

**A POÉTICA CARACTERIZAÇÃO
DO ELEMENTO FEMININO EM “SINHÁ SECADA”
UMA ANÁLISE ESTILÍSTICO-ESTRUTURAL**

Maria Isaura Rodrigues Pinto (FFP/UERJ)

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O que primeiro chama atenção na linguagem e no estilo de Guimarães Rosa, entendido estilo como “definição de uma personalidade em termos lingüísticos” (CÂMARA, 1978: 13), é o caráter experimental do expediente poético que se esmera, ao máximo, na exploração do potencial expressivo da língua. Em Rosa, a realização da língua com finalidade expressiva pauta-se em procedimentos lúdicos que aliam primitivismo e erudição. O reagenciamento das construções e formações da língua popular e interiorana do Brasil efetua-se numa ordem estilística apuradíssima que, surpreendentemente, revitaliza o falar sertanejo, sem descaracterizá-lo.

Convém mencionar que estudos voltados para o fenômeno da expressividade, como o que aqui se pretende realizar, há muito constituem objeto de atenção dos estudiosos e, embora a palavra “estilística”, já fosse utilizada no século XIX, somente no século XX, ela conquista o estatuto de disciplina autônoma, devido, sobretudo, à atuação no campo dos estudos lingüísticos de dois eminentes pesquisadores: Charles Bally (1865-1947), representante de uma “estilística da língua”, e Leo Spitzer (1887-1960) mestre exponencial de uma “estilística literária”.

Em várias partes da obra de Mattoso Câmara, estudos estilísticos se anunciam, mas é, sobretudo, em *Contribuição à estilística portuguesa* – tese elaborada para obter o título de livre-docente em língua portuguesa, na antiga Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, em 1952 – que o foco de análise se detém, especificamente, na estilística. Assim como Bally, Mattoso também preconiza uma “estilística da língua”, cujo objetivo “é o balanço dos processos expressivos, em geral, de uma língua, independentemente dos indivíduos que dela se servem” (CÂMARA, 1978: 24).

No entanto, a concepção de Mattoso, em relação à estilística, nem sempre se identifica com a de Bally. Diante da linguagem literária, por exemplo, instala-se uma visão divergente, visto que, enquanto Bally afasta, do campo de estudos estilísticos, as produções literárias em virtude de seu caráter de texto conscientemente elaborado e refletido; Mattoso as inclui e, tornando explícita a posição que adota, declara: “Cabe ressaltar que num poeta (...) os traços são mais nítidos, pois os processos estilísticos se acham a serviço de uma psique mais rica e especialmente educada para o objetivo de exteriorizar-se” (CÂMARA, 1978: 25).

O presente trabalho, sintonizado com o pensamento mattosiano, sobretudo, no que diz respeito à inclusão do texto literário no âmbito das investigações estilísticas, elege como objeto de análise o conto “Sinhá Secada”, de Guimarães Rosa, por considerá-lo um terreno fértil para esse tipo de abordagem.

Salta aos olhos do leitor, nesse texto, além da já mencionada estilização da linguagem popular, um outro traço igualmente marcante da escritura rosiana: a poética constituição do elemento feminino e é esse aspecto que será abordado nesta pesquisa. Para realizar tal intento, examinar-se-á a estrutura do conto a partir dos núcleos imagéticos responsáveis pelo processo de caracterização do elemento feminino. Nesse sentido, a transmutação da carga significativa dessas imagens – condutoras e dinamizadoras da narrativa – e, conseqüentemente, de outras com elas relacionadas será o principal alvo da reflexão a ser empreendida.

UM PERCURSO DE DOR

O início do conto coincide com o auge da intriga. Numa linguagem contida e patética, é configurado o momento em que a protagonista, acusada de adultério, tem o filho pequeno arrancado de seus braços por pessoas estranhas que cumpriram essa ação para o marido:

Vieram tomar o menino da Senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho, abaixo de ano, requeria seus afagos. Não deviam cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso. Ela procedera mal, ele estava do lado da honra. Chegavam pelo mandado inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inocente, a Senho-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

ra inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher de cara corpulenta não consentiu; depois andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra.²⁴

Na passagem, a frequência de frases simples com verbos na terceira pessoa do plural, em que se reitera uma estrutura própria de sujeito indeterminado, bem como a carência de conectivos (assíndeto) enfatizam a rápida seqüência das ações arbitrárias praticadas pelos desconhecidos que invadem a casa da personagem. O adjetivo “forçoso”, atribuído ao marido, reforça, por sua vez, as idéias de mando e autoritarismo. Por outro lado, a força expressiva da parataxe, explorada nesse parágrafo, em que a construção assindética é quase exclusiva, imprime, já de início, ao enunciado um tom espontâneo próprio do relato oral.

A linguagem ágil do narrador, sem reservas, arrebatava o leitor e coloca-o de imediato no âmago do problema: a fatal separação. Tal acontecimento atinge tão profundamente os dois seres que, a partir daí, ambos tornam-se vítimas de um árido penar. De forma compacta, os três primeiros parágrafos tratam da desgraça que se abateu sobre a vida de Sinhá Secada e, respectivamente, mostram:

Primeiro parágrafo: a separação entre mãe e filho.

Segundo parágrafo: o choque (“assustada dor”) que a “devastação” causou na personagem.

Terceiro parágrafo: como reagiu o lugarejo diante do fato: a punição imposta pelas mães às filhas por causa de possíveis levandades. A saída de Sinhá da cidade e o esquecimento das pessoas.

No segundo parágrafo, persiste o emprego de orações com sujeito indeterminado a indicar, desta vez, que o caso se tornou público, gerando uma ação coletiva de apoio à protagonista e identificação com o seu desamparo. Na passagem: “Achavam que ela devia renitir, igual onça invencível; queriam não aprovar o desamparo comum, nem ponderar o medo, da rua constante e triste”, essas idéias ficam especialmente ressaltadas com o uso, por exemplo, do símile

²⁴ Como toda a exemplificação foi extraída do conto “Sinhá Secada”, que ocupa apenas cinco páginas (204-208) da obra *Tutaméia: terceiras estórias* (2001), não se fez a indicação das páginas, por julgá-la desnecessária.

“igual onça invencível” e da aliteração do fonema /t/ em “constante e triste”. Com a presença do símile, formado com o emprego do nexo comparativo da linguagem popular “igual” e da referência zoomórfica, frisa-se a esperança do povo de ver concretizada uma reação, uma resistência. Já a repetição insistente da consoante plosiva dental /t/ traduz, por meio de uma espécie de “aumento da força articulatória”, um estado emocional de indignação. Em relação ao valor expressivo desse tipo de fonema consonantal, pondera Mattoso: “Nas consoantes plosivas, de maneira geral, é um traço estilístico o aumento da força articulatória. A impaciência nervosa pode revelar-se, por exemplo, no /b/ da exclamação – “Ora bolas!” (CÂMARA, 1978: 36).

Convém mencionar que, no livro *Introdução à estilística*, Nilce Sant’Anna distingue o símile da comparação. Observe-se o comentário:

O símile se distingue da comparação gramatical, intensiva, por relacionar termos de diferente nível de referência, isto é, termos de natureza diferente. Na frase “O jequitibá é mais alto do que o ipê”, temos uma comparação gramatical, porque se comparam duas coisas da mesma ordem de referência. Mas, quando se diz “O homem era forte como um jequitibá”, estabelece-se uma aproximação entre elementos de natureza diferente, havendo, portanto, um símile, ou comparação qualitativa, assimilativa ou metafórica (MARTINS, 1997: 97).

Com base nessa premissa é que se considerou a construção mencionada acima: “igual a onça invencível” um caso de símile.

Sobre o adultério e o ponto de vista do marido, o narrador pouco revela. Fornece apenas, a esse respeito, as informações imprescindíveis ao entendimento da estória – situa o leitor no conflito. Esse procedimento evidencia que aquilo que realmente importa na narrativa é o trágico acontecimento e suas conseqüências implacáveis. A culpabilidade da protagonista e o passado anterior àquele dia não são o centro de interesse. Contudo, a fala do narrador, logo no início do conto, ao caracterizar a Senhora de “séria”, estabelece um contraponto com a possível voz do marido, enunciada em discurso indireto livre, na seguinte passagem: “Ela procedera mal, ele estava do lado da honra”. Sobre o emprego de tal recurso, salienta Sant’Anna Martins:

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

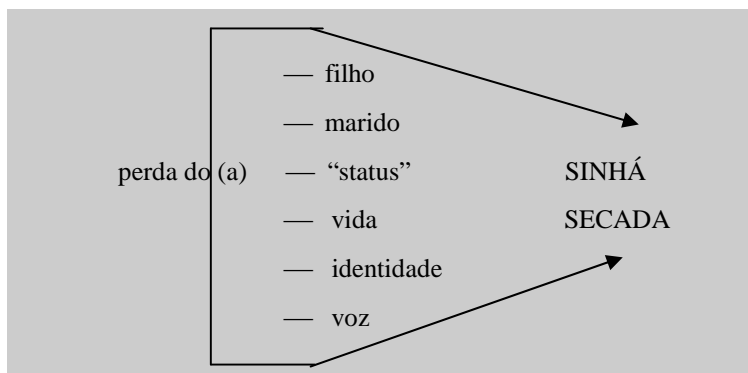
O discurso indireto livre, em muitos casos, não deixa claro quem está com a palavra, se o narrador se o personagem. O que permite distinguir é estar sendo relatado o pensamento da personagem, o qual é dela e não do narrador, por mais que este com ela se identifique (MARTINS, 2001: 204).

Mattoso, em suas reflexões, diz ser o discurso indireto livre uma construção sintática, tipicamente estilística. Nele, o narrador, sem sair de cena, consegue fornecer ao leitor o pensamento vivo do personagem, valendo-se, o que é bastante expressivo do ponto de vista estilístico, de um fraseado ou molde sintático que é peculiar a esse mesmo personagem. Destaca o pesquisador:

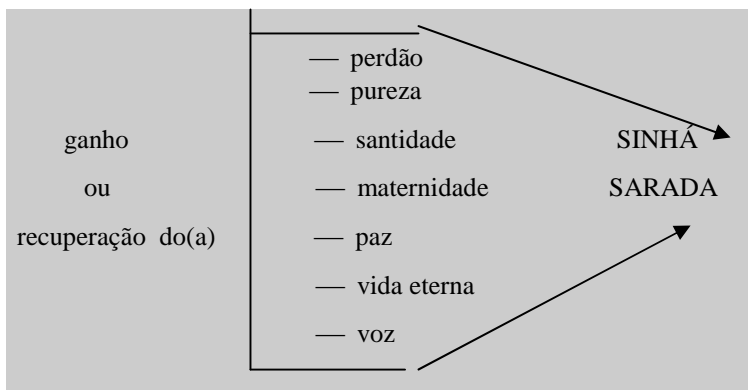
O vigor com que a expressividade procura abrir brecha no aspecto intelectual da informação, escrita especialmente, transparece no desenvolvimento do chamado estilo indireto livre para transmitir palavras de outrem (CÂMARA, 1978: 73).

A atenção do narrador converge para o drama humano, por isso, a partir dos três primeiros parágrafos, tem-se o relato da trajetória da personagem com sua metamorfose, que se dá em dois planos: o terreno e o espiritual. Na sua evolução, em paralelo, dois processos de gradação, inversamente proporcionais, se desenvolvem:

1) No plano terreno – *gradação decrescente* – personagem derrotada:



2) No plano espiritual – *gradação crescente* – personagem vitoriosa:



Observe-se mais detalhadamente como acontece a metamorfose: levaram o filho de Sinhá, metaforicamente, pode-se dizer que lhe arrancaram o fruto, por isso ela seca como planta depredada, como flor devastada. Tanto o filho quanto a mãe encontraram o mesmo destino: definham. O menino, em tenra idade, logo minguava; a mãe arrasta a existência e, gradativamente, é consumida pelo desgosto. Tragicamente, segue seu destino: purga, pena sem rebelar-se. Assume, resignadamente, o castigo que lhe foi imposto, sublima-o até, e, por fim, tendo se purificado, acaba santificada.

A caracterização da protagonista, durante a sua trajetória de dor, é feita através dos “olhos”. Trata-se do emprego da metonímia ou sinédoque. Sobre esse tipo de figura, argumenta Nilce Sant’Anna:

A sinédoque, cuja inclusão entre os casos de metonímia ou cuja distinção da metonímia se discute, é a troca de palavras com significado de diferente extensão, havendo entre elas uma relação de inclusão. Mesmo um autor como Michel Le Guern, que distingue a sinédoque da metonímia (mas só no caso da parte pelo todo), lembra que não se deve exagerar a diferença entre uma e outra. Demais, mesmo a distinção entre as duas figuras e a metáfora não é absoluta, havendo casos em que elas se associam (MARTINS, 2001, p.103)

Veja-se, a seguir, como os “olhos” se apresentam durante as etapas do percurso da protagonista. Considere-se, para tanto, como ponto demarcativo, a “separação”, fator que origina a mudança:

1) *Antes da separação*

“Séria, mãe, moça dos olhos grandes”.

2) *Depois da separação*

a) *Fase de purificação*

“Seus olhos iam-se empanando encardidos”.

b) *Quando purificada*

“Ela se esparzia, deveras dona, os olhos em espécie: de perto ou de longe, instruíam-os de um arejo, do que nem se sabe”.

c) *No momento da morte*

“fechou, final, os novos olhos”.

Nas passagens citadas, as metonímias, por seu caráter conciso, fazem ver, em lance rápido, os fatos em sua essência, o que imprime força expressiva e teor emocional ao relato.

No conto, como se pôde observar de forma esquemática, configura-se uma experiência negativa, que provoca, por um lado, o definhamento e o desapego aos valores terrenos; por outro, a revelação, a ascensão à esfera do transcendente por meio do sofrimento.

A idéia de sofrimento é sugerida a partir do próprio título. É ele o elemento que possibilita a travessia de Sinhá do plano terreno para o transcendente. Este sofrimento, que não se caracteriza em catarse, porque a prevê sem ressôo, mostra uma concepção trágica do mundo que redundava num ceticismo existencial, num total alheamento às coisas da vida. As passagens abaixo fornecem claros exemplos disso:

“A bem dizer, quase nem comia, rejeitava o gosto das coisas; dormia como as aves desempoleiradas”.

“Os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastavam iguais”.

Sinhá emudeceu, fecha-se às exteriorizações verbais e emocionais, uma vez que as concebe inúteis, num mundo absurdo e hostil:

“Não falava, a não ser o precioso diário. Deixavam-na em paz, por nela não reparar, até os homens”.

“Sinhá prosseguia, servia, fechada a gestos, ladeando o tempo, como o que semelhava causada morte”.

Tal sofrimento atinge a fronteira do niilismo e a protagonista assemelha-se às máquinas, às polias, aos teares, ou ainda, a um tecido enxuto:

Moravam numa daquelas miúdas casas pintadas, pegadas uma a outra, que nem degraus da rua em ladeira, que a Sinhá descia e subia, as horas certas, devidamente, sendo a operária exemplar que houve, comparável ao enxuto tecido que ali se produz.

A escolha do título “Sinhá Secada” está, intimamente, associada ao sentido geral do conto. A palavra “secada” pode funcionar, quer como participio, em função verbal, quer como qualificativo, em função adjetiva; possui, portanto, natureza mista e abarca as duas idéias básicas que permeiam a narrativa e se reforçam mutuamente:

1º) Sujeito paciente da ação verbal: “Sinhá foi secada”

Com esta leitura, entende-se que a protagonista foi atingida por forças antagônicas que acabam levando-a à morte: dela, todos tiraram tudo:

“O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta”.

“Tomava-lhe a filha casada da Quíbia, por empréstimos, quase todo o ordenado, já que a ninguém ela nada recusava, queria nada: não esperar; adiar de ser”.

2º) Ser qualificado: “Sinhá Secada”.

“Secada”, neste caso, é um epíteto. Sinhá, privada da companhia do filho, seca, anula-se como pessoa, passa a não ter imagem:

“Seus olhos iam-se empanando encardidos, ralos os cabelos. Durante um tal tempo, nunca mais se olhara em espelho”.

Do ponto de vista semântico, a palavra “secada” refere-se ainda ao mundo vegetal: secam as flores e as plantas. O signo pode ser entendido como índice metafórico que prenuncia a trajetória de definhamento, secagem gradativa da personagem: flor-mulher que secou por lhe terem arrancado o fruto, por lhe terem negado o exercício da maternidade. Por outro lado, atentando-se ainda para o título do conto, nota-se que a estrutura sonora das palavras “sinhá” e “secada” apresenta potencial expressivo, já que deixa ver, nos dois casos, primeiramente, uma vogal fechada: /i/ ou /ê/ e depois, a vogal aberta /a/, a mais sonora e livre do sistema fonológico português. Es-

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

sa disposição dos fonemas vocálicos, nas duas palavras que compõem o título, pode ser interpretada como uma forma de marcar um contraponto ao definimento, ou seja, de evidenciar o processo gradativo de santificação da personagem. Nesse contexto sonoro, a aliteração da sibilante /s/ insinua a sensação da voz do vento, evocando a idéia do fluir da vida, da passagem do tempo que acarreta mudanças.

Quanto aos significantes dos pronomes de tratamento, usados para fazer referência à protagonista, nota-se uma redução da massa fônica: Senhora / Sinhá / Dona. Esta diminuição do significante, enfatiza e ratifica a idéia do definhar, da secagem (como uma flor Sinhá murcha) e da perda de “status” (apequenamento social):

A protagonista é tratada por Senhora, no primeiro momento da narrativa, antes da perda do filho e do abandono do marido, quando ainda ocupa a posição de mulher casada com homem importante: “Vieram tomar o menino da Senhora”.

Depois que saiu do arraial, após a separação, passa a ser chamada de *Sinhá*. Quem primeiro achou que deveria chamá-la assim foi Quíbia, ao encontrá-la na estação:

Por isso com respeito a viu e ofereceu-lhe meio copo de cerveja e um pastel de tabuleiro a Quíbia, do Curvelo, às vezes adivinhadora. — “*Sinhá...*” — sentiu que assim cabia chamar-lhe, ajeitando-lhe o vestido e os cabelos, ali no rumor da estação.

Esta fase é marcada pela perda. Sinhá perdeu, inclusive, o “status”; em contrapartida, tornou-se “operária exemplar”. Derradeiramente, ao ser tomada de santidade, a protagonista é apresentada como dona: “Ela se esparzia, de veras dona”. O emprego da expressão evidencia que, embora o processo de definimento persista, por outro lado, Sinhá alcança o sossego, torna-se dona, tem a posse de si, ainda que em outro plano.

Depois da santificação, surge um moço que julgava ser a protagonista sua mãe. Sinhá, agora santa, recebe-o como a um filho e abençoa-o. Sinhá (= Madona) tornou-se mãe dos homens:

Mas, ela, que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão do tristonho moço, real, agora assim mesmo um tanto conformado.

A mudez de Sinhá desaparece, sua voz sofrida e solitária encontra ressonância nos momentos que antecedem sua morte, entendida não como aniquilamento, mas sim como renascimento para algo pleno, superior: “À Quíbia ela muito contou; e fechou, final, os novos olhos”.

A pedra que Sinhá encontrou na rua e que passa a acariciar e valorizar, após ter efetuado a travessia do plano terreno para o sublime, assume dentro do contexto narrativo um significado simbólico: remete ao texto bíblico e representa o metafórico apedrejamento de Sinhá que, tida como adúltera, identifica-se com a adúltera da passagem bíblica, mas, da mesma forma que a pecadora, inscreve-se como criatura humana passível de queda e, por isso mesmo, merecedora de misericórdia: “Passava espaços era acarinhando pedaço de pedra, sem graça, áspera, que trouxera para casa”.

Cumprido observar, no entanto, que a passagem bíblica apresenta-se, no conto, às avessas, pois a adúltera não foi apedrejada: Jesus a perdoa e intervém no processo de punição, quando, voltando-se para o povo, questiona as ações de cada um.

No caso de Sinhá, acontece o inverso, dá-se de certa forma o “apedrejamento”, pois a protagonista é atingida e severamente punida pelo alegado adultério com a perda do filho. Aceita, humildemente, o sofrimento e, através da dor, atinge à redenção. A atitude de Sinhá ao acariciar a pedra, metáfora do castigo, demonstra a aceitação dos desígnios e, conseqüentemente, submissão a eles.

Para Sinhá, morrer foi, de fato, uma neutralização da “dor”, por isso fica curada. Mas, a morte se reveste também de uma áurea de encantamento, pois, com seu efeito mágico, concretiza o sublime, permite acesso irrestrito ao mistério, “ao que não se entende”.

No final do conto, quando Quíbia volta a Curvelo, onde tudo principiara, e tem a revelação da morte do filho de Sinhá, anjinho que nem chegara a andar e falar, fica perplexa e num arrebatamento patético, curva-se e beija o chão que acolheu os dois, reconhecendo ter Sinhá encontrado, na morte, a paz, o supremo bem, a cura de todos os males, a redenção. Sabe que ela está sarada, livre da terrível chaga, pois pode, finalmente, ficar com seu filho: “Quíbia relanceou

FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

– o passado, de repente movente, sem desperdícios. Se curvou, beijando ali mesmo o chão, e reconhecendo: — “Sinhá Sarada...”

No inesperado desfecho, a substituição da palavra “secada” por “sarada”, duplica o rendimento estilístico do próprio título, pois a ele remete, contrapondo a idéia de renascimento à idéia de morte por ele anunciada. A exclusividade da presença do fonema vocálico /a/ em “sarada” faz persistir o sentido de abertura para o excelso, para o sublime.

COLOCAÇÕES FINAIS

Como conjunto significativo, o conto mostra através de sua linguagem simbólica, uma sociedade injusta e arbitrária em que o sistema de relações conjugais prima pelo desamor e autoritarismo, processando-se no eixo opressor/oprimido. No texto, a ênfase maior recai na problemática existencial, por essa perspectiva, é possível notar que o narrador, tomando o comovente drama de Sinhá como ponto de partida para o questionamento sobre a arbitrariedade das ações humanas, imprime universalidade ao relato. O individual diz, dessa forma, o social e o humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂMARA, J. Mattoso Jr. *Contribuição à estilística português*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1978.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.

ROSA, Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.