

O ACONTECIMENTO MITOPOÉTICO EM “PIRLIMPSIQUICE”. RELAÇÕES ENTRE ENUNCIÇÃO E ENUNCIADO

Vera Lucia Rodella Abriata¹
Matheus Nogueira Schwartzmann²

RESUMO: Este artigo analisa, com base nos pressupostos teórico-metodológicos da semiótica tensiva, o conto “Pirlimpsiquice”, de João Guimarães Rosa, com o objetivo de verificar o modo como o conceito de acontecimento, estabelecido por Claude Zilberberg, manifesta-se no texto tanto no nível da enunciação quanto no nível do enunciado. Observamos o modo como se dá fusão do uno e do múltiplo no texto por meio da análise da forma como o narrador, no presente, rememora um acontecimento passado vivenciado por ele quando ainda menino juntamente com seus colegas de internato. Nessa história, o menino e seus colegas, após deslizar para o imaginário, para a fantasia, acontecimento que se dá com a encenação de uma peça no colégio interno, retorna para a sua rotina. Tal trama do texto enunciado constitui-se, por sua vez, como um outro acontecimento, o acontecimento mitopoético que é o próprio conto, relatado no presente da enunciação pelo narrador.
PALAVRAS-CHAVE: Semiótica francesa; acontecimento, enunciação; enunciado

ABSTRACT: This paper analyses, according to the theoretical presuppositions of tensive semiotics, the short-story “Pirlimpsiquice”, by João Guimarães Rosa, in order to verify how the notion of happening established by Claude Zilberberg, is manifested in the text both at the level of enunciation and at the level of enunciate. Our aim is to observe how the fusion between the one and the multiple occurs in the text, by analyzing how the narrator in the present recalls a past event, experienced by him, a boy, and by his boarding school colleagues. In this tale the boy and his colleagues, after slipping into the imaginary, into the fantasy, a happening that occurs with the play of a play in the internal college, returns to its routine. Such a plot of the enunciate text constitutes, in turn, another happening, the mythopoetic happening that is the short story itself reported in the present of the enunciation by the narrator

KEY-WORDS: French semiotics; happening, enunciation; enunciate

Introdução

Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho (ROSA, 2001, p. 260-261).

O que é o acontecimento? Acabamos de o dizer: uma brusquidão eficaz (FOCILLON apud ZILBERGERG, 2006, p. 170).

“Pirlimpsiquice”, neologismo rosiano, que dá título ao sétimo conto de *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa (1977), é figura que junta dois lexemas: “pirlimpimpim” – alusão ao pó mágico, criado por Monteiro Lobato na obra *Sítio do Picapau Amarelo*, cuja função era levar as personagens infantis a vivenciarem aventuras em qualquer tempo e em qualquer espaço – e “psique”, a alma ou o conjunto de características psíquicas do indivíduo (HOUAISS, 2009). Aos dois lexemas se une o sufixo “-ice” que, na Língua Portuguesa, forma

¹ Doutora em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade de Franca. E-mail: vl-abriata@uol.com.br

² Doutor em Linguística e Língua Portuguesa, UNESP-Assis. E-mail: matheus.schwartzmann@gmail.com

substantivos abstratos a partir de adjetivos e substantivos, como em “peraltice”, “meninice”, por exemplo. Tal palavra guarda em si uma origem onomatopaica, que acaba por recriar sonoramente o gesto lúdico (porque mágico) de dispersar o pó, como pensado por Lobato³. Acreditamos que Guimarães Rosa, com a criação dessa figura lexemática, quis aludir à capacidade lúdica de a criança ou o jovem criar estórias mágicas que revelam sua psique em formação, ainda não submetida aos padrões culturais estereotipados que regem as convenções literárias.

Nessa perspectiva, o narrador do conto espelha-se no menino que ele foi para desvelar um acontecimento pretérito por ele vivenciado que nos dá pistas do modo de criação de Rosa. Tal qual o menino e seus colegas, que dão mais valor às “inventionices”, Rosa concebe a literatura como “reservatório da memória coletiva”, “meio de transmissão de conteúdos míticos e axiológicos”, assim como o semiótico francês, Denis Bertrand (2003, p. 25).

Segundo Bertrand, na literatura se depositam modelos narrativos e de representação, como o modelo modernista, por exemplo. Aos grandes escritores, contudo, cabe a tarefa de os transformar, recriando-os esteticamente. Assim, Rosa não somente recria tais modelos, mas também a língua que, desgastada em seu uso cotidiano convencional, sofre a metamorfose operada pelo escritor mineiro o qual a transfigura em uma língua especificamente sua, rosiana. Desse modo, ele se torna um estrangeiro em sua própria língua, e é essa “estrangeirice” familiar que se vislumbra em seus textos: aquela que nos manipula, como enunciatórios, a querer recriá-los em nossos atos de leitura, verificando o modo como esses modelos narrativos e de representação se corporificam em sua linguagem mitopoética.

Portanto, na esteira de Bosi (2013, p. 460), – é importante lembrar – aquilo que Rosa opera em sua linguagem, fenômeno que, no conto em estudo, ocorre já no próprio título, vai além das unidades verbais, como o fonema e o morfema, alcançando o plano das estruturas sintáticas e semânticas:

As suas estórias são fábula, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque pantéista, isto é,

³ Conforme nos indica Adriana Silene Vieira (1998, p. 6), a obra lobatiana se apropria da narrativa de James Barrie, *Peter Pan*, o que se comprava, em partes, pela própria presença da personagem Peter Pan no Sítio do Picapau Amarelo em pelo menos três ocasiões. Além disso, a obra de Barrie foi adaptada por Monteiro Lobato para o português, e narrada por Dona Benta. É nesse cenário que Lobato cunha o termo “pó de pirlimpimpim”, em alusão ao pó mágico da fada Sininho, pó que teria a mesma função, segundo Silene (1998, p. 29), do “faz de conta” próprio ao universo infantil, que é um recurso mágico pelo qual as crianças inventam suas aventuras na obra do escritor paulista.

propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo.

O nosso intento com a análise de “Pirlimpsiquice” é observar como se dá a fusão entre o uno e o múltiplo, por meio da análise do modo como o narrador no presente se recorda de um acontecimento pretérito, vivenciado por ele, um menino, e por seus colegas de internato. Esse acontecimento, no sentido que Claude Zilberberg (2006, 2007, 2011), semiótico francês, atribui ao termo, por sua vez, concretiza-se como trama da história narrada. Observa-se, pois, no texto, que Guimarães Rosa foge do modelo estereotipado da narrativa convencional para criar o acontecimento, que é a história de um espetáculo teatral encenado pelos garotos de um internato. Nessa história, o narrador, quando menino, e seus colegas, deslizam para o imaginário, para a fantasia (o gesto mágico modalizando tal façanha) e vivenciam, pois, um acontecimento que é a encenação de uma peça no colégio interno. Tal trama do texto enunciado constitui-se, por sua vez, como um outro acontecimento, o acontecimento mitopoético que é o próprio conto, relatado no presente da enunciação enunciada pelo narrador.

Nosso objetivo é, por conseguinte, analisar a irrupção do acontecimento não somente como efeito sobre o menino no nível do enunciado, mas também sobre o enunciatário em seu envolvimento patêmico com o narrado que se dá no ato de leitura.

A seguir retomaremos alguns pressupostos da teoria zilberberguiana sobre a noção de acontecimento, observando o modo como a semiótica tensiva articula o inteligível com a sensível.

Sobre a rotina e o acontecimento

A semiótica francesa, a partir dos anos 1980, passa a se preocupar não somente com os estados de coisas, baseando-se no modelo do percurso gerativo, mas também com o ser do sujeito, com seus estados de alma, pois as categorias topológicas e narrativas se revelaram insuficientes nesse momento para explicar a complexidade discursiva da superfície dos textos, uma vez que manipulavam grandezas descontínuas, de acordo com Tatit (1996, p. 195). Essas grandezas descontínuas, tais como o quadrado semiótico, as modalidades, os actantes, se limitavam ao fazer do sujeito e não davam conta de seus estados de alma.

Conforme Tatit (1996, p. 196), como todo texto pressupõe uma enunciação humana, não se pode desvinculá-lo do universo passional e da presença do corpo na construção do sentido. Essa constatação se sistematiza na obra *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisa aos estados de alma, de Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille (1993), na qual os semioticistas observam que a apreensão do sentido do mundo pelo sujeito se dá pela mediação de um corpo que percebe e se sensibiliza com o mundo. É o “quase sujeito” em interação com uma “sombra de valor” a qual em profundidade pressentiria as atrações que seriam modalizadas posteriormente em um outro estágio (TATIT, 1996, p. 198).

Nessa esteira, Claude Zilberberg vai se interessar mais pelo processo contínuo da geração da significação que pelas unidades discretas subjacentes a ela (LOPES; LIMA, 2016, p.105), passando assim a elaborar conceitos que lhe possibilitaram estabelecer uma sintaxe discursiva específica do sensível, que ele articulou ao inteligível, sendo, considerado, desse modo, um dos sistematizadores da semiótica tensiva.

Segundo Zilberberg (2011, p. 66), a tensividade é definida como “o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade, isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra”. Essa união define o espaço tensivo como lugar de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença do sujeito e que são qualificadas em termos de intensidade e de extensidade.

Os sentidos gerados em um texto se relacionam, pois, por meio dessas duas dimensões: a dimensão da intensidade, e a dimensão da extensidade. O sujeito, no ato enunciativo, sempre toma uma posição frente a essas dimensões. A dimensão do sensível rege a dimensão do inteligível, e todo processo enunciativo se dá numa estrutura tensiva na qual o corpo do sujeito enunciante é afetado por variações tensivo-fóricas.

A dimensão da intensidade une o andamento e a tonicidade, ao passo que a dimensão da extensidade une a temporalidade e a espacialidade (ZILBERBERG, 2011, p. 67-69). O autor diz que o acontecimento, para o sujeito que sofre sua instantaneidade e detonação, poderia ser considerado:

[...] o sincretismo e, provavelmente, o produto das sub-valências paroxísticas de andamento e de tonicidade. Do ponto de vista valencial, o acontecimento, por ser portador do impacto, manifesta [...] que o sujeito trocou “a contragosto” o universo da medida pelo da *desmedida* (ZILBERBERG, 2011, p. 163, grifos do autor).

Figura do inesperado, o acontecimento não pode ser antecipado e, por ser afetante, perturbador, suspende momentaneamente o curso do tempo. No entanto, quando o tempo retoma seu curso, o acontecimento entra gradativamente em vias da potencialização, primeiramente, na memória, depois, com o tempo, na história. Desse modo, o acontecimento ganha em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde pouco a pouco em agudeza.

No âmbito da intensidade, o andamento e a tonicidade transtornam o sujeito que sofre o acontecimento e, como este sobrevém de improviso, deixa o sujeito em estado de desorientação modal. A tonicidade afeta, portanto, a integralidade do sujeito que sofre passivamente o acontecimento (cf. ZILBERBERG, 2011, p. 171).

Em termos de extensidade, a temporalidade e a espacialidade são aniquiladas pelo acontecimento. A recomposição da primeira fica condicionada à desaceleração e à atonização, quando o sujeito retorna à atitude momentaneamente suspensa pela irrupção do acontecimento. Quanto à espacialidade, Zilberberg (2011, p. 172, grifos do autor) diz que um sujeito estupefato, fica “*siderado, sem poder sair do lugar*”.

Vale lembrar ainda a distinção que Zilberberg (2007, p. 16-24) estabelece entre os modos de eficiência, de junção e de existência. O modo de eficiência denomina a maneira pela qual uma grandeza se instala no campo de presença de um sujeito. Essa grandeza, quando se instala de acordo com o desejo do sujeito, é regida pela modalidade do “pervir”. Contudo, quando a grandeza se instala abruptamente, sem nenhuma espera racional do sujeito, a modalidade que se instaura é a do “sobrevir”, da irrupção do acontecimento. Do ponto de vista figural, o “pervir” e o “sobrevir” são regidos pelo andamento.

No modo de eficiência, o autor distingue o par constituído pela alternância entre foco e apreensão. A apreensão denomina o estado do sujeito de estado que se depara com o sobrevir do acontecimento e se espanta, sendo depois marcado pelo que lhe aconteceu. A apreensão marca, portanto, a transição entre o sobrevir e a potencialização. Já o foco se inscreve como mediação entre a atualização e a realização do sujeito.

O modo de junção, por sua vez, diz respeito à condição de coesão pela qual um dado, sistemático ou não, é afirmado. Zilberberg (2007, p. 23) distingue o modo “implicativo” do modo “concessivo”. O primeiro se associa ao realizável, e a esfera da implicação seria “se a, então b”, relacionada, portanto, à causalidade, que tem por emblema o “porque”. Já o modo concessivo se associa ao acontecimento, e sua esfera tem como emblemas a dupla formada pelo “embora” e o “entretanto”: “embora a, entretanto não b”. Nesse aspecto, no

acontecimento, um dado programa é instaurado como irrealizável e, no entanto, um contraprograma o realiza (cf. ZILBERBERG, 2011, p.177).

Zilberberg (2007, p. 24) define o acontecimento como o sincretismo ou integração entre o sobrevir para o modo de eficiência, a apreensão para o modo de existência, e a concessão para o modo de junção. Por outro lado, a integração do conseguir como modo de eficiência, da focalização como modo de existência, e da implicação como modo de junção define o exercício.

O andamento e a tonicidade são subdimensões da intensidade cujo produto se associa ao “acontecimento” (ZILBERBERG, 2007, p.25). Quando as duas subdimensões estão enfraquecidas, temos o “fato”, ou exercício, que se opõe ao acontecimento. O acontecimento é raro, inesperado. O “fato”, por sua vez, é o rotineiro, o repetitivo se associa, pois àquilo que é esperado.

Zilberberg (2007, p. 25-26) relaciona essas duas integrações categoriais, a rotina (exercício, fato) e o acontecimento, a duas orientações discursivas: o discurso do exercício, que ele exemplifica com o discurso histórico, e o discurso do acontecimento, que ele associa ao discurso mítico.

O autor chama a atenção para a importância do intervalo existente entre o “foco” e seu objeto, que se relaciona ao “esperado”, e a “apreensão” e seu objeto, o “inesperado”, aquilo que “sobrevém”. Se tal intervalo tem um valor elevado, extremo: tem-se um sujeito da “admiração”, conjunto com o objeto-acontecimento. Por outro lado, se ele tende para a nulidade, tem-se um sujeito da percepção.

São esses pressupostos teóricos que procuraremos aplicar ao conto rosiano o qual como acontecimento, da ordem do inesperado, do estranho, pode, como diz Baudelaire, ser considerado, “uma parte essencial e a característica da beleza” (BAUDELAIRE, apud ZILBERBERG, 2011, p.100).

“Pirlimpsiquice”: o acontecimento na enunciação e no enunciado

Antes de iniciarmos a análise é importante fazer referência ao enredo do conto que o narrador rememora no presente, remetendo-nos a um episódio de sua infância. Como ator protagonista ele fazia parte de um grupo de doze alunos de um colégio interno que foram escolhidos para ensaiar uma peça de teatro intitulada “Os filhos do Dr. Famoso”. O grupo se

aborrece com a presença entre eles de um colega, o Zé Boné, selecionado pelo padre diretor para um papel secundário. Zé Boné vivia representando cenas de fitas de cinema de forma caricata nos recreios da escola, e o grupo de estudantes considera que ele não daria conta da seriedade da peça. O diretor, Dr. Perdigão, no entanto, repreende-os por desacreditarem do colega. Um grupo rival, formado por alunos considerados displicentes, deseja conhecer a peça oficial e, para competir com os bons alunos, espalha pelo colégio uma outra peça com uma estória inventada. Para despistá-los da “estória de verdade”, o grupo selecionado cria então outra estória que, com o tempo, passa a ser a preferida por eles, em detrimento da verdadeira estória do drama. Cada um dos dois grupos de alunos rivais quer confirmar sua estória, e o grupo de teatro nunca termina a estória inventada à qual sempre acrescentam novos episódios. Quando cenas da estória oficial passam a circular pelo colégio, o grupo responsável pela encenação desconfia de que Zé Boné as teria espalhado. No entanto, logo consideram que estavam enganados, pois imaginam que ele não teria competência para apreender a história do drama. Zé Boné apenas se limitara a inserir algumas cenas cômicas do drama nas cenas do cinema que representava nos intervalos do recreio. Ao final Dr. Perdigão, cansado de querer levá-lo a dominar seu texto, muda seu papel, e a ele é delegado o papel de um mudo. Na noite do espetáculo, o inesperado acontece. O ator principal, cujo nome era Atualpa, tem que viajar às pressas para o Rio, pois o pai adoecera, e o narrador, que era o ponto do espetáculo, menino tímido, de repente, se vê alçado à condição de protagonista. Ele, embora tenha decorado todos os papéis, não conhecia os versos iniciais que seriam dramatizados pelo protagonista. Tais versos aludiam à Virgem Padroeira e à Pátria. Nesse momento irrompe o acontecimento.

E a hora enorme.

O teatro imensamente, a plateia: - “*Ninguém mais cabe!*” – o povaréu de cabeças, estrondos de gente entrando e se sentando, rumor, rumor, oh, as luzes. [...] Não era o monte de momento, sim, não. Era a hora na hora. [...] Me punham para frente. Só ouvi as luzes, risos, avistei demais. O silêncio. [...] Eu: tesó e bambo, no embondo, mal em **suor frio e quente**, não tendo dá-me-dá, **gago de êêê, no sem jeito, só espanto**.

O minuto parou (ROSA, 1977, p. 39, grifos nossos).

O acontecimento, apreendido como afetante, perturbador, suspende momentaneamente o curso do tempo (ZILBERBERG, 2006, p. 6). Percebe-se que o acontecimento satura tanto o campo de presença do menino que o *paralisa*, e o narrador manifesta essa sensação em seu relato por meio do enunciado “O minuto parou”.

Zilberberg (2006, p. 7) diz que no âmbito da intensidade, o andamento e a tonicidade, transtornam o sujeito. Assim, o duplo acréscimo do andamento e da tonicidade, que sobrevém de improviso, traduz-se pela desorientação modal do sujeito que perde a competência para agir. Há um “déficit” de sua atitude. A tonicidade não afeta apenas “parte” do sujeito, mas sua integralidade.

Na passagem acima, nota-se ainda o estado passional do sujeito, tomado pela emoção que se revela sensorialmente por seu “suor frio e quente”, por seu gaguejar que traduz o estado de alma do espanto do menino frente ao acontecimento (cf. GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.155).

O acontecimento, para Zilberberg, (2011, p. 71), quando digno desse nome, absorve todo o “agir” e deixa ao sujeito estupefato apenas o “sofrer”. É o que acontece com o menino, sujeito do enunciado, e no papel actancial de narrador, ao recordar a cena na qual inesperadamente se defrontara com a plateia, relata: “Riam, diante de mim, aos milhares. De lá, da fila dos padres, faziam-me gestos: de ordens e de perguntatividades, danados sinais, explicavam-me o que eu **já sabia que não sabia, que não podia**” (ROSA, 1977, p. 39, grifos nossos).

A extensidade, neste momento da estória, em termos de temporalização, se aniquila conforme Zilberberg (2006, p.7-8). A recomposição da temporalidade está condicionada, como se sabe, à desaceleração e à atonização. O sujeito almeja reaver o controle e o domínio da duração, almeja alongar o breve ou abreviar o longo. No nível do enunciado, a sensação do sujeito, que finalmente prevalece é a do desejo de abreviar o tempo, que para ele se tornara extremamente longo, como se observa no primeiro enunciado do texto “E a hora enorme”. A abreviação, na verdade, efetua-se no congelamento da atitude do sujeito e na ilusão que ele tem de parada no tempo, como se torna perceptível no enunciado “O minuto parou”. No nível da enunciação enunciada, no entanto, ao recontar a estória, o narrador, por sua vez, “alonga” o breve, mantendo o sincretismo entre admiração e percepção, projetando o efeito de acontecimento para o enunciatário no momento da leitura do texto.

Na situação inicial do relato, o narrador sugere a rotina em que todos estavam mergulhados antes da possibilidade da encenação da peça. Assim, observa “[...] **os fatos** recordam-se” (ROSA, 1977, p. 33, grifo nosso). Perante a “grande novidade”, anunciada pelo padre Prefeito, o grupo de doze alunos escolhidos para a representação são tomados pelo

entusiasmo. Sentem-se “atordoados”, e o estado de alma que prevalece no grupo é o de alegria.

Embora Zé Boné fosse considerado um “papalvo”, “basbaque” todos no colégio concordavam que ele poderia ter um papel mais importante na peça que o menino, sujeito do enunciado: “Mesmo assim, acharam que para o teatro ele me passava; decidindo o padre Prefeito e o Dr. Perdigão que, por retraído e mal-à-vontade, em qualquer cena eu não servisse” (ROSA, 1977, p.34).

Nota-se nessa passagem que embora Zé Boné fosse considerado pateta, ele era preferido em relação ao menino, sujeito que pela moralização social da comunidade do internato, era dominado pelo estado patêmico da timidez, o que se concretiza nas figuras “retraído” e “mal-à-vontade”. Mas Padre prefeito e Dr. Perdigão intercedem por ele que, por ser aplicado, ganha o papel de ponto na encenação da peça. E é o menino retraído, o ponto, assim como Zé Boné, que estará no centro do acontecimento que irá interferir na rotina do colégio, como observaremos a seguir.

Aquilo na noite de nosso teatrinho **foi de Oh**. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: **mas mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor** (ROSA, 1977, p. 33, grifos nossos).

É importante ressaltar que por meio do uso do “aquilo”, na situação inicial do relato, o narrador quer fazer crer que o acontecimento é da ordem do inominado, do indefinível, o que o levou, como sujeito do enunciado, à perda da capacidade de verbalizar o que abruptamente aconteceu.

Conforme Zilberberg (2006, p. 18), a modalidade do sobrevir teria uma ligação com a exclamação, pivô da estrutura frásica. Citando Cassirer, o semioticista afirma que a pertinência deve ser atribuída não à exclamação, mas conferida à interjeição. Nessa perspectiva, o uso da interjeição “Oh”, em lugar de um predicativo que poderia qualificar o acontecimento, traduz o espanto do narrador com a lembrança de sua irrupção que reverbera de forma durativa no presente da enunciação, como ele relata no enunciado “ainda hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor”.

De acordo com Lopes e Lima (2016, p. 111), o narrador quando relata acontecimentos pretéritos que foram vividos de forma pontual, por meio da focalização interna, pode recontá-los, recuperando sua força de impacto, com a utilização do aspecto durativo, levando o

enunciatório a se deixar também impactar pela reverberação do acontecimento em sua memória como se desvela no enunciado: “Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra”.

E o rumor que repercute na memória do narrador é primeiramente o do riso da plateia perante a imobilidade do menino frente ao acontecimento. Afinal, após sua irrupção, ele começa a se recompor modalmente, recuperando de início o poder de falar quando consegue parafrasear os versos que seriam a primeira fala do ator protagonista: “gritei, tremulei, tão então: – ‘Viva a Virgem e viva a Pátria’”.

A seguir, pedem que se baixe o pano, para que saiam todos os personagens e só fiquem os protagonistas da cena, mas a cortina emperra (e faz mais uma vez o tempo durar, como na “hora enorme”): “nunca mais desceu”. Todos os atores permanecem na plateia, sem saber como agir, ainda tomados pelo acontecimento, quando um outro rumor estronda: uma intensa, imensa vaia: “A gente firmes, sem mover o passo, enquanto a vaia se surriava. A vaia parou. A vaia recomeçou. Aguentávamos” (ROSA, 1977, p. 40).

A plateia, ao longo e depois da vaia, exige a presença de Zé Boné que, dotado do poder-fazer, assume a cena e passa a representar não episódios de suas farsas, mas um papel importante que a plateia aplaude. Percebendo que Zé Boné encena parte da história do grupo rival, do Gamboa, o narrador e os colegas assumem também o espetáculo, emendando cenas de sua história à de Zé Boné. A história, a princípio disparatada, consegue afinal adquirir unidade e vai se tecendo durante a representação:

Contracenamos. Começávamos todos, de uma vez, a representar a **nossa** inventada estória. Zé Boné também [...] **Eu mesmo não sabia o que ia dizer**, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom. Sei de mais tarde me dizerem; que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, **esse drama do agora**, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo, Eu via – que a gente era outros – cada um de nós transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em a correta caixa de ponto (ROSA, 1977, p. 40-41, grifos nossos).

A embreagem temporal enunciativa que anula a distância entre o tempo da enunciação enunciada e o tempo do enunciado revela o modo como o acontecimento pretérito repercute na memória do narrador no presente e leva o enunciatório a se deixar impactar pelo acontecimento poético que é a criação de uma outra estória. Portanto, ao não saber, do sujeito cognitivo, da ordem da lógica racional, do inteligível, se sobrepõe, portanto, o saber da psique, associado ao sensível, às emoções do sujeito coletivo que se une para a produção do

espetáculo que constitui o “drama do agora”, o próprio texto que se tece das recordações sensíveis do narrador.

Convém observar que são justamente os dois meninos, em cuja competência para a encenação a comunidade do colégio não acreditava, que, dotados de coragem, começam a dramatizar a estória inventada: o eu menino retraído e Zé Boné. Nesse aspecto, vale lembrar Zilberberg (2011, p. 177) quando observa que no modo de junção concessiva, associado ao acontecimento, um dado programa é dado como irrealizável e, no entanto, um contraprograma o realiza. É o que ocorre com o menino e Zé Boné: embora todos acreditassem que eles não teriam competência para a encenação, no entanto, eles a iniciam.

É interessante destacar também uma fala Merleau-Ponty (apud ZILBERBERG, 2006, p. 165) que se refere ao par admiração vs percepção como paradigma elementar: “Toda sensação comporta um germe de sonho ou de despersonalização”. Esse momento de sonho e de união mítico-mágica no “representar sem fim” leva o sujeito coletivo a adquirir consciência da alteridade que propicia o sair de si para assumir o simulacro dos atores teatrais. Nessa esteira, lembremos a reflexão de Oliveira (1998, p. 107) sobre o conto “Pirlimpsiquice”. Para o crítico, essa “peça alternativa” [...] incorpora e duplica o imaginário dos alunos”:

A quebra da imagem preestabelecida, a despeito dos esforços do novo ponto, o Dr. Perdigão, faz com que surja a outra cena, o imaginário. Aí, nesse lugar, não há escrita, índice do simbólico, mas apenas palavras soltas na oralidade. Por isso a integridade e singularidade desse “drama do agora”, sem espaço ou tempo predeterminados, que toma “o forte, belo sentido”, impossível de ser repetido, diferente da versão oficial, feita para ser representada até a saturação. Entre a imagem refletida no espelho exibido pela sociedade e pelas convenções e a imagem recalçada, que agora irrompe, fica-se momentaneamente com esta. Por isso, nesse agora que representam, passam a ser outros – eles mesmos – ou seja: “Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes figuras, mas personagens personificantes” (OLIVEIRA, 1988, p. 108-109).

Portanto, ao invés de representarem a peça “Os filhos do Dr. Famoso”, na qual cada um encenaria o seu papel previamente ensaiado, irrompe o texto alternativo, que não haviam preparado, resultante da junção das histórias inventadas que afloraram espontaneamente (manifestações da psique de cada um), levando o menino a um ponto de tensão que o faz querer abruptamente interromper a encenação.

Porém, o soltar-se do encantamento, do representar sem fim, é difícil para o sujeito, pois transmite-lhe a sensação da vivência do eterno nos instantes de duração intensa da

representação, ou, nas palavras de Zilberberg (2006, p. 1) o sincretismo entre andamento e tonicidade:

Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, [...] O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força comigo, para me soltar do encantamento (ROSA, 1977, p. 41)

O sujeito vive de forma tão intensa o momento do acontecimento que tem a impressão, a crença de que ele se eterniza, de que o encantamento do espetáculo não terá fim. Ele e os colegas se transformam, pois, em “personagens personificantes” num tempo que adquire a dimensão mítica, como revela o enunciado: “não havia tempo decorrido”. Por isso o sujeito oscila, em estado de tumulto modal, entre o “querer”, o “não-querer” e o “não-poder”, ou seja, desligar-se do momento de “realização súbita e extática do irrealizável” (ZILBERBERG, 2011, p. 176), como o semioticista francês define o momento do acontecimento. Observe-se a reiteração do “não-poder” na passagem abaixo:

Então, **querendo e não querendo, e não podendo**, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim [...] Dei a cambalhota. De propósito me despenquei. E caí. E, me parece, o mundo se acabou (ROSA, 2007, p. 42, grifos nossos).

Pressupõe-se, porém, que embora não podendo, o querer do menino se torna mais intenso, e ele consegue finalmente sobrepor a realidade ao estado de encantamento (*pirlim*), associado ao imaginário (*psique*) ficcional.

De acordo com Zilberberg (2006, p.8), a espacialidade também é maltratada pelo acontecimento: “ausenta-se o aberto do campo de presença, mantém-se ali apenas o fechado, o ocluso”. No momento do acontecimento, o sujeito estupefato fica “siderado, sem poder sair do lugar”, como ocorre com o eu do enunciado. Enfim, o sujeito, mesmo não querendo, dá, pois, uma cambalhota para sair “do rio, do fio da roda do representar sem fim” e recupera sua carga modal. Ao sair de cena, rompe com a duração do acontecimento.

Considerações finais

Em “Pirlimpsiquice”, o narrador, como simulacro do enunciador, relata um acontecimento, vivenciado no pretérito que ele rememora por meio da estória, levando-nos, como enunciatários, em direção à estrutura tensiva canônica, “que vê no conteúdo a intersecção da intensidade e da extensidade” (ZILBERBERG, 2007, p.14).

O enunciador, no texto em análise, adota o estilo retórico da “divulgação”, e, ao nos comunicar um conteúdo precioso, faz com que o experimentemos como “partilha”. Tal partilha é resultante de operações enunciativas como a embreagem temporal e actancial que, anulando a distância entre a enunciação e o enunciado, leva-nos catarticamente a “experimentar” a intensidade do acontecimento poético que é o texto, perceptível por meio do ato de leitura

Zilberberg (2006, p.7) diz que aquilo que sobrevém não pode ser atualizado, previsto em tal hora e em tal lugar; sua vocação é ser lembrado enquanto permanecer vívida a subvalência da tonicidade. É o que ocorre no texto rosiano em que o narrador simula resgatar o momento mágico do acontecimento no agora da enunciação enunciada por meio de seu relato. Portanto, como “a sintaxe tensiva é reparadora” (ZILBERBERG, 2006, p. 6), ninguém consegue impedir que o tempo logo retome seu curso: o acontecimento gradativamente entra em vias de potencialização, primeiramente por meio da memória, depois, com o tempo, na história. Para o autor, o acontecimento vai ganhando em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde paulatinamente em agudeza.

No texto rosiano, o narrador, no presente, mantém o sincretismo entre admiração e percepção. Assim, como observa Merleau-Ponty, a percepção recebe traços que a reaproximam da admiração: o acontecimento ganha em legibilidade, sim, mas o narrador não o perde de vista e reconstrói toda sua agudeza no acontecimento mitopoético que é “Pirlimpsiquice”.

Não é à toa, nos parece, o fato de Rosa se valer da cena teatral para construir seu discurso mitopoético que é, ao mesmo tempo, metapoético. Conforme já afirmou Luiz Tatit, parte da obra de Rosa “adquiriu contornos de tratado geral sobre as principais categorias empregadas na análise do sentido” e “de uma demonstração inequívoca de que, muitas vezes, a reflexão científica e o pensamento artístico concorrem para o mesmo objetivo último de sondagem dos mistérios do imaginário” (TATIT, 2010, p. 12).

Nesse sentido, vale retomar Zilberberg, mais uma vez, para quem “**o acontecimento**, no plano do conteúdo, e **a teatralidade**, no plano da expressão, são, juntamente com o relato e o esquema narrativo canônico, uma das grandes vias possíveis do sentido” (2006, p. 171, grifos nossos).

Em “Pirlimpsiquice”, o acontecimento que irrompe, que é intenso, mas da ordem do fugaz, do transitório no nível do enunciado, é justamente da ordem da “teatralidade” que

constitui metaforicamente o próprio “plano de expressão do acontecimento”. E nós, no papel de enunciatário leitor, espectadores que somos do grande palco da vida, graças aos desencontros, aos lapsos e aos embates que nos “preparam o terreno”, permanecemos, ao longo do texto, em estado de alerta, sempre à “espera do inesperado”, da irrupção do acontecimento mitopoético.

REFERÊNCIAS

- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru-SP: Edusc, 2003. Trad. Grupo CASA.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LOPES, Ivã, LIMA, Eliane Soares. O acontecimento no ato de leitura: um estudo de caso. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Gláucia Muniz Proença (Orgs.). *Em torno do acontecimento*. Uma homenagem a Claude Zilberberg: Curitiba: Appris, 2016.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. O eu por detrás de mim: Semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa. In: MENDES, LAURO Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (Orgs.). *A astúcia das palavras*. Ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 10ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, Claude. “Louvando o acontecimento”. Tradução de Maria Lúcia V. P. Diniz. *Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.
- ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: EDUSP, 2006.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo Ateliê Editorial, 2010.
- TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. In: SILVA, Ignácio Assis (Org.). *Corpo e sentido*. A escuta do sensível. São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- VIEIRA, Adriana Silene. *Um inglês no sítio de Dona Benta*: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana. Campinas, SP: 1998. Dissertação de Mestrado. Unicamp. Instituto de Estudos da Linguagem. 141p.

**Artigo recebido em agosto de 2017.
Artigo aceito em novembro de 2017.**