? Responder a esse questionamento, ou ao menos costurar uma argumentação, não é o que se intenciona neste momento, mas posso inferir que tal fato ocorre em grande medida pela concentração de tempo, de esforço, de foco, no estudo da gramática normativa. De acordo com Neves,

a gramática que a escola tem oferecido a seus alunos não é a da “língua competência”, também não é a da “língua discurso”, é simplesmente a sistematização gramatical fria e inerte do sistema daquela língua particular, no nosso caso, o português. E aí se considera que fica cumprida a missão de oferecer aos alunos a gramática da língua portuguesa com o simples oferecer de parâmetros tradicionalmente instituídos. (NEVES, 2011, p.47)

Prolongado e laborioso esforço se dedica aos aspectos estruturais e normativos da língua, deixando de lado sua função comunicativa. Sobre isso, Marcuschi (2001) enfatiza que:

[...] é a intenção comunicativa que funda o uso de língua e não a morfologia ou a gramática. Não se trata de saber como se chega a um texto ideal pelo emprego das formas, mas como se chega a um discurso significativo pelo uso adequado às práticas e à situação a que se destina. (MARCUSCHI apud CAMARA, 2007).

Trouxe à tona essa reflexão em relação ao trabalho com a língua portuguesa na escola porque, em geral, trabalhar com a pontuação, unidade fundamental na configuração de um texto, segue o mesmo formato de tratamento dado para outros fatos da língua. Na maioria das vezes, é um tema concebido a partir de uma visão gramatical tradicional. Nos programas de ensino, nos materiais adotados (livros didáticos, apostilas) e na ação em sala de aula, tem sido tratada como elemento de notação que está presente na escrita para cumprir um critério sintático. Outra ênfase bem comum dada à pontuação é a relação com a oralidade. Essa abordagem é norteadora de trabalho ao se explicar as regras de uso dos sinais. Saleh (2010) conclui em um estudo realizado sobre a análise lingüística em material didático do Ensino Fundamental I, utilizado por uma renomada rede de ensino, que:

[...] apesar do esforço de focar a pontuação a partir do texto e do avanço obtido nesse sentido, nos livros analisados a abordagem ainda está fortemente centrada numa perspectiva de letramento autônomo e na ideia de que a escrita é uma representação da fala. Disso decorre a forte presença de atividades de fixação de nomenclatura e de treinamento de padrões frasais, especialmente o interrogativo e o exclamativo. (SALEH, 2010)

Com isso, acaba-se por desconsiderar outros aspectos da pontuação que podem ser relevantes na construção de sentido do texto tanto na circunstância de leitor como de autor. Um desses aspectos é a utilização dos sinais gráficos com o propósito de atender a uma finalidade estética. Importante que a escola apresente essa possibilidade de uso e “desacato” a que os recursos linguísticos (aqui consideraremos a pontuação) submetem-se em função do efeito que o enunciador quer provocar em seu texto, afinal, conforme Camara, “O uso dos sinais gráficos obedece, portanto, a princípios concernentes ao enunciador, aos propósitos da produção” [...] (CAMARA, 2007, p.3).

Tal transgressão acontece principalmente no texto literário por ser um material em que o sistema linguístico serve como ferramenta para que o autor melhor expresse sua subjetividade subvertendo a pontuação para atender a intenções específicas.

No entanto, o que se percebe é que, na maior parte da ação pedagógica no ensino de língua portuguesa na escola, pouco ou nada se apresenta acerca do uso dos sinais de pontuação como elementos que produzem efeito de sentido no texto

porque a língua ensinada na escola é a estabilizada, a norma padrão, a língua ideal. Assim, os alunos passam a considerar que há uma língua (finada e rígida) que é a do sistema escolar e outra (viva e heterogênea) que utiliza em todas as suas práticas discursivas.

Relevante expor que não me oponho ao ensino da gramática normativa, até porque em geral a pontuação efetivamente praticada não se dissocia totalmente das regras normativas, porém à forma como é ensinada na escola – exclusivamente por meio de memorização de regras e convencionadas ao nível da frase. Em geral, quando se apresenta o tema aos alunos se faz por meio de textos tomados como pretexto para, a partir dele, os alunos realizarem exercícios que se restringem ao funcionamento sintático, formal da língua. Saleh (2010) faz referência, no artigo acima citado, ao minucioso exame de duas coleções dos terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental realizado por Silva (2006). Dando voz ao autor, ela resume assim o formato de trabalho com a pontuação em uma das coleções:

A primeira delas assume, segundo ele, um viés mais normativo, adotando um tratamento didático-metodológico que se aproxima da gramática tradicional. Assim, de maneira geral, o tema é abordado de acordo com a seguinte sequência: exposição do conteúdo; definição; exemplos; atividades no nível da frase ou em fragmentos extraídos de textos, mas neste último caso, desconsiderando a “sua materialização enquanto gêneros textuais” (SILVA, 2006, apud SALEH, 2010)

No entanto, nessa mesma pesquisa, Silva (2006) encontra livros que tratam a pontuação sob outra visão – função textual discursiva – que busca encaminhar o aluno a refletir sobre o uso e função dos sinais. Assim, timidamente, alguns livros começam a incluir propostas com o objetivo de levar o aluno a refletir sobre os sinais de pontuação dentro de um contexto de produção, mas é possível afirmar que essa prática ainda não se efetiva na maioria dos materiais. Em alguns até se chega a propor uma regularização da pontuação do texto literário à norma.

O item a seguir tratará especificamente a respeito dos sinais de pontuação relacionados a funções, segundo estudos da teórica Véronique Dahlet.

2.2 (RE)PENSANDO A PONTUAÇÃO

A pontuação está presente na língua escrita e se situa no momento da leitura. Atua na promoção de sentido daquilo que é escrito e, posteriormente, lido. Tem a função de promover a clareza, a nitidez de um texto e propiciar seu entendimento e

compreensão, mesmo que esta compreensão seja subjetiva. Essa ideia é muito lógica para qualquer pessoa alfabetizada, pois estamos submetidos a um olhar normativista que nos dá a garantia de que um texto pontuado é um texto acessível. Na introdução de sua tese, Bernardes (2002) expõe que, mesmo submetidos ao automatismo de pontuar um texto, às vezes, nos encontramos diante de impasses de pontuação (situação de inquietação que me levou a essa pesquisa). Em seguida, a autora comenta que:

Da forma como a gramática expõe a regra – uma pausa maior que a vírgula e menor que o ponto – não há porque duvidarmos da opacidade do critério... As variadas possibilidades de escansão da cadeia sintagmática por meio da inserção dos sinais, bem como a possibilidade de utilização de sinais diferentes num mesmo lugar revelam que seu uso excede – e por que não dizer, subverte – as regras contidas nos manuais gramaticais. (BERNARDES, 2002, p.9)

Essa subversão pode ser nitidamente percebida na criação literária quando, ao ultrapassar as fronteiras da regra e entrar no campo da subjetividade, a pontuação utilizada abre espaço para muitas possibilidades de sentido. Considero relevante apontar que quando falo em entrar no campo da subjetividade não me refiro à espontaneidade pura, mas à ideia bakhtiniana de que não há neutralidade nos enunciados e que a escolha de certos dados linguísticos que vão compor os discursos é carregada de marcas de subjetividade. Na escrita, o autor, seja um literato ou não, faz escolhas que naquele contexto são únicas e exclusivas para produzir o efeito desejado e a pontuação participa desse mecanismo que aponta subjetividade.

Na produção literária, a língua coloca-se a serviço da estética. A finalidade artística faz com que o escritor-artesão se valha do sistema linguístico, que contém todas as potencialidades, no intuito de materializar no texto escrito suas intenções. (CAMARA, 2008, p.04)

Considerando nosso objeto de análise – conto – serão perceptíveis esses “arranjos e desarranjos” para mobilizar significações. O material literário é complexo, múltiplo e inconcluso, os personagens não se encontram prontos, são constituídos, especificamente considerando o conto selecionado para análise.

Apresento neste momento do trabalho uma breve análise de um trecho do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” apenas para apontar a interferência do sinal de pontuação na construção de sentido do conto.

A situação de inconclusibilidade na vida de Sorôco quando, atônito, aparta-se das duas loucas e as encaminha para embarcar num destino incerto, seria a oportunidade de liberdade por livrar-se de ambas, o término do sofrimento, mas não é o que o parágrafo destacado (grifo meu) sugere como acabamento da situação de tristeza na vida do personagem.

Fragmento 2.2.1

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois.

Sorôco.

Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre. (linha 78 a 84)

A disposição do parágrafo, dando destaque ao personagem entre outros dois parágrafos, e o uso do ponto final contribuem para configurar a situação de isolamento em que Sorôco se encontra, além do aspecto limitador. Está ilhado em seu mundo, mesmo tendo se desvencilhado de duas pessoas perturbadas. Acerca do ponto final, Dahlet (2006) ressalta que “o ponto limita à esquerda e à direita uma unidade gráfica chamada frase. Por ser uma segmentação de nível 2 (amplitude imediatamente inferior à da alínea), o ponto anuncia que ali acaba algo e começa algo novo. (Dahlet, 2006, p. 250) .

Se atentarmos bem para o parágrafo em questão, a ocorrência do ponto, anunciando a finalização do período, carrega um caráter discursivo. Faz relação com todo o conto porque é a finalização de uma etapa sofrida na vida do personagem e, ao mesmo tempo, início de outra, em que não se tem nenhuma expectativa. Essa mesma admoestação – “Sorôco” – poderia estar no parágrafo anterior ou posterior, mas não produziria o mesmo efeito de sentido. Sozinha num parágrafo, a advertência configura uma ruptura podendo ser percebida até na disposição da página: um parágrafo formado por uma única palavra entre outros dois parágrafos de extensão recorrente. Rompe-se a ligação com as duas perturbadas, mas ao mesmo tempo a consciência do personagem o exorta a pensar o que será dele dali por diante.

Para uma melhor compreensão sobre a razão de selecionar esse parágrafo, enfatizo meu entendimento de que a alínea e o parágrafo são sinais de pontuação e,

como tal, a eles são atribuídos sentidos. Sobre a alínea, Véronique Dahlet comenta que “Entre os sinais de sequência, a alínea é o único cuja amplitude é de nível textual”. (DAHLET, 2006, p.96) Um espaço vazio, um branco, porém repleto de sentido no texto.

Já o parágrafo, como unidade de pontuação, tem uma justificativa histórica. Dahlet (2006) relata como esse elemento tem ligação direta com as condições de leitura, de dar legibilidade ao texto. A autora segue dizendo que

...o parágrafo é o primeiro sinal de pontuação que apareceu nos textos, pois a ordem tabular, isto é, a introdução de marcas divisórias da escrita que permitiram ao escriba ou ao leitor referir-se diretamente a blocos textuais sem obrigação de retomar o texto desde seu início, respondia a uma necessidade prioritária em relação à segmentação de unidades textuais menores, seja a unidade frasal ou interna à frase. (DAHLET, 2007, p.290)

Para chegar à “razão primeira da pontuação que é a de dotar a linguagem escrita de uma legibilidade máxima” (DAHLET, 2007, p. 293), longo período de tempo foi percorrido. Por muito tempo a escrita não era segmentada porque a leitura acontecia em voz alta por um escriba ou outro leitor. Nesse contexto, o parágrafo surgiu para orientar o leitor, para impor marcas divisórias permitindo que retomasse se necessário, a leitura em bloco, não sendo preciso reiniciar o texto. Dahlet (2006) afirma que:

Difícil mesmo era a atividade de leitura que, sempre feita em voz alta, era precedida de uma preparação demorada, que consistia em analisar minuciosamente o texto: lembremos que, a partir do século III, as palavras não eram mais separadas (*scriptio continua*). (DAHLET, 2006, p. 98)

A respeito do parágrafo transcrevo o que Dahlet (2007) apresenta historicamente:

[...] o parágrafo é o primeiro sinal de pontuação que apareceu nos textos, pois a ordem tabular, isto é, a introdução de marcas divisórias da escrita que permitiam ao escriba ou ao leitor referir-se diretamente a blocos textuais sem obrigação de retomar o texto desde seu início, respondia a uma necessidade prioritária em relação à segmentação de unidades textuais menores, seja a unidade frasal ou interna à frase.

[...]

primeira e fundamental de legibilidade. A aparição significativa do parágrafo é o resultado de uma dupla conjuntura: por um lado, deve-se à passagem da lectio para a divisio e, por outro, às necessidades de harmonizar as referências tanto nas cópias da Bíblia quanto nos livros de comentários a respeito.

Séculos e séculos se passaram para tal avanço acontecer. Muitas outras marcas, antes do parágrafo se estabelecer na arquitetura textual, foram utilizadas. “As várias etapas de estabelecimento do parágrafo se estendem do século VII ao século XIV”. (DAHLET, 2007, p.290). A alínea (o branco, o vazio) foi introduzida pela imprensa após o surgimento do parágrafo.

Considero importante fazer essa breve retomada para reforçar a ideia de que a pontuação é um sistema que, por razões históricas, no uso de alguns sinais, sofreu e sofre grande variação, ou melhor, flutuação, conforme indica Rocha (1998), por causas diversas: sistema plantado na confluência da fala e da escrita, razões históricas, por uma questão de estilo do escritor, pela concepção de leitura dominante da época, organização sintática da escrita e gênero do texto. Confirmando isso, Rocha (1998) registra:

Razões históricas também explicam essa flutuação. Primeiro, o fato de durante séculos a pontuação ter sido um mecanismo optativo e adicional ao texto para facilitar sua leitura, de domínio de uns poucos (leitores e escribas). Segundo, na Idade Média geralmente não era o autor quem escrevia o texto. A natureza morosa e mais artesanal da escrita dessa época possibilitava inúmeras versões de um texto. (ROCHA, 1998, p.02)

A oscilação da pontuação, tanto em relação ao *corpus* e sua definição quanto ao seu uso, não é reconhecida pelos manuais de gramática e nem pelos livros didáticos. Segue-se, nestes materiais, um modelo preestabelecido de estruturas gramaticais presas a frases ou parte delas. Ouso cogitar que, para estabelecer certa segurança aos usuários da língua, seu ensino se fundamenta num aspecto prescritivo. E, se não bastasse, não há consenso nem entre as gramáticas quando se pretende normatizar, como expõe Cagliari: “Há tanta divergência nesta área que os autores nem sequer concordam com o conjunto de marcas que devem ser entendidas como sinais de pontuação.” (CAMARA, 1996, p.177, apud DAHLET, 2006, p. 45).

Além do viés sintático, na intenção de normatizar os fenômenos da pontuação, nos manuais da língua esses são tratados com base na linguagem falada, sobretudo na entoação, na respiração, no ritmo e na dedução do pensamento. Essa é uma visão tradicional em que o ritmo da fala seria marcado na escrita pelos sinais de pontuação. Dahlet (2006) comenta que a associação da pontuação ao oral decorre de inúmeros equívocos, primeiro “com relação à escrita” e

também “com relação à leitura/escrita” porque se pretende atribuir aos sinais de pontuação a sonoridade e o ritmo da voz.

Mas os sinais são, na realidade, materialidade gráfica. Chacon (1998) é enfático ao expressar que:

Os sinais de pontuação são, pois, marcas específicas da escrita e não apenas porque sua matéria é unicamente gráfico-visual; também porque, dentre as múltiplas práticas de linguagem, somente naquelas que contam com a participação da escrita é que essas marcas vão figurar. [...] os sinais de pontuação não são o que se poderia chamar de representantes gráficos de certas propriedades da cadeia falada, já que sua função delimitativa abrange não apenas a dimensão fônica das estruturas delimitadas por eles mas também a dimensão semântica dessas estruturas. (CHACON, 1998, p.88-89)

Como podemos perceber na citação de Chacon (1998), não há uma relação direta e simplista entre um sinal de pontuação e uma função a ele atribuída, uma representação gráfica (sinais) de aspectos da cadeia falada. Não há como negar que na linguagem escrita não haja um ritmo, mas este não está associado unicamente ao movimento do aparelho fonador, à entoação, à musicalidade da fala. Meschonnic (2006) relata que “[...] o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito”. (MESCHONNIC, 2006, p.43). Acerca dessa marca do ritmo na escritura, atentaremos para o discurso direto destacado nesse trecho do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” (grifo meu).

Fragmento 2.2.2

Depois, o guarda-freios andou mexendo nas mangueiras de engate. Alguém deu aviso: - “Eles vêm!...” Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. (linha 28 a 30)

Do exemplo citado acima destaco o uso das reticências. A ideia difundida nos manuais da língua (gramáticas) sobre o uso das reticências é a de que elas são recurso de supressão de uma ideia e pensamento ou a omissão de algo que poderia ter sido dito e não foi. Dahlet (2006) comenta que “essa função é convencional e responde à necessidade de representar o oral pelo escrito”. Porém, questiono, como poderia por meio do escrito se conceber suspensão de pensamento? Afirmo, com

base em Dahlet, que se trata de uma representação, de uma situação encenada que as gramáticas não se ocupam de explicar. A respeito, Dahlet (2006) diz que “[...] O *escriptor* está fingindo a realização, o acontecimento mesmo da interrupção; no caso da insinuação, o mesmo está fingindo não dizer o que ele está dizendo”.

Trata-se de um artifício, assim como a escolha, por parte do escritor, de outros sinais de pontuação para atender a um propósito de produção, um ato de comunicação.

Distintamente do que apregoa a gramática normativa, nos seus estudos Véronique Dahlet vincula os sinais de pontuação a funções e os divide em classes: sinais de sequencialização e sinais de enunciação. Importante enfatizar que se trata de predomínio de função, porque a segmentação não está desvinculada da questão enunciativa nem o inverso. A estudiosa afirma que:

Contrariamente à metodologia das gramáticas, que opta por apresentar os sinais e suas funções mediante uma mera nomenclatura, parece-me de grande valia relacionar de antemão os sinais às suas respectivas funções para oferecer de imediato, uma visão estruturante e arrazoada da pontuação. (DAHLET, 2007, p.293)

Segundo Dahlet, os sinais de sequencialização operam em nível sintagmático. “Defino a *sequência* como um segmento de texto”. São eles: “a alínea, o ponto, ponto e vírgula e a vírgula” (DAHLET, 2006, p.48). Como ela mesma indica, “Os sinais com função sequencial segmentam [...] o *continuum* da escrita, delimitam as sequências, reagrupando-as e separando-as, e, por fim, hierarquizam-nas. (DAHLET, 2006, p. 50).

A outra classe, os sinais de função enunciativa, manifesta certo tipo de interação com o co-enunciador. São eles, segundo a autora: dois pontos, parênteses, travessão (duplo), maiúscula contínua, sublinhamento, itálico, negrito, ponto de interrogação, ponto de exclamação, reticências, aspas, travessão de diálogo, colchetes (DAHLET, 2006). Esses sinais de função enunciativa:

Remetem não somente àqueles que indicam todas as formas de citação, como também aos que efetuam um “desengate enunciativo” que ocorre quando um desses topogramas indica um distanciamento do enunciador em relação ao enunciado, do qual provém um efeito de sentido. (DAHLET, 2006, p.51)

Um fator importante a ponderar é que esses sinais são divididos conforme o contexto em que ocorrem e não possuem a mesma função quando ocorrem em contextos distintos. São dois os contextos: monológico e dialógico. O contexto monológico é assumido por um só locutor enquanto que o contexto dialógico permite duas ou mais falas, dando lugar ao interdiscurso.

Por meio do quadro exponho o modo como os sinais de enunciação se apresentam.

Quadro 1 – Sinais de enunciação e funções

Fonte: DAHLET, 2007, p.310

Cotexto monológico	Cotexto dialógico
1. Hierarquizadores discursivos: dois pontos, travessão duplo, parênteses.	1. Sinais de citação: aspas, itálico, colchetes.
2. Marcadores expressivos: letra maiúscula, sublinhado, itálico, travessão, negrito.	2. Sinais de conduta de diálogo: maiúscula, itálico, reticências de interrupção, travessão de diálogo, ponto de interrogação e exclamação.
3. Indicadores referenciais: aspas autonômicas e aspas de conotação autonômica.	
4. Marcadores de interação: ponto de interrogação, ponto de exclamação e reticências.	

Apresentar essa classificação torna explícita a ideia de que nem todos os sinais de enunciação exercem a mesma função nos dois contextos. Dessa forma não se “engessa” os sinais mediante condições funcionais.

Por ser parte do evento comunicativo, a pontuação assume caráter enunciativo e discursivo. Concretiza-se na manifestação do discurso e auxilia na constituição de sentidos do texto escrito. E, num enfoque discursivo, os sinais passam a ser tratados fora do limite sintático. Extrapolam e passam a ser parte de um processo de realização discursiva.

No fragmento destaquei o uso das reticências - “Eles vêm!...”. O contexto nesse momento do conto é de expectativa: há o trem incomum (“*janelas sendo de grades, feito as de cadeia*”) parado na estação e o ajuntamento de gente à espera do que aconteceria com as duas loucas que iam para “*um lugar chamado Barbacena, longe*”. Atendendo à grande espera, alguém avisa que os três vêm. É possível encontrar no uso das reticências sentidos que mobilizam todo o texto, entre eles uma solução para o caso daquela sociedade. As pessoas daquela comunidade podem ter esperanças de que finalmente as desvairadas vêm e, finalmente, encontraram um meio de livrar-se de ambas.

Sob um aspecto discursivo, Orlandi, embora de um ponto de vista distinto de Dahlet, concorda com esta ao conceber os sinais sob esse viés, atenta para modos de pontuar. Um deles faz relação com o que procuro mostrar aqui, “Para além da frase (...) em que trabalham os limites impossíveis em relação a um fora inacessível, inapreensível, inatingível.” (ORLANDI, 2008, p.111).

Desse modo, observo no uso das reticências um convite ao interlocutor a uma reação. Quem terá a tarefa de desenvolver, atribuir e extrair sentido é o leitor. O que foi escrito pelo autor toma dimensões inapreensíveis de sentidos. Eis, mais uma vez, o processo de inacabamento. Dahlet (2002), sobre as reticências, descreve:

as [...] mostram com clareza, porque a comunicação não é instantânea, que se trata de uma encenação, da construção de um puro artefato que busca provocar uma reação do leitor, e não uma tradução dos movimentos do pensamento ou de estados psicológicos. (DAHLET, 2002, p.33)

Nota-se ainda que neste mesmo trecho redundam três sinais de modalidade enunciativa: a exclamação[!] a reticência [...] e as aspas[“”]. Sinais que contribuem decisivamente para o sentido que se configura nesta parte do conto, a partir do todo, e que reuniram neles a “relação necessária entre ritmo, sentido e subjetividade”. (CHACON, 1998, p.31).

Sobre o ritmo que se estabelece na escrita, sobre esse movimento que o sujeito estabelece no texto e que busco mostrar nas análises que faço, não é assunto abordado e explicado pela gramática normativa. Numa concepção tradicional “os sinais de pontuação marcariam na escrita o ritmo que os enunciados ou textos pontuados teriam se fossem efetivamente *falados*”. (CHACON, 1998, p.95).

Nos estudos gramaticais – entre a pontuação e o ritmo assentam-se sobre concepções tradicionais do ritmo, tais como sua circunscrição aos aspectos métricos da linguagem ou às tentativas de reprodução, pela escrita, de aspectos da matéria fônica da oralidade. (CHACON, 1998, p.105)

Nas análises da pontuação no conto – “Sorôco, sua mãe, sua filha” - trato os sinais de pontuação como elementos que auxiliam na construção do ritmo do texto, dando a este movimento e sentido. E, junto a tantos aspectos e recursos da produção escrita, como o arranjo harmônico das palavras e as estratégias de produção, está a pontuação. É mais um elemento que relacionado ao todo dá ritmo e orienta sentidos. O ritmo, segundo Chacon, está ligado ao sentido. “Se falar do ritmo, como já dissemos, é falar do sentido, isso ocorre não porque o ritmo seja o sentido, mas porque o sentido se estabelece pelo ritmo, o sentido é rítmico”. (CHACON, 1996, p. 148).

Procurei salientar alguns aspectos que indicam como a pontuação pode assumir função polissêmica, tendo diferentes enfoques num texto e contribuindo na produção de sentido; como, no vínculo com o arranjo das palavras, pode ser elemento de subjetivação e, finalmente, como é possível pensar e repensar a pontuação deslocada da visão gramatical tradicional.

A seguir, volto-me para o vínculo que se estabelece entre o discurso literário no conto de Guimarães Rosa e esse dado linguístico presente na escrita – a pontuação.

2.3 DIÁLOGO LINGUÍSTICO E LITERÁRIO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA PONTUAÇÃO NO TEXTO LITERÁRIO

A abordagem deste tópico no capítulo justifica-se pela aproximação que intenciono realizar entre os dois elementos da dicotomia língua x literatura, principalmente porque as reflexões linguísticas incitadas neste trabalho têm seu foco na produção literária – o conto. Por razões institucionais, academicistas, esses dois fenômenos da linguagem acabam sendo culturalmente concebidos como universos distintos; um procura a soberania sobre o outro por meio de categorias expostas através de regras do funcionamento da língua(gem) e o outro por meio do uso criativo da linguagem. Afinal, pergunto: Literatura não é constituída de materialidade

linguística? Literatura não se sustenta e é feita por um sistema de signos? Somente por essas simples razões, tal axioma não se sustenta. Premissa também combatida pelo importante linguista do século XX e conterrâneo de Mikhail Bakhtin, o teórico Roman Jakobson, que apregoou o fim da separação entre estudos linguísticos e estudos literários.

Ouvimos dizer, às vezes, que a Poética, em contraposição à Linguística, se ocupa de julgamentos de valor. Esta separação dos dois campos entre si se baseia numa interpretação corrente, mas errônea [...] Existe íntima correspondência, muito mais íntima do que o supõem os críticos, entre o problema dos fenômenos linguísticos a se expandirem no tempo e no espaço e a difusão espacial e temporal dos modelos literários. (JAKOBSON, 2000, p.120)

A influência de Jakobson nesta aproximação chega a um entendimento definitivo: “Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.” (JAKOBSON, 2000, p.119).

Embora pondere essa posição radical de Jakobson, acredito que seja possível reconhecer que um diálogo mais efetivo entre os dois campos possa ser algo vantajoso para ambos.

A pontuação presente no conto sob uma visão discursiva, é um recurso do texto escrito fundamental na construção de sentidos. Especificamente, na produção literária atende a propósitos estilísticos. Segundo Camara (2008), o que diferencia a língua em uso da língua literária é o fator estético. São muitos os recursos de que o texto literário pode lançar mão para capturar o leitor e envolvê-lo na significação de um texto. Camara (2008) aponta que não se pode esquecer que a pontuação, ao desconstruir modelos e usos estabelecidos, encontra no fator estético seu alicerce:

No texto literário, as escolhas dos elementos linguísticos, entre os quais a pontuação, funcionam como significantes que conduzem a um sentido que se constrói em um espaço que transpõe o enunciado no nível factual, referencial; vai além da expressão de superfície. (CAMARA, 2008)

Na produção literária, a língua fica à disposição do artesão da palavra e este, nas escolhas linguísticas, entre elas a seleção da pontuação, utiliza das potencialidades e efeitos de cada uma para melhor expressar suas intenções. Como Guerra da Cal (CAL, 1969, p.51) indica: “Ter um estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas principalmente ter uma visão própria do mundo e haver encontrado uma forma adequada para expressar essa paisagem interior”. (apud CAMARA, 2008).

Essas escolhas não são apenas extraídas de um sistema linguístico, mas retiradas de enunciados alheios já produzidos que passam por uma espécie de “avaliação” para que o enunciador as utilize. Sendo a linguagem dialógica por excelência, ela sempre se encontra em confronto com valores históricos e socialmente construídos. As escolhas não são de ordem estritamente individual, mas se baseiam em fatores históricos e sociais e em marcas de subjetividade de cada autor que autorizam determinadas escolhas. Para confirmar essa idéia, Bakhtin (2006) afirma que “A língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes”. (BAKHTIN, 2006, p.127).

Por intermédio da pontuação utilizada em fragmentos de um dos contos selecionados mostro que a maneira de pontuar provém das intenções do ato de comunicação, dos efeitos de sentido visados nos enunciados. Pode estar nela muitos outros sentidos e significações que, sob um olhar puramente gramatical, sequer suporíamos.

Para atender à proposta desse item, percorro o conto identificando o que Chacon (1998) chama de utilização polissêmica dos sinais de pontuação. O autor destaca:

[...] não há relação direta entre um sinal de pontuação e um único tipo de função significativa a ele associada. Os diferentes fatos envolvidos no emprego da pontuação demonstram que sua utilização é – se se pode dizer assim – polissêmica. (CHACON, 1998, p.90)

Para Chacon, esse uso polissêmico dos sinais gráficos se refere ao “modo pelo qual o escrevente se posiciona em relação à própria utilização dos recursos gráficos da escrita” (CHACON, 1998, p.91), marcas que se relacionam diretamente com o projeto enunciativo e discursivo da obra.

Vejam, no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, selecionado neste momento da análise, por exemplo, a inclusão das maiúsculas em alguns trechos e que se encontram grifados.

Fragmento 2.3.1

- a) *“O **A**gente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço. – “Vai ver se botaram água fresca no carro...” – ele mandou. (linha 26 a 28)*

- b) “Apontavam, da Rua de Baixo, onde morava Sorôco”. (linha 29 a 30)
- c) “Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. (linha 56)

Lembremos que Dahlet (2006) entende as maiúsculas como sinal de pontuação. Considera a maiúscula como pontuação de palavra. A utilização da letra maiúscula nesses trechos me parece demarcar a estratificação social e política. Cada elemento destacado está classificado em uma categoria.

Em (a) “O Agente da estação”, a letra A em maiúsculo, vincula a uma intenção de comunicação e acaba por constituir o semântico. Nesse caso, pode ter sido aqui colocada para representar alguém de poder. É pessoa designada a um trabalho especial, que tem consigo a autoridade, tanto é que ele manda outro verificar a água no carro. Isso acontece de forma rústica e grosseira, mas esse agente tem um status de poder, possui certo privilégio em relação ao guarda-freios, por exemplo.

Em (b) O uso das maiúsculas no endereço de Sorôco – Rua de Baixo – responde à norma ortográfica, recurso gráfico utilizado em nomes próprios, mas também enfatiza a camada social a que Sorôco pertence. Rua de Baixo procura dar destaque à categoria econômica da classe baixa, da classe pobre da sociedade. Pode ter aqui a intenção de refinar o sentido.

Em (c) o uso da maiúscula indica um propósito de comunicação em outro sentido: aponta para o poder político capaz de reger toda uma comunidade, uma organização que é autoridade e que detém também o poder financeiro.

Quis dar destaque ao uso das maiúsculas uma vez que Dahlet (2006, p. 241) a considera como pontuação de palavra/pontuação intravocabular. No contexto do conto agora destacado, as maiúsculas aparecem sempre na voz do narrador. Respondem, além do ajuste à regra, também a um propósito discursivo. Em (a) a maiúscula aqui leva para outro sentido, representa uma função, a da autoridade. Em (b) mais próximo da norma, letra maiúscula indicando visibilidade ao endereço de Sorôco e em (c) atende também a uma intenção comunicativa. As demais utilizadas nesse mesmo fragmento, como em “Sorôco” (substantivo próprio) e as de início de frase, cumprem a norma em função de seu lugar na palavra e na frase.

**CAPÍTULO III – PONTUAÇÃO: CARÁTER POLISSÊMICO NA LEITURA DOS
CONTOS: “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”, “A MENINA DE LÁ”, E
TARANTÃO, MEU PATRÃO...”**

*Onde o poeta achou esse ponto?
Onde ele se encontra e de onde observa?*
(Bakhtin)

A respeito da escrita dos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá” e “Tarantão, meu patrão...” e seu autor, podemos afirmar que se trata de um grande contista e romancista brasileiro do século XX. João Guimarães Rosa foi escritor de contos e romances centrais da literatura moderna brasileira, reconhecido por obras ficcionais que retratam o sertão, o regionalismo brasileiro e também por sua ousadia nos ‘experimentos’ realizados com a língua portuguesa (neologismo, pontuação que atravessa a sintaxe da língua, estrangeirismo, informalidade da linguagem coloquial, entre outros). Estratégias que Guimarães adotava para garantir a expressividade do sentido que queria produzir. Explorava toda a beleza, riqueza e expressividade da língua, recriando a linguagem, fazendo com que seus textos recriassem a vida. Ouso dizer que o autor pretendia que seus leitores entendessem que linguagem e vida é uma coisa só. Em entrevista concedida a Gunter Lorenz em 1965, Rosa faz uma auto caracterização e declara:

E meus livros são aventuras; para mim são minha maior aventura. Escrevendo descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente. [...] Às vezes, quase acredito que eu mesmo, João, seja um conto contado por mim. (BRAIT, 1982, p.3)

Um dos aspectos que aguçou minha vontade de analisar contos de Guimarães é sua revolução estilística, a renovação da palavra. O registro da linguagem vai se tornando uma transcrição. O autor se apropria do que encontra na realidade e agrega neologismos ou modos de registrar a oralidade que se faz presente (perceptível na utilização da pontuação) e, vale ressaltar, que não apenas em perspectiva da narração em primeira pessoa, mas também daqueles distanciados, em terceira pessoa. Em seu texto as imagens das cenas narradas vão

se construindo a partir das assonâncias, das rimas, do ritmo, do léxico especial e, da pontuação específica da narrativa. Coutinho (1991) fala dessa “revolução da palavra” que Rosa constrói em suas narrativas.

[...] Guimarães Rosa rompe peremptoriamente com o automatismo dessa linguagem e, ao explorar as diversas latentes do signo linguístico, o “íleso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido”, constrói as suas narrativas de maneira altamente poética, penetrando através das aparências até o miolo das coisas, e induzindo o leitor a um processo de reflexão que só a verdadeira arte tem poder de propiciar”. (COUTINHO, 1991, p.13)

Ao confrontar três de seus contos, acredito ser possível observar recorrências de efeitos da pontuação a serviço da construção de sentidos na sua escrita.

Os contos - “*Sorôco, sua mãe, sua filha*”, “*A menina de lá e Tarantão, meu patrão...*”- fazem parte do conjunto de histórias reunidas em um único livro intitulado *Primeiras Estórias*, publicado em 1962. “O livro demonstraria que o escritor também dominava o gênero do conto curto”. (CASTRO, 1993, p.12). *Primeiras Estórias* traz vinte e uma narrativas curtas “em tom lírico, épico ou especulativo” (CASTRO, 1993, p.15) que trata e retrata episódios banais, porém com profundidade psicológica, fantástica, anedótica, trágica, vividos principalmente num cenário rural. Intenciona o autor ressignificar a cultura do sertanejo brasileiro por meio de uma estética universal que lhe é característica. Os contos de *Primeiras Estórias* apresentam personagens que vivem os mistérios da vida humana sempre questionando o sentido da existência e a inegável certeza da morte. Especialmente sobre essa obra, Castro (1993) relata o seguinte:

A harmonia do conjunto se apresenta de forma labiríntica, tal a variedade de perspectiva e de temperatura emocional registradas na sucessão dos contos. O que os aproxima é o experimentalismo do estilo: cada frase ou palavra exige um detido exame para que o leitor se aperceba do processo de montagem e de seu significado poético. (CASTRO, 1993, p.15)

Brait (1982, p.104) comenta que os personagens que habitam o mundo artesanalmente criado pelo autor “são entidades que a capacidade criadora de Guimarães Rosa transforma em concretizações da sensibilidade, da consciência pré-lógica e da rica cultura popular”. A penetração no mundo rosariano vai depender em quantia do envolvimento do leitor. Como ele mesmo expressava:

Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento. Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão (...). (BRAIT, 1982, p. 104)

Procurarei esmiuçar neste momento do trabalho como a pontuação interfere no projeto enunciativo de cada conto analisado e como o seu caráter polissêmico enriquece a narrativa. Para maior organização do texto, os aspectos sobre a pontuação explorados em cada conto vão sendo apresentados em tópicos dentro do capítulo.

3.1 A PONTUAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DO DISCURSO DO CONTO “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”

Ainda que de forma resumida, apresento o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” denominado nesse texto pela abreviatura (SOR) e descrito na íntegra como anexo um. O conto retrata um episódio na vida do viúvo Sorôco e sua família (mãe e filha) que têm que se separar dele, pois ambas são loucas e são levadas por um trem para Barbacena a procura de tratamento. Durante o trajeto a mãe e a filha de Sorôco seguem cantando uma canção e após sua partida a multidão se compadece dele e segue cantando a mesma canção das loucas. Toda essa cantiga ecoa a solidão, a tristeza e a compaixão que toda uma comunidade sente por Sorôco e sua família recém desfacelada.

Teoricamente falando, segundo o princípio da polifonia, personagens e autor encontram-se em ponto de igualdade, pois os personagens são independentes e autônomos ao pensamento de seu criador, não são objetos da consciência una de seu criador, mas são sujeitos atuantes do discurso. Tanto que no conto “**Sorôco, sua mãe, sua filha**”, objeto de minha análise nesse tópico, não há conclusão para a vida de Sorôco após a partida daquelas que constituíam seu núcleo familiar. No conto, o termo polifonia (termo oriundo da música que, como visto anteriormente, designa várias melodias que se desenvolvem independentemente) é, literalmente, posto em prática. Uma comunidade que se une pelo canto das duas mulheres que permanece na memória de todos e serve de alento e união “até aonde que ia aquela cantiga”.

Especificamente, a loucura de duas mulheres essenciais na vida do protagonista (mãe e filha de Sorôco) converte o conto em uma temática triste em que angústia e desespero assolam o personagem central Sorôco. Ele tem de deixar “ir para longe” as pessoas que lhe são mais próximas, ficando entranhado em solidão e dor. Convivendo com a sensação de frustração por não poder cuidar da mãe e da filha, a contragosto, tem que entregá-las aos cuidados de um manicômio. O conto valoriza momentos de epifania – rupturas do cotidiano banal, acontecimentos inesperados – que transformam a vida das personagens numa abordagem dramática e insólita. A reflexão que proponho aqui é perceber como as figuras narrativas se organizam no conto, de que modo a mistura de vozes é representada e como a pontuação contribui na representação dos discursos do narrador e personagens. Pensando no narrador do conto, desde o início (já no primeiro parágrafo) ele se concentra nas imagens e no som que a cena evoca. Narra que na estação daquela pequena cidade do interior de Minas Gerais, que era cortada pela linha férrea, a população aguardava o momento do embarque, prontos para um “evento”. Longe de ser onisciente, o próprio narrador age em parte como leitor da ação, como quem analisa e interpreta os fatos e nos conduz.

Fragmento 3.1.1

“AQUELE carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação”. (linha 1 e 2)

O início do conto já me impulsiona a pensar a relação desse narrador com o texto. A primeira palavra do conto registrada em *maiúscula contínua* chama a atenção visualmente, mas, mais do que isso, remete a certa modalidade da voz falada - uma manifestação fictícia da voz do narrador - para que a atenção se volte ao que ele tem para apresentar. Como se estivesse vendo a cena, o narrador tenta abarcar o leitor para que este também veja o carro que parara na linha de resguardo desde a véspera e aguarde com ele os acontecimentos vindouros daquela cidadezinha interiorana. A *maiúscula contínua* é pensada por Dahlet (2006, p. 228) como um sinal marcador de interação, porém de uma interação ficcional. Ela expõe:

Os sinais que remetem a certas modalidades de uma voz falada só podem fazê-lo de maneira conotativa, isto é, a voz em questão é tanto fictícia quanto

são convencionais as funções de esses sinais fazerem induzir tal ou tal característica vocal. Em suma, a imagem supostamente sonora trazida pelos sinais de conotação da expressividade em nada é direta, transitiva, mas sim construída, fabricada. (DAHLET, 2006, p. 228)

Sobre a *maiúscula contínua*, a pesquisadora diz que se trata “decerto de uma convenção, mas ela não deve fazer com que não esqueçamos a engenhosidade do procedimento, que consiste em atribuir uma qualidade **vocal** unicamente pelo recurso **visual**” (DAHLET, 2006, p.229 - ênfases da autora). Para a construção de sentido do texto, é possível considerar também que se trata de uma chamada curiosa para aquele trem parado desde a véspera (revertido para a escrita em maiúscula contínua) que pretende fazer com que os “olhos” do leitor se voltem para o carro que está lá, parado. Certamente por se tratar de um carro diferente, pois logo a descrição negativa do vagão sinaliza a exclusão: “Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo [...] as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para presos” (ROSA, 1988, p. 18).

Seguindo na linha de pensamento de quem descreve a cena, o sintagma adverbial destacado estabelece outra relação do narrador com o leitor do texto ao declarar **“e estava lá”**. Essa indicação fórica (advérbio lá) que remete à esplanada da estação está delimitada entre vírgulas apontando que é um espaço conhecido por quem narra. Nesse indicador está implícita a referência do sujeito que fala (participação ambígua do narrador como personagem) atestando que o trem estava parado num determinado espaço longe, porém conhecido do narrador. Este sintagma está dentro de um limite virgular exercendo além de uma função sintática na frase também função semântica. Há a marca do advérbio que está sendo potencializado pela vírgula.

As enunciações do narrador do conto se portam de maneira ambígua. Há muitas ocorrências da expressão “a gente” que pode ser subentendido como o pronome “nós” reportando à presença do narrador nas situações do conto ou como referência às pessoas que se aglomeram para assistir a partida das duas mulheres. Vejamos fragmentos dentre tantos em que essa expressão ocorre:

Fragmento 3.1.2

“A gente reparando notava as diferenças”. (linha 4)

“A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição”. (linhas 5 a 7)

“A gente olhava: nas reluzências do ar [...]”.(linha 19)

“Mas a gente viu a velha olhar para ela [...]”.(linha 63)

Para a incerteza, a ambiguidade, se esse “a gente” se refere às pessoas da comunidade ou se o narrador se inclui tornando-se ativo e presente na ação. Informações dadas pelo narrador, às vezes, passa a ideia de ter vivenciado junto à comunidade a sucessão dos fatos narrados. Sintetiza informações cuja fonte só teria quem na comunidade vivesse. “A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta”. “A filha, ele só tinha aquela”. “Sorôco era viúvo”. Em outros momentos o narrador apresenta toda a movimentação do conto como se estivesse de fora. Situa-se a parte, vendo e ouvindo toda uma comunidade. Afirmando esse distanciamento, apresento outro fragmento que estabelece isso. Nesse trecho de discurso indireto o narrador introduz a fala da comunidade por meio do verbo *dizer* seguido da conjunção *que*. Não toma esse discurso como seu. Vejamos:

Fragmento 3.1.3

“O que os outros se diziam; que Sorôco tinha tido muita paciência”. (linha 50)

No enunciado o leitor tem acesso à fala da comunidade por via indireta, uma vez que o narrador enquadra o discurso do outro dentro de seu discurso narrativo. A segmentação nesse enunciado é claramente marcada com os dois-pontos. Da forma como foi selecionado traz em si uma forte marca dentro desse contexto. Divide o que Dahlet (2006) caracteriza como **tema** e **rema** (adiante apresento a explicação que a autora faz da função de divisão que os dois-pontos estabelecem).

Há nesse fragmento uma estrutura de discurso indireto, porém com a delimitação imposta pelo uso dos dois-pontos. O fato/**tema** (que a comunidade comentava sobre a situação de Sorôco) e uma informação introduzida/**rema** (o que a comunidade falava).

O contexto de uso do sinal de pontuação – dois pontos – é limitado pela gramática normativa por restringi-lo, em geral, a ser utilizado antes de alguma enumeração, explicação, em expressões que seguem ao verbo *dizer*, *responder*,

entre outros, em estrutura de discurso direto (com os dois pontos bem marcados), o que acaba por aprisionar sua função em detrimento de pensar seus possíveis lugares. O que podemos inferir nesse contexto é que, ao acatar sua função, independente de seu lugar de ocorrência, os dois pontos atuam na representação desse discurso de estrutura indireta. Dahlet (2006) apresenta a função dos dois pontos quando comenta que

[...] qualquer que seja o lugar de ocorrência desse sinal, intracláusula, intercláusula ou interfrásico, sua função é única e constante. Ele divide, de ambos os lados, o **tema** e o **rema**. O tema corresponde ao “dado” [...] ao passo que o rema corresponde ao “novo”. Nessa perspectiva, os /:/ constituem um operador do “dinamismo comunicativo”. (DAHLET, 2006, p.174)

O uso dizer que na construção de sentido desse trecho marcado com os dois-pontos se estabelece o nível de distanciamento das pessoas da comunidade com as personagens loucas. Embora pertencentes à comunidade, são estranhas, tratadas com frieza e afastamento. Também configura o distanciamento do narrador em relação às pessoas da comunidade, coloca o personagem Sorôco em evidência e “os outros” como secundários, quase como parte do cenário, do espaço. O fato narrado em forma de discurso indireto (porque era informação que circulava na cidadezinha) se dá num tempo anterior ao da narrativa – “Que Sorôco tinha tido muita paciência” – por se conhecer o passado das personagens e entender que a vítima dessa loucura é, além das mulheres, também o personagem Sorôco que, tendo que conviver com as duas, “aguentara de repassar tantas desgraças”.

Ainda considerando os discursos presentes no conto, quero ponderar os enunciados de estrutura direta. Chamo-os de direto porque no discurso relatado do conto, o narrador utiliza palavras próprias para introduzir a representação “exata” de um enunciado. A expressão “exata” precisa ser repensada porque conforme aponta Authier-Revuz (1998),

o DD [discurso direto] não é nem “objetivo” nem “fiel”; veremos que, mesmo quando cita textualmente – o que não é necessariamente o caso, pois sua propriedade característica é a autonomia, não a textualidade -, ele não pode ser considerado como “objetivo”, na medida em que reproduzir a materialidade exata de um enunciado não significa restituir o ato de enunciação – do qual o enunciado é (apenas) o “núcleo” – na sua integralidade. (AUTHIER-REVUZ, 1998, p.134)

Cabe pensar aqui as manifestações do sujeito falante como sendo manifestação da heterogeneidade. Authier-Revuz (2004) diz que texto deve ser entendido como algo que resulta de diversas vozes, se constituindo a partir do discurso do outro. “No fio do discurso que, real e materialmente, um locutor único produz, um certo número de formas, linguisticamente detectáveis no nível da frase ou do discurso, inscrevem, em sua linearidade, o outro” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p.12).

Os enunciados de estrutura direta no conto apresentam-se nesse formato representado no fragmento a seguir:

Fragmento 3.1.4

O Agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço. --“Vai ver se botaram água fresca no carro...” – ele mandou. (linha 26 a 28)

Alguém deu aviso: --“Eles vêm!...”Apontavam da Rua de Baixo, onde morava Sorôco. (linha 29 e 30)

Todos diziam a ele seus respeitos, de dó. Ele respondia: --“Deus vos pague essa despesa...”(linha 48 e 49)

“Ela não faz nada, seo Agente...” – a voz de Sorôco estava muito branda: --“Ela não acode, quando a gente chama...” A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo [...] (linha 59 a 61)

E lhe falaram: --“O mundo está dessa forma...” Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. (linha 89 e 90)

Os fragmentos de discurso direto estão todos eles dentro de uma determinada moldura – entre as aspas. Em todas as ocorrências, os enunciados de discurso direto utilizam as aspas para delimitar visualmente o discurso citado. O itálico assume sua presença quando ocorre a citação da fala. Sobre esses dois sinais Dahlet (2006) relata que:

Cabe lembrar que, apesar do itálico se impor cada vez mais na função de citação, as gramáticas normativas e descritivas não o consideram como sinal de pontuação. [...] As aspas e o itálico procedem de maneira inversa: como

as aspas emolduram o discurso citado, o itálico marca-o visivelmente “de dentro”. (Dahlet, 2006, p. 220)

Outro fator interessante a observar nesses enunciados é a sua não conclusibilidade, seu fechamento inferencial por meio do uso do ponto final. Utilizam-se as reticências dando prosseguimento à inferência e o enunciado seguinte é marcado apenas pela maiúscula.

Como já relatado, todas as ocorrências de fala em estrutura de discurso direto apresentam o mesmo aspecto, palavras escritas em itálico, entre aspas e com as reticências. Parece-me nítida a construção que se refere às vozes, a reprodução fictícia da voz falada, uma representação daquilo que foi falado revertido pelo escrito para a narrativa. Dahlet (2006, p. 220) considera as aspas e o itálico como sinais de pontuação, o que não acontece nas gramáticas normativas e descritivas. A autora os chama de pontuação enunciativa (DAHLET, 2006, p. 213) – uma vez que por meio de sinais de pontuação se insere discursos alheios no discurso fonte. Nos exemplos acima, as aspas delimitando o segmento e o uso do itálico como pontuação em contínuo (Dahlet, 2006, p. 217) destacam os enunciados como de discurso direto dentro do conto. O desenho textual (uso do itálico, aspas e reticências) chama a atenção no formato da narrativa porque o uso desses sinais se dá em situação de registro de fala. Outra ocorrência que me chamou a atenção foi a profusão de reticências após as representações de fala de discurso direto.

Reconhece-se aqui nessa representação escrita das falas dos personagens (o agente da estação, a comunidade, Sorôco) que as reticências funcionam como elemento icônico, como imagens que serão construídas dentro de cada contexto no momento da narrativa. As paradas de voz seguidas pelas reticências substituem o alfabético, deixa-se de verbalizar, dando maior densidade e profundidade à temática do texto, marcando um espaço de silêncio e sentido.

Lembro que tais representações analisadas são atividades de enunciação e não a própria enunciação. Vale destacar ainda que Véronique Dahlet estuda a pontuação fora dessa classificação oral/escrito, ou seja, fora dessa dualidade entre pontuação (que está no plano escrito) e a oralidade (como sendo o falado). Aliás, a autora tem como base teórica os estudos de Henri Meschonnic (2006) que prevê passar da “dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral” permitindo “reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com

sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado”. (MESCHONNIC, 2006, p. 8).

Por mais que o texto escrito procure figurar efeitos da oralidade, ele sempre será texto escrito, mas não posso deixar de dizer que um autor como Guimarães Rosa que usa efeitos da pontuação a serviço de uma alteração sintática, ou seja, com vista a imitar o funcionamento da fala, usa de certa intencionalidade na realização de seu texto para trazer em seu efeito de leitura uma dinâmica da oralidade. Em se tratando destes contos, destes textos literários, há por parte de seu autor a compreensão de um aspecto artificial no uso consciente destes elementos em sua composição, porém sua intenção é chegar o mais perto possível do modo como alguém que conta contaria ou falaria no conto oral.

O conto se desencadeia numa sequência de imagens descritas pelo narrador que não são nítidas, mas que sugere um drama de vida vivenciado pelo protagonista. Em alguns momentos da narrativa algumas vozes são trazidas pelo narrador e não é possível delimitar nitidamente de quem são.

Fragmento 3.1.5

“Tomara aquilo se acabasse”. (linha 83)

O ponto utilizado na finalização do período anuncia o lugar onde se faz a totalização, o fechamento da informação. Informação desse fragmento sobre o qual nos perguntamos: a quem se refere? De quem é essa voz? Do narrador que, de certo modo, no decorrer da narrativa, efetua uma aproximação emocional com a ação e sente piedade - “que podiam doer na gente” - das loucas e de Sorôco? Ou essa expressão seria de Sorôco, pois “Daí, com os anos, elas pioraram” e ele teve que viver o momento da despedida e da partida, num cenário dramático e traumático envolto em atmosfera carregada de impotência e dor. Ou a voz é da comunidade que, ao vivenciar o espetáculo de banimento das duas loucas, deseja o afastamento de seu convívio das que lhe são diferentes? O enunciado abre para refletir que a convivência com a diferença, mesmo que ambas não fossem uma ameaça à cidadezinha, abala a hegemonia da razão, põe em risco os princípios da lógica racional. De quem quer que sejam as vozes, elas estão marcadas pelo discurso indireto livre que se configura como o desejo de finalização da situação insustentável

das loucas. O discurso indireto livre presente em outras cenas do conto suscita múltiplas vozes – “Elas não haviam de dar trabalhos.” – de quem é essa certeza, a quem pertence esse pensamento? Há razões para se pensar que fosse a voz de Sorôco que sabe que as mulheres isoladas em mundos particulares jamais ofereceriam resistência à ida ao manicômio ou a voz daqueles que vão acompanhá-las e têm consciência de que não darão trabalho. A interpenetração das vozes potencializa a dramaticidade do conto.

Toda a narrativa vai tomando corpo e se construindo de beleza, originalidade e dramaticidade também pela extensão dos enunciados. A configuração dos períodos estabelece uma relação significativa com a temática do conto. Essa expressividade dada ao texto por meio de enunciados curtos, períodos assindéticos, o uso excessivo da vírgula, o vocabulário adotado, analiso neste próximo tópico do capítulo.

Fragmento 3.1.6

“Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga”.(linha 105 a 108)

Percebe-se aqui, claramente, o que Bezerra (2010, p. 194) caracteriza como próprio da polifonia – a posição do autor como “regente do grande coro de vozes” que permite aos personagens manifestarem-se com autonomia. Segundo Paulo Bezerra “trata-se de uma mudança radical da posição do autor em relação às pessoas representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades”. No conto, a comunidade, numa atitude autônoma, busca no canto junto a Sorôco o consolo para sua dor. Também o narrador, com sua voz, se insere e se individualiza no evento por meio da constatação que presencia e narra. Cria ilusão de que é uma narrativa do presente da ação, como sendo uma enunciação simultânea ao ato – ilusão narrativa – “a gente, com ele, ia até onde ia aquela cantiga” – como se a cantiga permanecesse e o narrador estivesse presente naquele ato para criar um efeito narrativo envolvente.

Fragmento 3.1.7

“Sorôco, sua mãe, sua filha” (Título)

Desde o título do conto, o efeito da pontuação traz consigo uma significação importante a ser considerada. O uso das vírgulas e seu efeito vão muito além de uma simples enumeração dos membros da família. Do ponto de vista cronológico, Sorôco ocupa um lugar no meio das duas mulheres, ele é filho e pai. No entanto, observando a distribuição gráfica, ele se encontra atrás das duas. Está no centro de um triângulo familiar, circulado pelas duas, mas a vírgula o coloca atrás das duas. No conto isso desemboca um efeito de sentido porque ele ao retornar para casa começa a repetir o canto como se quisesse ir atrás das mulheres que foram embora. Vai atrás das duas por meio do canto trazendo-as bem perto por meio da lembrança. A distribuição gráfica não está posta aleatoriamente, é algo pensado por Guimarães na escrita desta e de outras tantas narrativas.

Interessante também pensar que a ausência de conectivo (que daria sentido de acumulação), por exemplo: *“Sorôco e sua mãe e sua filha”*, mas a colocação da vírgula intensifica a ideia de que cada elemento da família está numa situação de despedida. Estão como família, fraturados pela dor da separação e fragmentados, desfeitos como instituição. Caso em que a pontuação intensifica e até determina o sentido que está relacionado com o todo do conto.

Outro fator relevante a considerar é que o conto (SOR), desde seu início, apresenta elementos de estratégia narrativa que induz à construção de imagens. Essas imagens estão associadas aos movimentos do espaço, ao olhar e voz do narrador que testemunha todo episódio, às vozes e burburinhos da multidão, ao canto desatinado entoado pela avó e pela neta, ao trem que chega e parte, e que vão formando quadros imagéticos na mente do leitor.

Um dos sinais de pontuação largamente utilizado pelo autor é a vírgula. As gramáticas atribuem à vírgula a marcação de pausa. Concordando com o pensamento de Dahlet (2006, p.142), parece-me adverso essa ideia que a maioria dos gramáticos apresenta – a vírgula como demarcação de pausa – uma vez que o conceito de pausa é do domínio de aplicação do registro falado enquanto a pontuação trata-se do domínio de natureza da escrita. Porém, sua função primeira é

uma só – segmentar. “Ao separar segmentos da cadeia escrita, ela ativa outras operações sintáticas, que podem se resumir a isto: **adicionar, subtrair, inverter**” (DAHLET, 2006, p.142 – ênfase da autora); fato explicitado acima quando comento do título. Como operador sintático e semântico dentro do conto, a vírgula segmenta os enunciados tornando-os curtos entrando em acordo com a brevidade da ação que se dá em **Sorôco, sua mãe, sua filha**. Porém, são esses mesmos enunciados curtos que dão dramaticidade/intensidade ao ritmo da narrativa. Muita coisa fica por ser dita, mas acaba sendo dita por sinais de alcance maior. Outra hipótese que levanto é a de que o estilo “segmentado” (vírgulas, dois pontos e aspas em abundância intra-enunciados e ponto final e seus “derivados” inter-enunciados) desse conto põe o narrador em evidência o tempo todo: do início ao fim do texto ele dirige a atenção do leitor. Enunciados bem coordenados e independentes que formam um desenho textual em que o leitor se obriga a deter sua atenção em cada evento e descrição.

Outro aspecto observado é que a vírgula segmenta enunciados que assinala elementos que foram extraídos. Vejamos:

Fragmento 3.1.8

“Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo”. (linha 2 e 3)

Cabe ao leitor compreender pelo contexto que a presença da vírgula indica a ausência do sujeito, mas impõe um entendimento de que o carro que estava na estação chamava mais atenção por se tratar de um transporte diferenciado. Adiante a descrição apresentada leva à imagem de uma prisão – “[...] num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos”.

Toda estrutura do conto é formada de enunciados curtos, porém que apresentam uma densidade muito grande favorecendo a dramaticidade do enredo. Essa escolha, de alguma forma no desenvolvimento da escrita e, conseqüentemente, a escolha dos sinais de pontuação, é orientada pelo ritmo que o autor quer impor a seu texto. São cortes, segmentações impostas pelas vírgulas, pelos travessões e pelos pontos que têm uma conotação metafórica à situação de vida dos personagens. Ruptura e isolamento se estabelecem desde o início. Sorôco

perde suas referências no mundo uma vez que lhe são retiradas sua ascendente e sua descendente. O próprio título do conto sugere esse isolamento. O encadeamento dos personagens que compõem a família é delimitado pela vírgula e coloca cada um em seu próprio espaço. Como vagões independentes (cada um solitário em seu mundo psicológico) e ao mesmo tempo engatados pelos laços familiares, o destino chega e estabelece que se desengatem. Esse movimento metonímico produz um efeito metafórico de um movimento lento na narrativa. Um homem que há muito sofre com a loucura da mãe e da filha e, quando “não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso” e agora está prestes a se separar delas definitivamente.

Fragmento 3.1.9

“O trem chegando, a máquina manobrando sozinha[...]”. (linha 83)

“Cantava continuando”. (linha 99)

“Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando[...]”(linha 103 e 104)

Outro elemento que indica ritmo na narrativa é o uso de construções linguísticas com os verbos no gerúndio. Nesse conto, a ocorrência do verbo no gerúndio implica configurações sintáticas específicas que semanticamente indicam um processo em curso e de ação prolongada. No contexto o ritmo não se reduz ao sonoro, mas é um elemento da voz (nesse caso do narrador) e um elemento da escrita (construções com o verbo no gerúndio). Meschonnic (2006) persevera em dizer que

[...] a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que a produz engaja também o corpo vivo com sua história. Por isso, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito”. (MESCHONNIC, 2006, p.43)

O ritmo está ligado ao sentido, mais precisamente ao sentido que o autor quer impor a seu texto. A ideia de ritmo que trago aqui não se configura em tonicidade, entonação que se observa na linguagem falada transposta para a palavra, frase ou texto, mas encaminhamento enunciativo que o autor impõe em seu texto.

Nesse sentido, os sinais de pontuação, a estrutura construída por Rosa nesse conto permite a definição de um ritmo próprio ao conto que ultrapassa a dimensão

fisiológica (pausa, respiração) ou de entonação, pronúncia ou sonoridade. O autor do texto em sintonia com o que escreve, com sua intenção enunciativa, deixa transparecer sua subjetividade, tornando-se sujeito que se apropria de uma linguagem - que diz respeito à escrita - e faz dela sua voz.

Fragmento 3.1.10

“O trem do sertão passava às 12h45m”. (linha 8)

“Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro. (linha 42 e 43)

O efeito do ponto nesses fragmentos e em outros impõe ao texto rupturas. São expressões, próprias e isoladas do enredo e que o ponto estabelece como que ‘marteladas’, num momento em que o conto é duro. No primeiro exemplo expressa a hora em que elas serão recolhidas e pronto. Tudo se acabou. No segundo exemplo, é a tristeza em levar mãe e filha para embarcar para o manicômio. O narrador tenta fazer com que aquilo seja menos doloroso possível para aquilo se tornar algo banal, suavizado, mas tem momentos em que o narrador torna o momento da tragédia explícita.

Nesses momentos entra o funcionamento do ponto final em que ele delimita o enunciado, mas mais do que isso delimita uma situação quase insustentável de tristeza e loucura.

No conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” percebi que a utilização dos sinais gráficos esteve aliada a um projeto de escrita que contribuiu para a significação do texto, impondo ritmo à narrativa, favorecendo ao leitor penetrar sutilmente na consciência das personagens e de um narrador ora onisciente, ora personagem.

3.2 A PONTUAÇÃO NA LEITURA DO CONTO “A MENINA DE LÁ”

Outro conto analisado neste trabalho também integra a obra **Primeiras Estórias** de João Guimarães Rosa, o conto **A menina de lá**, apontado aqui pela abreviatura (AML). Está descrito, na íntegra, no anexo dois desse trabalho. Trata-se de um conto com poucas personagens, descrições objetivas que nos faz deparar com Nhinhinha (a grafia em diminutivo indica sua pequenez), apelido de Maria, uma

menina de aproximadamente quatro anos de idade, personagem complexa que tem uma comunicação com o mundo e com o círculo familiar extremamente limitado. Ao mesmo tempo, no decorrer da narrativa a menina se mostra uma criança que faz reflexões. Não é a toa que em sua descrição aparecem alguns adjetivos “cabeçudota e com olhos enormes” (AML: 22). Essa estratégia tem relação com todo o sentido da obra, uma menina possuidora de capacidades. Uma criança que pensa demais, reflete (cabeçudota) e é extremamente observadora (olhos enormes) que via o que os outros não notavam.

O conto inicia apontando a localização da casa da menina; característica recorrente nos escritos de Guimarães Rosa em situar a dramaticidade de seu escrito num espaço geográfico como referência. Neste caso, uma área rural de terreno alagado. Morava num lugar chamado Temor-de-Deus, atrás da Serra do Mim. Interessante que tais topônimos conferem no decorrer do conto uma sensação mística que se percebe no raciocínio infantil, ingênuo e quase sobrenatural da personagem Nhinhinha em suas ações. Ao afirmar “quase sobrenatural” o narrador não pretende impor à personagem principal do conto uma caracterização como alguém com capacidade acima do normal ou que vem de forças ocultas, mas como uma garotinha que, por essência, em seus quatro anos de idade questiona a si, ao outro, ao mundo e o faz como meio de aprendizado. Uma personagem, por que não dizer metafórica, que representa o estágio de desenvolvimento da consciência, da sabedoria, numa fase em que não possui uma logicidade acerca de si e do mundo. Há na construção da personagem traços de certo lirismo construções como: “Estrelinhas pia-pia” (linha 40), “Jabuticaba de vem-me-ver” (linha 46 e 47). Por meio dessas e outras expressões Nhinhinha questionava a existência e se fazia incompreendida por parte das outras personagens.

Fragmento 3.2.1

*“**SUA** casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de Deus”. (linha 1 e 2)*

Assim como no conto (SOR) é recorrente neste – **A menina de lá** – iniciar o conto com o uso da letra *maiúscula contínua*. A colocação da *maiúscula contínua* valoriza o segmento marcado neste contexto monologal (assumido por um só locutor,

neste caso o narrador). É um marcador expressivo, considerado por Dahlet (2007, p.303) como sinal de pontuação enunciativo em que se estabelece uma relação narrador/leitor. Um sinal de modalidade enunciativa firma com o co-enunciador um tipo de interação. Neste caso, o uso do pronome determinante em *maiúscula contínua* prepara o leitor para que atente ao lugar que pertence a alguém (casa de quem?) que ainda será apresentado no decorrer do texto. Também é uma estratégia narrativa a forma de revelar a proximidade que esse narrador tem com a personagem, uma vez que inicia o conto apresentando o lugar onde ela mora como se soubéssemos de quem se fala, em seguida descreve seus pais e, só então, no terceiro enunciado do parágrafo, apresenta a menina, de nome Maria, apelidada de Nhinhinha. Acredito que esse uso não é meramente um realce, mas interfere na construção e apreensão de sentido. Concordo com Cortázar (2013 p. 152) quando este aponta que no conto não há elementos gratuitos ou meramente decorativos, tudo que se faz presente num conto precisa ser incisivo, mordaz desde as primeiras frases.

No fragmento a seguir destaco a presença do narrador que ora está próximo da personagem, ora dela se distancia numa ilusão narrativa de presença/ausência.

Fragmento 3.2.2

“De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de repente”. (linha 24 e 25)

“E Nhinhinha gostava de mim”. (linha 37 e 38)

“Conversávamos, agora”. (linha 39)

“Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: - “Ele te xurugou?” Nunca mais vi Nhinhinha”. (linha 53 a 55)

“Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres”. (linha 56)

“Parece que foi de manhã”. (linha 57 e 58)

“E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares.” (linha 100)

Fiz o registro do fragmento acima não para especificamente ver aspectos da pontuação, mas para dar destaque à participação do narrador nesta narrativa.

Narrado em primeira pessoa, o texto apresenta uma ilusão narrativa porque no início o narrador está próximo, presencia (*De vê-la*) a atitude da menina e chega a se assustar com suas reações. Mostra que tinha certo convívio e relacionamento com Nhinhinha como se pode perceber nas linhas 37, 38,39, 53,54. No entanto, a partir da linha 55, o narrador passa a viver um processo de rememoração da lembrança do que ouviu dizer sobre aquela família com quem ele conviveu por certo período: “Sei”, “Parece que”, “Diz-se que”.

Pude observar que quando há o distanciamento do narrador, quando deixa de ser testemunha dos fatos e passa a contar o que ouviu dizer sobre a menina, a história ganha um tom fantástico, mais e mais atos prodigiosos começam a suceder, como, por exemplo, desejar uma pamonha de goiabada e, em seguida, chega uma senhora trazendo pãezinhos de goiabada; seus milagres vão se tornando cada vez mais significativos, por exemplo, quando a mãe adoentada recebe o beijo e abraço de Nhinhinha e sara imediatamente, quando quis ver o arco-íris e choveu. Ao deixar de ser espectador dos fatos, o narrador não questiona a autenticidade do que ouve dizer sobre a personagem-menina e reproduz as crenças e histórias do povo sertanejo.

O fragmento a seguir utiliza o itálico como representação da fala da menina. Não é sem razão que Guimarães Rosa utiliza desse recurso.

Fragmento 3.2.3

- *“Tatu não vê a lua...” (linha 12 e 13)*
- *“Eu...to-u...fa-a-zendo”. (linha26)*
- *“Menino pidão...Menino pidão...” (linha29)*
- *“Menina grande...Menina grande...” (linha 30)*
- *“Deixa...Deixa...” (linha 31 e 32)*
- *“A gente não vê quando o vento se acaba...” (linha 43)*
- *“Vou visitar eles...” (linha 53)*
- *“Está trabalhando um feitiço...” (linha 63)*
- *“Eu queria uma pamonhinha de goiabada...” (linha 65 e 66)*
- *“Mas, não pode, ué...” (linha83 e 84)*

Presente neste fragmento é a recriação da fala de Nhinhinha; outra característica comum nos escritos de Rosa é essa intenção em figurar a oralidade

no texto escrito. Todas as reelaborações de fala da menina receberam um destaque por meio do uso do itálico. O autor fez também funcionar uma lógica da fala da menina utilizando pontuação com função enunciativa: o travessão de diálogo, o itálico, as aspas e as reticências. Há um uso consciente da pontuação com a finalidade de construir efeito de oralidade, mas que não se reduz a esse objetivo. Em todo o conto é possível observar que as representações de fala da menina foram marcadas com o itálico e quando recria a fala de outro personagem não utiliza o itálico. Interpreto isso como sendo um destaque dado à representação da voz daquela que fortuitamente se expõe. Sobre o itálico, Dahlet (2006, p. 231) comenta que “o itálico constitui uma marca da instância narradora para o leitor, ela tem como valor convencional a reprodução da voz do personagem, no caso, uma mudança de tom”. É como se o narrador utilizasse o itálico para fazer uma pseudo-encenação da voz ou ainda, nesse conto, como se o narrador concedesse permissão à personagem, autonomia em marcar visualmente o segmento em que ela se expõe.

Outro sinal de pontuação percebido em todas as recriações de fala de Nhinhinha são as reticências. A maioria das gramáticas normativas de postura fonocentrista⁶ atribui às reticências a incumbência de mostrar a suspensão de pensamento, hesitações, dúvidas, surpresas, como se numa situação de diálogo a presença das reticências indicasse menos, indicasse ausência. Segundo Dahlet (2006, p. 204) “em cotexto monologal esse sinal indica *sempre* algo a mais”.

O algo a mais fica por conta do leitor: ele é quem efetua a completude do sentido. Com efeito, dos três sinais, as reticências são, certamente, as mais ostensivamente interativas. Isso porque o apelo ao consenso é altamente coercitivo. Se, em quase todos os casos, as reticências substituem (ou, o que dá no mesmo, parecem substituir) o dito, trata-se para o leitor de reconstituir esse dito ou, em outros termos, de dizê-lo/lê-lo. De modo que o *escriptor* passa o bastão para o leitor, que se torna então enunciador do dito que originalmente está faltando. O recuo do enunciador-*escriptor* é inversamente proporcional ao avanço do leitor co-enunciador. (DAHLET, 2006, p.205)

Quanta possibilidade de inferência é possível fazer quando a reelaboração da fala da menina utiliza no final do enunciado as reticências. Quanta poesia, quanto lirismo suas expressões apresentavam.

6 Fonocentrista: A corrente fonocentrista se fundamenta na primazia cronológica do oral. Cumpre à escrita perenizar a informação pela fixação da matéria fônica: assim, induz-se espontaneamente, que ele é um derivado, uma imagem do oral, mas uma imagem deformada, incompleta. De Platão (*Phèdre*, 275) a Lévi-Strauss, passando por Saussure, a escrita comporta a marca da perda e de uma notória inferioridade em relação com o oral. (DAHLET, 2006, p.281)

Incompreendida pelo pai que dizia “Ninguém entende muita coisa que ela fala...”, o narrador se mostra capaz de ouvir poeticamente a personagem Nhinhinha. Em muitos processos comunicativos é o narrador quem preenche o vazio da compreensão como no momento em que a menina afirma que o passarinho desapareceu de cantar e o narrador confirma que o pássaro estava a cantar, mas com o passar das horas ele para.

Outra sensação que o uso das reticências no fim do enunciado leva a inferir é que os acontecimentos desse mundo não a atingiam muito, como por exemplo, nas linhas 26, 29, 30, 31 e 32. Em poucos momentos de interação com a família, uma vez que os pais acreditavam que Nhinhinha não se importava com os acontecimentos cotidianos, os pais se zangam com ela, mas isso não a afeta. Não tinham real domínio sobre a filha, então como puni-la? Parecia viver em ‘outro mundo’. As reticências contribuem para produção desse sentido, para a construção da personagem.

Essa incomunicabilidade com os de casa, a presença de tantos elementos da natureza: lua, estrelas, pássaros, alturas de urubu, arco-íris; morar num lugar chamado Temor-de-Deus remete a um ponto fundamental do conto que é o confronto, é a premonição de habitar num mundo de lá (mágico, o céu talvez) que não é esse (mundo terreno). Isso se aplica ao entendimento do título do conto. Nhinhinha não é deste mundo, é “A menina de lá”.

O fragmento a seguir traz exemplo do uso dos dois-pontos. Vejamos:

Fragmento 3.2.4

“Experimentaram pedir a Nhinhinha: que quisesse a chuva”. (linha 83)

“Instaram-na: que, se não, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado”. (linha 84 e 85)

“Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara”. (linha 111 a 114)

“Daí a duas manhãs quis: queria o arco-íris”. (linha 88)

“O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes...”(linha 114 e 115)

“O Pai, em bruscas lágrimas, esbravejou: que não”! (linha 117)

Já tratei anteriormente a respeito do uso dos dois-pontos e sua função distributiva, a saber, para cada lado a ocorrência do tema e do rema, não importando o lugar em que estes sinais estão no enunciado. Lembrando que o tema se refere ao “elemento que, no momento do ato de enunciação, já pertence ao campo da consciência” e rema corresponde “ao “novo”, informação introduzida a partir do dado” (COMBETTES, 1983, p.18-19 apud DAHLET, 2006, p. 174).

Do fragmento acima, quero destacar alguns enunciados em que os dois-pontos tiveram o que Dahlet (2006 p.178) classifica como valores lógicos de causa, consequência e paráfrase. Nas linhas 111 a 114 os dois-pontos intervêm demarcando o que de tão importante Tiantônia tinha para expor como justificativa em relação há dias antes ter ralhado com a menina. Neste caso, o uso dos dois-pontos funciona com valor de consequência, uma vez que ela necessita contar o motivo, porque naquele dia de tantos acontecimentos a menina tinha falado coisas despropositadas. Os dois-pontos impõem aqui uma dinâmica informacional, é como se a senhora engolissem em seco antes de contar algo, se preparasse para expor uma situação que talvez lhe trouxesse algum sentimento de culpa.

Outro valor lógico encontrado no uso dos dois-pontos é o valor de causa. Nas linhas 114 e 115 mostra o motivo de Tiantônia ralar com Nhinhinha, “pois” esta merecia ser repreendida. “O que fora: que queria um caixãozinho”.

O impacto causado ao pai pela morte da menina é demarcado pelos dois-pontos e pelo uso do sinal de exclamação. Como se cada sinal tivesse imbuído de um significado. Os dois-pontos abrem para a tomada de consciência da situação e a exclamação promove a um grau superlativo a emoção, a tristeza e a indignação. Há, portanto, no uso destes sinais uma intenção enunciativa que vai além da simples marcação; é parte da estratégia de construção de sentido no conto.

Conto de uma extraordinária sensibilidade poética apesar de descrições objetivas e simples, a pontuação contribuiu para dar destaque a personagem que se encontra psicologicamente vivendo em dois mundos - o real e o fantástico; contribuiu também para preencher espaços de compreensão, do não dito por meio de palavras.

3.3 OS EFEITOS DA PONTUAÇÃO EM – **TARANTÃO, MEU PATRÃO...**

O terceiro e último conto que é analisado neste trabalho também integra a obra Primeiras Estórias de João Guimarães Rosa. Trata-se do conto “ – **Tarantão, meu patrão**”... que se encontra nesse trabalho no anexo três e sob a abreviatura (TMP).

O texto de Guimarães Rosa como os dois anteriores, se apresenta ao leitor muito atrelado à modalidade oral. Na busca de realizar o seu projeto artístico, o autor utiliza muitos recursos para recriar o que é da enunciação falada por meio da enunciação escrita. Neste conto, especificamente, observei inúmeras marcas para representar o discurso oral. E, sem dúvida, mais uma vez a pontuação faz parte dessa estratégia narrativa de recriação da fala do homem sertanejo que vive num mundo despojado de recursos, de instrução formal e de tecnologia, mas abastado em valores humanos e culturais.

O texto apresenta Tarantão – o lô João-de Barros-Dinis-Robertes – a caracterização de um velho louco, atrapalhado, vivendo em solidão em idade avançada por ter sido rejeitado pela família. No início do conto se pode notar essa característica quase demente do personagem “*calçando um pé de botina amarela, no outro pé a preta bota; e mais um colete, enfiado no braço, falando que aquele era a sua toalha de se enxugar*” (linhas 60 a 61). Vive afastado da cidade, numa fazenda, está velho e traz consigo os traços de um coronel, mas dotado de posses sente prazer e segurança em mandar. Tem como fiel ajudante de ordens o narrador do conto, o personagem *Vagalume*. Este tem a função de cuidar do idoso que, num desatino e explosão de vitalidade deseja matar com uma faca de cozinha seu sobrinho que era médico e que lhe tinha feito sofrer com uma lavagem intestinal. A narrativa é tomada de aceleração porque o velho nesse espírito de vingança não poupa tempo em iniciar a viagem e a todo o momento mostra que acredita que o diabo é que está sendo seu guia. Durante o percurso vai convidando toda espécie de pessoas que encontra: marginalizados, loucos, bandidos, imaginando que está aparelhando uma tropa. Para surpresa de todos, de Tarantão, de Vagalume e do leitor do conto, ao entrar na cidade percebe-se que era dia de festa. “*Pois, no dia, na hora justa, ali uma festa se dava. A casa, cheia de gente, chiquetichique, para um batizado: o de filha do Magrinho, doutor!* (linha 216 a 218). Batismo do filho do

médico. Acaba por ser recebido afetuosamente ao que retribui de forma afetiva com um discurso incompreensível, mas que causa comoção.

O conto (TMP) apresenta uma dinâmica veloz em sua narrativa. Narrado em primeira pessoa por *Vagalume* (que vive o drama de acompanhar e ajudar um velho que em certo dia acorda desvairado e quer fazer uma viagem com intuito de vingança) cria-se a ilusão de que é uma narrativa do presente da ação. Como se fosse uma enunciação simultânea ao ato. É um conto em que a representação da oralidade se faz presente do início ao fim. Para demarcar as vozes presentes e o movimento imposto pela narrativa, muitos sinais de pontuação foram usados pelo autor.

A pontuação empregada acrescentou distintas significações ao texto, além das funções gramaticais. Os sinais adotados acabam por perseguir razões de natureza estilística. Destaco nesse primeiro fragmento o uso incomum do sinal de travessão.

Fragmento 3.3.1

“ – *Tou meio precisado de nada...*” (linha 16)

“ – *Que, o que é, menino, é que é sério demais, para você, hoje!*” (linha 19)

“ – *Ei, vamos, direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu acabo!*” (linha 44)

– “*Mato! Mato, tudo!*” (linha 46)

“ – *Eu ’tou solto, então sou o demônio!*” (linha 47 e 48)

Sem nenhuma economia, neste conto, Guimarães Rosa faz uso do travessão. Nada incomum, no exemplo deste fragmento, é que em todos os momentos que ocorre a representação da fala de um personagem ele aparece, mesmo sem o autor ter colocado o espaço antes do traço. Sua presença junto ao itálico sinaliza a representação de voz. As muitas expressões em itálico no texto delegam ao personagem a autonomia e a iniciativa do que diz e a quem diz. Nestes enunciados delegam a Tarantão sua força e convencimento daquilo que estava decidido a realizar.

Fragmento 3.3.2

“ – *Tarantão, meu patrão...*”

O título do conto leva o registro de travessão indicando a voz do narrador que revela sentimento de orgulho e de afeto que nutre pelo patrão. Através do título expressa todo orgulho que sente em trabalhar para Tarantão, em tê-lo como seu superior. Fato que se confirma no final da narrativa em que aos soluços sente a partida de seu patrão. Segue nesse próximo fragmento o destaque ao uso do travessão que tende a indicar o pensamento do narrador ao produzir tais enunciados. É como se estivesse narrando cada fato e, em entremeios, ou entre travessões, expõe o que pensa da situação e que não pode ser dito.

Fragmento 3.3.3

“Mal pus pé em estrivos, já ele se saía pela porteira, no que esporeava. E eu – arre a Virgem – em seguimentos.” (linha 33 e 34)

“E, ao menos, desarmado, senão que só com uma faca de mesa, gastada a fino e enferrujada – pensava que era capaz, contra o sobrinho, o doutor médico: ia pôr-lhe nos peitos o punhal”!(linha 62 a 65)

“Ah, mas ainda era um homem – da raça que tivera – e o meu Patrão! (linha 68 e 69)

No contexto destes enunciados o travessão substitui algum elemento da oração que pode ser uma palavra ou conjunto delas. No primeiro exemplo o sinal de pontuação substitui uma palavra que poderia ser: envolvidos, enrolados, envoltos, cercados. O uso do travessão oportuniza ao leitor que projete seu pensamento acerca da situação do capataz que acompanha um velho em sua loucura. O segundo exemplo abre mais ainda espaço para envolvimento do leitor em resgatar esse momento da narrativa e imaginar a situação: a tropa de maltrapilhos ao adentrar a cidade tão aguardada, o alívio por estarem agora na cidade que se apresenta muito diferente ao campo. Nesse encadeamento vocabular, o travessão tem muito a dizer: surpresa, indignação, medo, orgulho, objetivo cumprido, e mais.

Fragmento 3.3.4

“Se bem que nós dois montados; já se vê – nessas peripécias de pato”. (linha 103 e 104)

“A cidade – catastrapes”!(linha 209)

Fragmento 3.3.5

“Lá o povo, se apinhando no largo enorme da igreja, procissão que se aguardava. Ô velho! – ele veio, rente, perante, ponto em tudo, pá! P’r’ achato, seu cavalo a se espinotear, z’t-záz...; e nós. Aí, o povaréu fez vêvêvê: pé, p’rá lá, se esparziam.”(linha 135 a 138)

“Assim a gente, o velho à frente – tiplóco...t’plóco...t’plóco...” (linha 171)

O narrador do conto assemelha-se a um grande contador de história e, Guimarães em seu projeto de escrita utiliza de inúmeros efeitos que a pontuação pode proporcionar. No fragmento acima o aspecto visual chama a atenção do leitor e impõe dinamismo à cena descrita. Na descrição da cena, o uso do ponto de exclamação, dos apóstrofos, das reticências, dos dois-pontos ornamenta o texto procurando mostrar verdadeira a cena e resgatar a fala de maneira mais fiel possível ao real. Até mesmo o pinote do cavalo o autor procura registrar utilizando o apóstrofo que aparece em caso de elisão. Recurso proporcionado pelo uso dos sinais gráficos com potencialidade discursiva.

A análise desses três contos de Rosa permitiu perceber que os sinais de pontuação são elementos que auxiliam na construção de sentido do texto, que o enriquece e contribui para além da construção sintática, a construção semântica e discursiva. Também permitiu observar que os sinais gráficos mobilizam princípios polifônicos quando demarcam diversas vozes que se entremeiam nas manifestações verbais no texto.

Encerro o capítulo apontando que o caráter polissêmico da pontuação nos três contos analisados se justifica a medida que em cada uso os sinais recebem funções distintas e produz efeito discursivo confirmando seu funcionamento linguístico-discursivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de estabelecer um encerramento às discussões propostas neste trabalho, mas não um fechamento das reflexões sobre os sinais de pontuação e sua expressividade nos contos analisados, sustento que em linguagem há sempre muito que ser dito, há sempre o que não foi dito e múltiplos aspectos subjetivos que jamais receberão respostas claras e precisas. Assim, procurei avançar um pouco na análise dos sinais de pontuação na constituição de sentidos dos contos ponderados.

Desde o início do trabalho procurei mostrar que a pontuação está incorporada ao texto escrito, que ela é mecanismo organizador da escrita apresentando funções múltiplas: sintática, semântica, prosódica e discursiva. Também busquei apontar que além da proposição normativa, tão valorizada na prática escolar no ensino deste aspecto da língua, existem outras possibilidades de se pontuar um texto a fim de que este produza os sentidos que produz. Os sinais gráficos não estão empregados nos contos apenas para cumprir uma função sintática, mas está implicado no projeto enunciativo/discursivo de cada conto e na produção literária de Guimarães Rosa. Com essa análise procurei mostrar certo funcionamento da pontuação na obra desse autor.

No projeto de escrita de Guimarães Rosa a pontuação segue certa tradição gramatical, porém em alguns momentos em função da intenção enunciativa, foge totalmente ao normativo. É nesse processo que a pontuação adotada indica o compromisso de Rosa com a intenção de recriação da fala de personagens sertanejos, personagens místicos, e de outras facetas.

O objetivo traçado para essa pesquisa foi de analisar a pontuação sob o ponto de vista discursivo deslocando-a da visão e uso tradicional, tornando os sinais fundamentais para a configuração de sentido do texto. Assim, em conformidade com o objetivo proposto pude observar que a pontuação nos contos analisados mobilizou princípios polifônicos demarcando diversas vozes, tendo efeito determinante na produção de sentido do todo das narrativas. Num jogo polifônico a escrita de Rosa potencializa dizeres vindos de mundos culturalmente distintos, imbuídos de uma sutileza filosófica, reflexiva, satírica acerca do homem e seu contexto. Nessa estratégia de escrita o narrador organiza em sua voz os discursos vindo de esferas

sociais mais distintas e a pontuação, sob o aspecto discursivo, tem fundamental efeito.

Por meio dos contos selecionados e ‘circulando’ por eles foi minha intenção mostrar como a pontuação auxilia na construção de sentido do texto, que mesmo, na maioria das vezes, cumprindo com uma função sintática os sinais que foram usados apresentam traços de subjetividade, traços de um projeto de escrita de Rosa. No léxico, na sintaxe, nas expressões fragmentadas, na pontuação utilizada, há um projeto de produção literária que acaba ultrapassando limites normativos e cria uma obra singular. A escrita de Guimarães Rosa é fonte para muitos estudos e pesquisas, minha intenção foi a de explorar estreitamente algumas possibilidades que os sinais gráficos têm na construção e realização discursiva de um texto. Ao término das análises pude observar que, de acordo com o objetivo proposto, a pontuação não está empregada no conto apenas para cumprir uma função formal, sintática, mas que está implicada na significação do texto. Vários sentidos podem ser extraídos destes sinais, a dramaticidade, a sutileza estilística, o ritmo, a expressividade, o sentido. O que opera em todos os contos analisados – “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá” e “–Tarantão, meu patrão...” – é a pretensão de figuração da oralidade, é a tensão do que é da ordem do oral e do que é da ordem do escrito e nesse projeto a pontuação e seu efeito são usados a serviço de uma estratégia de composição.

Importante considerar que, além de um funcionamento gramatical uma análise acerca da pontuação necessita ser realizada dentro de uma abordagem discursiva para se ponderar os funcionamentos que cada escritor de texto literário impõe ao uso destes sinais gráficos.

Na produção literária, a língua coloca-se a serviço da estética. (CAMARA, 2008, p.4)

Em Guimarães Rosa a pontuação e a forma como ele a emprega se tornam organizadores da estrutura do texto uma vez que em determinadas situações, a presença do sinal preenche ‘vazios’ na ausência de palavras. O sinal fala por si, dialoga com o leitor, dando a ele diferentes possibilidades de ideias e associações para desvendar a trama textual. Nos contos analisados esse foi o meu olhar, o da

abordagem discursiva, a fim de entender o projeto de escrita desse autor que intenciona o tempo todo aplicar a pontuação para expressar o falar interiorano a fim de dar o ritmo que a narrativa estabelece. Outro fator percebido nos contos é essa “conversa” estabelecida pelo narrador com o leitor e a utilização dos recursos da pontuação em busca do efeito do que é falado no escrito, claro com todo artificialismo que isso pressupõe, mas que na escrita literária de Rosa não tem como ignorar. É como se de papel de contador de história, o narrador fala aos seus ouvintes. Em (SOR) narra toda a angústia da família e de uma sociedade que se solidariza com Sorôco, em (AML) rememora a vida da menina depois que se afasta do convívio com ela e em (TMP) narrador tem um lugar privilegiado que a tudo presencia e registra suas impressões. Nos três contos esse narrador expressa tudo com certa informalidade como alguém que conta os fatos dentro de uma tradição do que é do oral.

Esta pesquisa se mostra relevante se conduzir a uma mudança nas propostas didático-metodológicas, pois atualmente se propõem um ensino convencional da pontuação arraigado a textos canônicos. É mister oportunizar ao aprendiz contato com textos que tenham marcas estilísticas que cumpram um efeito intencional do enunciador, a fim de que atinjam capacidade de entendimento e compreensão textual de uma manifestação criadora.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Irandé. **Análise de textos: fundamentos e práticas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas – as não-coincidências do dizer**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética**. A Teoria do Romance. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BERNARDES, Ana Cristina de Aguiar. **Pontuando alguns intervalos da pontuação**. Tese (Doutorado em Linguística, área de Psicolinguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, p. 191 – 200, 2010.
- BRAIT, Beth. **Literatura Comentada: Guimarães Rosa**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- BORGES, M.I. **A subjetividade na teoria bakhtiniana dos gêneros do discurso**. 2007. Disponível em:
<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/90.pdf>
- CAMARA, Tânia Maria Nunes de Lima. Leitura e escrita: a relevância da pontuação expressiva. In: **Anais do V Seminário de Ensino de Língua e Literatura**, UNISUAM, 2007.
- _____. Pontuação: a chave de leitura do texto literário. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**, 2008, São Paulo.
- CASTRO, Dácio Antônio de. **Primeiras estórias**. Guimarães Rosa: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993.
- CHACON, Lourenço. **Ritmo da Escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**: seleção de textos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. & João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAHLET, Véronique. A pontuação e as culturas da escrita. **Filologia e Linguística Portuguesa**. São Paulo, n.8, p. 287-314, 2007.

_____. A pontuação e sua metalinguagem gramatical. **Revista de Estudos da Linguagem**. Belo Horizonte, v.10, n.1, p. 29-41, jan./jun. 2002.

_____. **As (man)obras da pontuação**: usos e significações. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs** – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.1. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____; _____. **O que é filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo, Parábola Editorial, 2009.

_____. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org). **BAKHTIN: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, p. 37 – 60, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2000.

JUNG, Neiva; SALEH, Pascoalina Bailon de Oliveira. Letramentos: concepções de escrita e pontuação. **Línguas & Letras**, Cascavel/PR, v. 12, n. 22, p. 195-216, jul./dez, 2011. Disponível em:
file:///D:/BKP%202014/Conta%20Admin/Downloads/5777-21712-2-PB.pdf

MACHADO, Irene. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. **Revista USP**. São Paulo, p.135-142, 1990.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino e Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

NEVES, Maria Helena de Moura. Gramática: reflexões sobre um percurso de elaboração de manuais. **Revista da ABRALIN**, v. Eletrônico, n. Especial, p. 33-51. 1ª parte 2011. Disponível em: <http://www.abralin.org>

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes Editores, 2008.

ROCHA, Lúta Lerche Vieira. Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação. **DELTA**, São Paulo: v.14, n.1, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SALEH, Pascoalina Bailon de Oliveira. A pontuação e o texto em livros didáticos dos anos iniciais do ensino fundamental. In: **Anais do XIX Seminário do CELLIP – Pesquisa em Língua e Cultura na América Latina**, UNIOESTE, 2009.

_____. Análise Linguística no livro didático do Ensino Fundamental: um olhar sobre a pontuação. In: **Anais do IX Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul**, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2010.

_____. O sujeito e a pontuação na aquisição de narrativas escritas. In: FIGUEIREDO, D. de C. & OUTROS (Org.). **Sociedade, Cognição e Linguagem**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 201-219.

ANEXOS

ANEXO 1

Sorôco, sua mãe, sua filha (Conto de João Guimarães Rosa)

1.AQUELE carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o
2.expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era
3.um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A
4.gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos
5.as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que,
6.com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso dai de baixo, fazendo parte
7.da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O
8.trem do sertão passava às 12h45m.

9.As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As
10.pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um
11.porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do
12.acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo - o movimento. Aquilo quase no
13.fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do
14.guarda- chaves, perto dos empilhados de lenha. Sorôco ia trazer as duas,
15.conforme. A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha,
16.ela só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente
17.nenhum.

18.A hora era de muito sol - o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das
19.árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas
20.reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O
21.borco bojudo do telhadilho dele alumia em preto. Parecia coisa de invento de
22.muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar
23.direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar
24.as mulheres, era para um lugar chamado Barbacena, longe. Para o pobre, os
25.lugares são mais longe.
26.O Agente da estação apareceu, fardado de amarelo, com o livro de capa preta e as
27.bandeirinhas verde e vermelha debaixo do braço. - "Vai ver se botaram água
28.fresca no carro... " - ele mandou. Depois, o guarda-freios andou mexendo nas
29.mangueiras de engate. Alguém deu aviso: "Eles vêm!... " Apontavam, da Rua de
30.Baixo, onde morava Sorôco. Ele era um homenzão, brutalhudo de corpo, com a
31.cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas:
32.as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que
33.em seguida se afinava. Vinham vindo, com o trazer de comitiva.
34.Aí, paravam. A filha - a moça - tinha pegado a cantar, levantando os braços, a
35.cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras - o nenhum.
36.A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha
37.enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de

38.diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em
 39.tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas - virundangas:
 40.matéria de maluco. A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com
 41.a cabeça, nos docementes. Sem tanto que diferentes, elas se assemelhavam.

42.Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia
 43.entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro. Todos ficavam
 44.de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles
 45.transmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco - para não
 46.parecer pouco caso. Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu
 47.grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado,
 48.humildoso. Todos diziam a ele seus respeitos, de dó. Ele respondia: - "*Deus vos*
 49.*pague* *essa* *despesa...* "

50.O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não
 51.ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio. Isso não tinha
 52.cura, elas não iam voltar, nunca mais. De antes, Sorôco aguentara de repassar
 53.tantas desgraças, de morar com as duas, pelejava. Dai, com os anos, elas
 54.pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso.
 55.Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências de mercê.
 56.Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por
 57.força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios. O se seguir.

58.De repente, a velha se desapareceu do braço de Sorôco, foi se sentar no degrau da
 59.escadinha do carro. - "Ela não faz nada, seo Agente..." - a voz de Sorôco estava
 60.muito branda: - "Ela não acode, quando a gente chama..." A moça, ai, tornou a
 61.cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um repouso estatelado, não
 62.queria dar-se em espetáculo, mas representava de outroras grandezas,
 63.impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de
 64.pressentimento muito antigo - um amor extremoso. E, principiando baixinho,
 65.mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a
 66.cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto,
 67.não paravam de cantar.

68.Aí que já estava chegando a horinha do trem, tinham de dar fim aos aprestes,
 69.fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades. Assim, num
 70.consumiço, sem despedida nenhuma, que elas nem haviam de poder entender.
 71.Nessa diligência, os que iam com elas, por bem-fazer, na viagem comprida, eram o
 72.Nenêgo, despachado e animoso, e o José Abençoado, pessoa de muita cautela,
 73.estes serviam para ter mão nelas, em toda juntura. E subiam também no carro
 74.uns rapazinhos, carregando as trouxas e malas, e as coisas de comer, muitas, que
 75.não iam fazer míngua, os embrulhos de pão. Por derradeiro, o Nenêgo ainda se
 76.apareceu na plataforma, para os gestos de que tudo ia em ordem. Elas não haviam
 77.de dar trabalhos.

78.Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela
 79.chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida,
 80.que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum,
 81.mas pelo antes, pelo depois.

82.Sorôco.

83.Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando
 84.sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.
 85.Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou. Só ficou de chapéu na mão,
 86.mais de barba quadrada, surdo - o que nele mais espantava. O triste do
 87.homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras.
 88.Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem
 89.queixa, exemplosa. E lhe falaram: - "*O mundo está dessa forma...*" Todos, no
 90.arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam
 91.demais de Sorôco.
 92.Ele se sacudiu, de um jeito arreventado, desacontecido, e virou, pra ir-
 93.s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora
 94.de conta.
 95.Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar
 96.de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se
 97.podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo- Num rompido - ele começou a
 98.cantar, alteado, forte, mas sozinho para si - e era a cantiga, mesma, de
 99.desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.

100.A gente se esfriou, se afundou - um instantâneo. A gente... E foi sem
 101.combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de
 102.dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão.
 103.E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que
 104.cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém
 105.deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem
 106.comparação.

107.A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente,
 108.com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga.

ANEXO 2
A menina de lá
(Conto de João Guimarães Rosa)

1.Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água
2.limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus. O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas
3.e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando
4.galinhas ou passando descompostura em alguém. E ela, menininha, por nome
5.Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e com olhos
6.enormes.

7.Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria
8.bruzas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se
9.mexia. – “Ninguém entende muita coisa que ela fala...” – dizia o Pai, com certo
10.espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por
11.exemplo: – “Ele xurugou?” – e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo
12.esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: – *“Tatu não vê a*
13.*lua...”* – ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da
14.abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos
15.sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se
16.acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a
17.gente vem perdendo. Só a pura vida.

18.Em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava
19.ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e
20.silêncios. Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa
21.nenhuma. Botavam para ela a comida, ela continuava sentada, o prato de folha no
22.colo, comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e
23.atraente, e ia consumindo depois o resto, feijão, angu, ou arroz, abóbora, com
24.artística lentidão. De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de
25.repente. – “Nhinhinha, que é que você está fazendo?” – perguntava-se. E ela
26.respondia, alongada, sorrida, moduladamente: – *“Eu... to-u... fa-a-zendo”*. Fazia
27.vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha?

28.Nada a intimidava. Ouvia o Pai querendo que a Mãe coasse um café forte, e
29.comentava, se sorrindo: – *“Menino pidão... Menino pidão...”* Costumava também
30.dirigir-se à Mãe desse jeito: – *“Menina grande... Menina grande...”* Com isso Pai
31.e Mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: – *“Deixa...*
32.*Deixa...”* – suasibilíssima, inábil como uma flor. O mesmo dizia quando vinham
33.chamá-la para qualquer novidade, dessas de entusiasmar adultos e crianças. Não
34.se importava com os acontecimentos. Tranqüila, mas viçosa em saúde. Ninguém
35.tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências. Como puni-la? E,
36.bater-lhe, não ousassem; nem havia motivo. Mas, o respeito que tinha por Mãe e
37.Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância. E Nhinhinha gostava de
38.mim.

39. Conversávamos, agora. Ela apreciava o casacão da noite. – "*Cheinhas!*" – olhava
40.as estrelas, deléveis, sobrehumanas. Chamava-as de "*estrelinhas pia-pia*".

41.Repetia: – “*Tudo nascendo!*” – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões,
42.com o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de
43.lembrança. – “*A gente não vê quando o vento se acaba...*” Estava no quintal,
44.vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia
45.exagerado: – “*Alturas de urubuir...*” Não, dissera só: – “... *altura de urubu não*
46.*ir.*” O dedinho chegava quase no céu. Lembrou-se de: – “*Jabuticaba de vem-me-*
47.*ver...*” Suspirava, depois: – “*Eu quero ir para lá.*” – Aonde? – “*Não sei*”. Aí,
48.observou: – “*O passarinho desapareceu de cantar...*” De fato, o passarinho tinha
49.estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse
50.ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: – “*A Avezinha.*” De por diante,
51.Nhininha passou a chamar o sabiá de “*Senhora Vizinha...*” E tinha respostas
52.mais longas: – “*Eeu? Tou fazendo saudade.*” Outra hora, falava-se de parentes já
53.mortos, ela riu: – “*Vou visitar eles...*” Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava
54.com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: – “*Ele te xurugou?*”
55.Nunca mais vi Nhininha.
56.Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres.
57.Nem Mãe nem Pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. Parece
58.que foi de manhã. Nhininha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: –
59.“*Eu queria o sapo vir aqui*” Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o
60.de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas,
61.aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhininha – e não o
62.sapo de papo, mas uma bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima.
63.Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: – “*Está trabalhando um feitiço...*” Os
64.outros se pasmaram; silenciaram demais.
65.Dias depois, com o mesmo sossego: – “*Eu queria uma pamonhinha de*
66.*goiabada...*” – sussurrou; e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que
67.trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem
68.os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito
69.acontecia. Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o
70.que não põe nem quita. Assim, quando a Mãe adoeceu de dores, que eram de
71.nenhum remédio, não houve fazer com que Nhininha lhe falasse a cura. Sorria
72.apenas, segredando seu – “*Deixa... Deixa...*” – não a podiam despersuadir. Mas
73.veio vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com
74.estarrecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também
75.outros modos.
76.Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e
77.interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da
78.menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto,
79.deviam saber. Também, o Pai, Tiantônia e a Mãe, nem queria versar conversas,
80.sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão.
81.O que ao Pai, aos poucos, pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o
82.sensato proveito. Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava se estorricar.
83.Experimentaram pedir a Nhininha: que quisesse a chuva. – “*Mas, não pode,*

84.ué...” – ela sacudiu a cabecinha. Instaram-na: que, se não, se acabava tudo, o leite, 85.o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado. – “Deixa... Deixa...” – se sorria, 86.repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das 87.andorinhas.

88.Daí a duas manhãs quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da- 89.velha, sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa. 90.Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que 91.nunca lhe vira, pular e correr por casa e quintal.

92.- “Adivinhou passarinho verde?” – Pai e Mãe se perguntavam. Esses, os 93.passarinhos, cantavam, deputados de um reino. Mas houve que, a certo momento, 94.Tiantônia repreendesse a menina, muito brava, muito forte, sem usos, até a Mãe e 95.o Pai não entenderam aquilo, não gostaram. E Nhinhinha, branda, tornou a ficar 96.sentadinha, inalterada que nem se sonhasse, ainda mais imóvel, com seu 97.passarinho-verde pensamento. Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando 98.ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à 99.Providência decerto prazia que fosse.

100.E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares. Todos 101.os vivos atos se passam longe demais.

102.Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa: um 103.de-repente enorme. A Mãe, o Pai e Tiantônia davam conta de que era a mesma 104.coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade. E mais para repassar o 105.coração, de se ver quando a Mãe desfiava o terço, mas em vez das ave-marias 106.podendo só gemer aquilo de – “*Menina grande... Menina grande...*” – com toda 107.ferocidade. E o Pai alisava com as mãos o tamboretinho em que Nhinhinha se 108.sentava tanto, e em que ele mesmo se sentar não podia, que com o peso de seu 109.corpo de homem o tamboretinho se quebrava.

110.Agora, precisavam de mandar um recado, ao arraial, para fazerem o caixão e 111.aprontarem o enterro, com acompanhantes de virgens e anjos. Aí, Tiantônia 112.tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-íris da chuva, do 113.passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela 114.ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites de 115.verdes brilhantes... A agouraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho 116.assim, sua vontade?

117.O Pai, em bruscas lágrimas, esbravejou: que não! Ah, que, se consentisse nisso, 118.era como tomar culpa, estar ajudando ainda Nhinhinha a morrer...

119.A Mãe queria, ela começou a discutir com o Pai. Mas, no mais choro, se serenou 120.– o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era 121.preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de- 122.rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua 123.filhinha em glória, Santa Nhinhinha.

ANEXO 3

– Tarantão, meu patrão...

(Conto de João Guimarães Rosa)

01.SUSPA! – que me não dão nem tempo para repuxar o cinto nas calças e me pôr
 02.debaixo de chapéu, sem vez de findar de beber um café nos sossegos da cozinha.
 03.Aí – ... *“aite...”* – a voz da mulher do caseiro declarou quando o caso começou. Vi
 04.o que era. E, pois. Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando
 05.da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. Nem parecesse senhor de
 06.tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de moribundo para daí a
 07.dias desses, ou horas ou semanas. *Ôi*, tenho de sair também por ele, já se vê, lhe
 08.corro todo atrás. Ao que, trancei tudo, assungo as tripas do ventre, viro que me
 09.viro, que a mesmo esmo, se me esmolambo, se me despenco, se me esbandalho:
 10.obrigações de meu ofício. – *“Ligeiro, Vaga-lume, não larga o velho!”* – acha
 11.ainda de me informar o caseiro Sô Vincêncio, presumo que se rindo, e: - *“Valha-*
 12.*me eu!”* – rogo, *ih*, danando-o, *epa!* e desço em pulos passos esta velha escada de
 13.pau, duma droga desta antiqüíssima fazenda, *ah...*
 14.E o homem – no curral, trangalhadaçando zureta, de afobafo – se propondo de
 15.arrear cavalo! Me encostei nele, eu às ordens. Me olhou mal, conforme pior que
 16.sempre. – *“Tou meio precisado de nada...”* – me repeliu, e formou para si uma
 17.cara, das de desmamar crianças. Concordei. Desabanou com a cabeça. Concordei
 18.com o não. Aí ele sorriu consigo meio mesmo. Mas mais me olhou, me
 19.desprezando, refrando: - *“Que, o que é, menino, é que é sério demais, para você,*
 20.*hoje!”* Me estorvo e estranhei, pelo peso das palavras. Vi que a gente estávamos
 21.era em tempo-de-guerra, mas com espadas entortadas; e que ele não ia apelar
 22.para manias antigas. E a gente, mesmo, vesprando de se mandar buscar, por
 23Conta dele, o doutor médico, da cidade, com sábias urgências! Jeito que, agora, o
 24.velho me mandava pôr as selas. Bom desatino! Nem queria os nossos, mansos,
 25.mas o baio-queimado, cavalão alto, e em perigos apresentado, que se notava. E o
 26.pedresão, nem mor nem menor. Os amaldiçoados, estes não eram de lá, da
 27.fazenda, senão que animais desconhecidos, pegados só para se saber depois de
 28.quem fosse que sejam. Obedeci, sem outro nenhum remédio de recurso; para
 29.maluco, maluco-e-meio, sei. O velho me pespunha o azul daqueles seus grandes
 30.olhos, ainda de muito mando delirados. Já estava com a barba no ar – aquela
 31.barba de se recruzar e baralhar, de nenhum branco fio certo. Fez fabulosos gestos.
 32.Ele estava melhor do que na amostra.
 33.Mal pus pé em estrivos, já ele se saía pela porteira, no que esporeava. E eu – arre
 34.a Virgem – em seguimentos. Alto, o velho, inteiro na sela, inabalável, proposto de
 35.fazer e acontecer. O que era se ser um descendente de sumas grandezas e riquezas
 36.– um *Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes!* – encostado, em maluca velhice, para
 37.ali, pelos muitos parentes, que não queriam seus incômodos e desmandos na
 38.cidade. E eu, por precisado e pobre, tendo de aguentar o restante, já se vê, nesta
 39.desentendida caceteação que me coisa e assusta, passo vergonhas. O cavalo baio-

40.queimado se avantajava andadeiro de só espaços. Cavalos rinchão, capaz de algum
41.derrubamento. Será que o velho seria de se lhe impor? Suave, a gente se indo, pelo
42.cerrado, a bom ligeiro, de lados e lados. O chapéu dele, abado pomposo, por
43.debaixo porém surgindo os compridos alvos cabelos, que ainda tinha, não poucos.
44.– *“Ei, vamos, direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu acabo!”* – bramou, que
45.queria se vingar. O Magrinho sendo o doutor, o sobrinho-neto dele, que lhe dera
46.injeções e a lavagem intestinal. – *“Mato! Mato, tudo!”* – esporeou, e mais bravo.
47.Se virou para mim, aí deu o grito, revelando a causa e verdade: - *“Eu’tou solto,
48.então sou o demônio!”* A cara se balançava, vermelha ele era claro demais, e os
49.olhos, de que falei. Estava crente, pensava que tinha feito o trato com o Diabo!
50.*P’r’onde vou?* – a trote, a gente, pelas esquerdas e pelas direitas, pisando o
51.cascalharal, os cavalos no bracear. O velho tendo boa mão na rédea. De mim, não
52.há de ouvir, censuras minhas. Eu, meus mal-estares. O encargo que tenho, e
53.mister, é só o de me poitar perto, e não consentir maiores desordens. Pajeando
54.um traste ancião – o caduco que não caia! De qualquer repente, se ele, tão doente,
55.por si se falecesse, que trabalhos medonhos que então não ia haver de me dar?
56.Minha mexida, no comum, era pouca e vasta, o velho homem meu Patrão me
57.danava-se. Me motejou: - *“Vaga-lume, você então pensa que vamos sair por aí é
58.p’ra fazer crianças?”* A voz toda, sem sobrossos nem encalques. E ia ter a
59.coragem de viagem, assim, a logradouros – tão sambanga se trajando? Sem
60.paletó, só o todo abotoado colete, sujas calças de brim sem cor, calçando um pé
61.de botina amarela, no outro pé a preta bota; e mais um colete, enfiado no braço,
62.falando que aquele era a sua toalha de se enxugar. Um de espantos! E, ao menos,
63.desarmado, senão que só com uma faca de mesa, gastada a fino e enferrujada –
64.pensava que era capaz, contra o sobrinho, o doutor médico: ia pôr-lhe nos peitos
65.o punhal! – feio, fulo. Mas, me disse, com o pausar: - *“Vaga-lume, menino, volta,
66.daqui, não quero lhe fazer enfrentar, comigo, riscos terríveis.”* Esta, então!
67.Achava que tinha feito o trato com o Diabo, se dando agora de o mor valentão,
68.com todas as sertanejices e braburas. Ah, mas, ainda era um homem – da raça
69.que tivera – e o meu Patrão! Nisto, apontava dedo, para lá ou cá, e dava tiros
70.mudos. Se avançou, à frente, só avançávamos, a fora, por aí, campampantes.
71.Por entre arvoredos grandes, ora demos, porém, com um incerto homem,
72.desconfioso e quase fugidiço, em incerta montada. Podia-se-o ver ou não ver, com
73.um tal sujeito não se tinha nada. Mas o velho adivinhou nele algum desar, se
74.empertigando na sela, logo às barbas pragas: - *“Mal lhe irá!”* – gritou altamente.
75.Aproximou seu cavalo, volumou suas presenças. Parecia que lhe ia vir às mãos.
76.Não é que o outro, no tir-te, se encolheu, borrafofo, todo num empate? Nem pude
77.regularizar o de meu olhar, tudo expresso e distenso demais se passava. O velho
78.achando que esse era um criminoso! – e, depois no Breberê, se sabendo: que o
79.era, de fato, em meios termos. Isto que é, que somente um Sem-Medo, ajudante
80.de criminoso, mero. Nem pelejou para se fugir, dali donde moroso se achava;
81.estava como o gato com chocalho. – *“Ai-te!”* – o velho, sacudindo sua cabeça
82.grande, sem com que desenfezar-se: - *“Pague o barulho que você comprou!”* – o

83.intimava. O ajudante-de-criminoso ouviu, fazendo uns respeitos, não sabendo o
84.que não adiar. Aí, o velho deu ordem: - *“Venha comigo, vosmicê! Lhe proponho*
85.*justo e bom foro, se com o sinal de meu servidor...”* E...É de se crer? Deveras.
86.Juntou o homem seu cavalinho, bem por bem vindo em conosco. Meio coagido, já
87.se vê; mas, mais meio esperançado.

88.Sem nem mais eu me sonhar, nem a quantas, frígido de calor e fartado. Aquilo
89.tudo, já se vê, expunha a desarrazoada loucura. O velho, pronto em arrepragas e
90.fioscas, no esbrabejo, estrepa-e-pegá. No gritar: - *“Mato pobres e coitados!”* Se
91.figurava, nos trajos, de já ser ele mesmo o demo, no triste vir, na capetagem?

92.Só de déu e em léu tocávamos, num avante fantasmado. O ajudante-de-criminoso
93.não se rindo, e eu ainda mais esquivançando. Nisto, o visto: a que ia com feixinho
94.de lenha, e com a escarrapachada criança, de lado, a mulher, pobrepérrima. O
95.velho, para vir a ela, apressou macio o cavalo. Receei, pasmado para tudo. O velho
96.se safou abaixo o chapéu, fazia dessas piruetas e outras gesticulações. Me achei: -
97.*“Meu, meu, mau! Esta é aquela flor, de com que não se bater nem um mulher!”*
98.Se bem que as coisas todas foram outras. O velho, pasmosamente, do doidar se
99.arrefecia. Não é que, àquela mulher, ofereceu tamanhas cortesias? Tanto mais
100.quanto ele só insistindo, acabou ela afinal aceitando: que o meu Patrão se apeou,
101.e a fez montar em seu cavalo. Cujá rédea ele veio, galante, a pé, puxando. Assim,
102.o nosso ajudante-de-criminoso teve de pegar com o feixe de lenha, e eu mesmo
103.encarregado, com a criança a tiracolo. Se bem que nós dois montados; já se vê –
104.nessas peripécias de pato.

105.Só, feliz, que curta foi a farsalhança, até ali a pouco, num povoado. Onde o
106.destino dessa pobre e festejada mulher, que se apeou, menos agradecida que
107.envergonhada. Mas, veja um, e reveja, em o que às vezes dá uma boa patacoada.
108.Por fato que, lá, havia, rústico, um “Felpudo”, rapaz filho dessa mulher. O qual,
109.num reviramento, se ateou de gratidões, por ver a mãe tão rainha tratada. Mas o
110.velho determinou, sem dar atualmentes nem ensejos: - *“Arranja cavalo e vem,*
111.*sob minhas ordens, para grande vingança, e com o demônio!”* Advirto, desse
112.Felpudo: tão bom como tão não, da mioleira. No que – não foi, quê? – saiu, para
113.se prover do dito cavalo; e vir, a muito adiante. Para vexar o pejo da gente, nessa
114.toda trapalhada. Das pessoas moradoras, e de nós, os terceiros personagens.
115.Mas, que ser, que haver? Os olhos do velho se sucediam. Que estragos?

116.Se o que seja. Se boto o reto no correto: comecei a me duvidar. Tirar tempo ao
117.tempo. Mas, já a gente já passávamos pelo povoadinho do M’engano, onde meu
118.primo Curucutu reside. Cujó o nome vero não é, mas sendo João Tomé Pestana;
119.assim como o meu, no certo, não seria *Vaga-lume*, só, só, conforme com agrado
120.me tratam, mas João Dosmeuspés Felizardo. Meu primo vi, e a ele fiz sinal. Lhe
121.pude dar, dito: - *“Arreia alguma égua, e alcança a gente, sem falta, que nem sei*
122.*adonde ora andamos, a não ser que é do Dom Demo esta empreitada!”* Meu
123.primo prestes me entendeu, acenou. E já a gente – haja o galopar – no encalço
124.do velho, estramontado. Que, nisto de ainda mais se sair de si, desadoroso, num
125.outro assomo ao avante se lançava: - *“Eu acabo com este mundo!”*

126.Ái, o mais: poeiras! Ao pino. E, depois de uma virada, o arraial do Breberê, a
 127.gente ia dar de lá chegar, de entrada. O vento tangendo, para nós, pedaços de
 128.toque de sinos. Do dia me lembrei: que sendo uma Festa de Santo. E uns
 129.foguetes pipoquearam, nesse interintintim, com no ar azuis e fumaças. O Patrão
 130.parou a nós todos, a gesto, levantado envaidecido: - “*Tão me saudando!*” – ele se
 131.comprove, do *a-tchim-pum-pum* dos foguetes, que até tiros. Não se podia dele
 132.discordar. Nós: o ajudante-de-criminoso, o Felpudo filho da pobre mulher, meu
 133.primo Curucutu; e eu, por ofício. Que, de galope, no arraial então entrou-se, nós
 134.dele assim, atrasmente, acertados. No Breberê.

135.Foi danado. Lá o povo, se apinhando no largo enorme da igreja, procissão que se
 136.aguardava. Ô velho! – ele veio, rente, perante, ponto em tudo, *pá! P’r’ achato,*
 137.seu cavalo a se espinotear, *z’t-záz...*; e nós. Ái, o povaréu fez vêvêvê: pé, p’rá lá,
 138.se esparziam. O velho desapeou, pernas compridas, engraçadas; e nós. Meio o
 139.que pensei, pus a rédea no braço: que íamos ter de pegar nos bentos tirantes do
 140.andor. Mas, o velho, mais, me pondo em espantos. Vem chegando, discordando,
 141.bradou vindas ao pessoal: - “*Vosmicês!...*” – e sacou o que teria em algibeiras. E
 142.tinha. Vazou pelo fundo. Era dinheiro, muitíssimas moedas, o que no chão ele
 143.jogava. *Suspa e ai-te!* à choldrabortra, desataram que se embolaram, e a se
 144.curvar, o povo em gatinhas, para poderem catar prodigiosamente aquela
 145.porqueira imortal. Tribuzamos. Safanamos. Empurrou-se para longe a confusão.
 146.No clareado, se tomou fôlego. Porém, durante esse que-o-quê, o padre, à porta
 147.da igreja, sobrevestido se surgia. O velho caminhou para o padre. Caminhou,
 148.chegou, dobrou joelho, para ser bem abençoado; mas mesmo antes, enquanto
 149.que em caminhando, fez ainda várias outras ajoelhadas: - “*Ele está com um*
 150.*vapor na cabeça...*” – ouvi mote que glosavam. O velho, circunspecto, alto se
 151.prazia, se abanava, em sua barba branca, sujada. – “*Só saiu de riba da cama,*
 152.*para vir morrer no sagrado?*” – outro senhor perguntava. O que qual era um
 153.“Cheira-Céu”, vizinho e compadre do padre. Mais dizia: - “*A ele não abandono,*
 154.*que devo passados favores à sua estimável família.*” Ouviu-o o velho: -
 155.“*Vosmicê, venha!*” E o outro, baixo me dizendo: - “*Vou, para o fim, a segurar na*
 156.*vela...*” – assentindo. Também quis vir um rapaz Jiló; por ganâncias de dinheiro?
 157.O velho, em fogo: - “*Cavalos e armas!*” – queria. O padre o tranquilizou, com
 158.outra benção e mão beijável. Já menos me achei: - “*Lá se avenha Deus com o seu*
 159.*undo...*” Montou-se, expediu-se esporeou-se, deixando-se o Breberê para trás.
 160.Os sinos em toada tocavam. Seja – galopes. Depois de nenhum almoço, meio
 161.caminho desandado; isto é, caminho-e-meio. Ao que, o velho: *pá!* Impava. Ái, em
 162.beira da estrada-real, parava o acampo dos ciganos. – “*Tira lá!*” – se teve: aos
 163.com cachorros e meninos, e os tachos, que consertavam. No burloló, esses
 164.ciganos, em tretas, tramoias, zarandalhas: cigano é sempre descarado. No
 165.entendimento do vulgo: pois, esses, propunham canganha, de barganhar todos
 166.os cavalos. – “*À p’r’-a-parte! Cruz, diabo!*” Mas o velho convocou: e um se quis,
 167.bandeou com a gente. O cigano Pé-de-Moleque; para possíveis patifarias? Me
 168.tive em admirações. Tantos vindo, se em seguida. Assim, mais um Gouveia

169.“Barriga-Cheia”, que já em outros tempos, piores, tinha sido ruim soldado. Já
170.me vejo em adoidadas vantagens?

171.Assim a gente, o velho à frente – *tiplóco...t'plóco... t'plóco...* – já era cavalaria.

172.Mais um, sem cujo nem quem: o vagabundo “Corta Pau”; o sem-que-fazer, por

173.influências. A gente, com Deus: onze! Ao adiante – tira-que-tira – num sossego

174.revoltoso. Eu via o velho, meu Patrão: de louvada memória maluca, torre alta.

175.Num córrego, ele estipulou: - “*Os cavalos bebem. A gente, não. A gente não*

176.*tenha sede!*” Por áspera moderação, penitência de ferozes. O Patrão, pescoço

177.comprido, o grande gogó, respeitável. O rei! guerreiro. Posso fartar de suar; mas

178.aquilo tinha para grandezas.

179.-“*Mato sujos e safados!*” – o velho. Os cavalos, cavaleiros. Galopada. A gente:

180.treze...e quatorze. A mais um outro moço, o “Bobo”, e a menos um “João

181.Paulino”. Aí o chamado “Rapa-pé”, e um amigo nosso por nome anônimo; e, por

182.gostar muito de folguedos, o preto de Gorro-Pintado. Todos vindos, entes,

183.contentes, por algum calor de amor a esse velho. A gente retumbava, avantes, a

184.gente queria façanhas, na espraiança nós assoprados. A gente queria seguir o

185.velho, por cima de quaisquer ideias. Era um desembaraçamento – o de se prezar,

186.haja sol ou chuva. E gritos de chegar ao ponto: - “*Mato mortos e enterrados!*” –

187.o velho se pronunciava.

188.Ao que o velho sendo o que era por-todos, o que era no fechar o teatro. – “*Vou ao*

189.*demo!*” – bramava. – “*Mato o Magrinho, é hoje, mato e mato, mato, mato!*” – de

190.seu sobrinho doutor, iroso não se olvidava. Súspe-te! que eu não era um

191.porqueira; e quem não entende dessas seriedades! Aí o trupitar – cavalos bons!

192.Que quem visse se perturbasse: não era para entender nem fazer parar.

193.Fechamos nos ferros. – “*Vigie-se, quem vive!*” – expandongue-se. Não era. Num

194.galopar, ventos, flores. Me passei para o lado do velho, junto – *...tapatrão,*

195.*tapatrão...tarantão...tarantão...* – e ele me disse: nada. Seus olhos, o outro

196.grosso azul, certos, esses muito se mexiam. Me viu mil. – “*Vaga-lume!*” – só,

197.só, cá me entendo, só de se relancear o olhar. – “*João é João, meu Patrão...*” Aí:

198.*e – patrapão, tampantrão, tarantão...* – cá me entendo. Tarantão, então... – em

199.nome em honra, que se assumiu, já se vê. Bravos! Que na cidade já se ia chegar,

200.maiormente, à estrupida dos nossos cavalos, desbestada.

201.*Agora o que é que ia haver?* – nem pensei; e o velho: “*Eu mato! Eu mato!*” Ia já

202.alta a altura. – “*Às portas e janelas, todos!*” trintintim, no desbaralhado. E eu ali

203.no meio. O um Vaga-lume, Dosmeuspés, o Sem-Medo, Curucutu, Felpudo,

204.Cheira-Céu, Jiló, Pé-de-Moleque, Barriga-Cheia, Corta-Pau, Rapa-pé, o Bobo, o

205.Gorro-Pintado; e o sem-nome nosso amigo. O Velho, servo do demo – só

206.bandeiras despregadas. O espírito de pernas-para-o-ar, pelos cornos da

207.diabrura. E estávamos afinal-de-contas, para cima de outros degraus, os

208.palhaços destemidos. Estávamos, sem até que a final. Ah, já era a rua.

209.A cidade – catastrapes! Que acolhenças? A cidade, estupefacta, com automóveis

210.e soldados. Aquelas ruas, aldemenos, consideraram nosso maltrupício. A gente

211.nem um tico tendo medo, com o existido não se importava. Ah, e o Velho

212.estardalhão? – que jurava que matava. Pois, o demo! vamos... O velho sabia
213.bem, aonde era o lugar daquela casa.

214.Lá fomos, chegamos. A grande, bela casa. O meu em glórias Patrão, que saudoso.
215.Ao chegar a este momento, tenho os olhos embaciados. Como foi, crente, como
216.foi, que ele tinha adivinhado? Pois, no dia, na hora justa, ali uma festa se dava. A
217.casa, cheia de gente, chiquetichique, para um batizado: o de filha do Magrinho,
218.doutor! Sem temer leis, nem flauteio, por ali entramos, de rajada. Nem ninguém
219.para impedimento – criados, pessoas, mordomado. Com honra. Se festava!

220.Com surpresas! A família, à reunida, se assombrava gravemente, de ver o Velho
221.rompendo – em formas de mal ressuscitado; e nós, atrás, nesse estado. Aquela
222.gente, da assemblança, no estatelo, no estremunho. Demais. O que haviam: de
223.agora, certos sustos em remorsos. E nós, empregando os olhos, por eles. O
224.instante, em tento. A outra instantaneação. Mas, então, foi que de repente, no
225.fechar do aberto, descomunal. O Velho, nosso, sozinho, alto, nos silêncios,
226.bramou – *dlão!* – ergueu os grandes braços:

227.- “*Eu pido a palavra...*”

228.E vai. Que o de bem se crer? Deveras, que era um pasmar. Todos, em roda de em
229.grande roda, aparvoados mais, consentiram, já se vê. Ah, e o Velho, meu Patrão
230.para sempre, primeiro tossiu: *bruba!* – e se saiu, foi por aí embora a fora,
231.sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem
232.definhezas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me dava os
233.fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho. Mais
234.sentidos, mais calados. O Velho, fogoso, falava e falava. Diz-se que, o que falou,
235.eram baboseiras, nada, ideias já dissolvidas. O Velho só se crescia. Supremo
236.sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu
237.conhecia, que desconhecia.

238.Até que parou, porque quis. Os parentes se abraçavam. Festejavam o recorte do
239.Velho, às quantas, já se vê. E nós, que atrás, que servidos, de abre-tragos,
240.desempoeirados. Porque o Velho fez questão: só comia com todos os dele em
241.volta, numa mesa, que esses seus cavaleiros éramos de doida escolta, já se vê, de
242.garfo e faca. Mampamos. E se bebeu, já se vê. Também o Velho de tudo provou,
243.tomou, manjou, manducou – de seus próprios queixos. Sorria definido para a
244.gente, aprontando longes. Com alegrias. Não houve demo. Não houve mortes.

245.Depois, ele parou em suspensão, sozinho em si, apartado mesmo de nós,
246.parece’que. Assaz assim encolhido, em pequenino e tão em claro: quieto como
247.um copo vazio. O caseiro Sô Vincêncio não o ia ver, nunca mais, à doidiva, nos
248.escuros da fazenda. Aquele meu esmarte Patrão, com seu trato excelentraste – *Iô*
249.*João-de-Barros-Diniz-Robertes*. Agora, podendo daqui para sempre se ir, com
250.direito a seu inteiro sossego. Dei um soluço, cortado. Tarantão – então...
251.Tarantão... Aquilo é que era!