

07

**O CONFRONTO DO REAL E DO IMPOSSÍVEL EM
DOIS CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Antonia Marly Moura da Silva

*Recebido em 05 abr 2016.**Aprovado em 29 abr 2016.*

Antonia Marly Moura da Silva – doutora em Letras (USP), docente da UERN, pós-doutoranda da UC-FLUC, atuando no Mestrado e Doutorado do PPGL/UERN e Mestrado no PPCL/UERN na área de Literatura Brasileira. Produção bibliográfica mais significativa: “Arquétipos da dualidade feminina no conto Desenredo de João Guimarães Rosa”, *Letras de hoje*, 2012; “Figurações do insólito – o fantástico no conto Teleco, o coelhinho de Murilo Rubião”, *Letras & Letras*, 2012; “Múltiplas figurações do olhar em dois contos de João Guimarães Rosa”, *A narrativa de ficção: múltiplas feições*, 2016. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura – GECLIT/UERN e Grupo de Pesquisa em Linguística e Literatura – GPELL/UERN, com interesse no estudo da ficção de João Guimarães Rosa, do gênero conto e do fantástico. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3232000415474975>. Contato: marlymouras@uol.com.br

Resumo: Este trabalho pretende analisar os contos “Umas formas” e “Estória n. 03” integrantes de *Tutaméia: terceiras estórias* (1979) de João Guimarães Rosa, dando destaque à aliança que se estabelece entre o real e o impossível na engenharia do texto e no arcabouço da linguagem literária. Para tal direcionamento, o viés teórico convocado é a

noção contemporânea de fantástico, em particular a concepção endossada por Cortázar (2008), Calvino (2004) e Roas (2011, 2014), dentre outros estudiosos do gênero que destacam a dimensão transgressora da realidade para além do textual, sobretudo a noção de que o fantástico se instala no entrelaçamento do natural e do sobrenatural, do estranho e do familiar, do possível e do impossível. **Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Narrativa Fantástica; Duplo.

Abstract: This paper intends to analyze the short stories “Umas formas” and “Estória n. 03” which integrate the work *Tutaméia: terceiras estórias* (1979) by João Guimarães Rosa, highlighting the alliance that is established between the real and the impossible in the textual architecture and in the framework of the literary language. For such purpose, the theoretical perspective adopted is the contemporary notion of fantastic, particularly that one endorsed by Cortázar (2008), Calvino (2004) and Roas (2011, 2014), among other scholars of the genre, that highlight the transgressive dimension of reality beyond the textual, especially the notion that the fantastic takes place in the interlacement between the natural and the supernatural, the strange and the familiar, the possible and the impossible.

Keywords: João Guimarães Rosa; Fantastic Narrative; Double.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretende-se destacar a configuração do insólito ficcional na obra de João Guimarães Rosa à luz da perspectiva conceitual contemporânea sobre o fantástico, sobretudo a

noção de que o insólito se estabelece no conflito entre o real e o impossível, na rejeição da realidade como ponto de referência na composição do discurso mimético e na coexistência de fenômenos que subvertem a concepção que temos de realidade. Trata-se de uma leitura da ficção rosiana que busca sublinhar aspectos de análise e crítica literárias, atentando, sobretudo, para o fato de que é pela ótica do “desvio” que o discurso mimético do escritor mineiro revela uma visão de mundo que somente é possível pelo viés da metáfora, do mito e da poesia. Para tanto, é necessário que o leitor admita novas leis da natureza sem as quais é inviável a compreensão do movimento circular entre valores como o normal e o anormal, o natural e o sobrenatural.

Para tal direcionamento, convém ressaltar incursões teóricas merecedoras de destaque para a compreensão do fantástico na atualidade, dentre as quais a visão de Ceserani (2006) que identifica procedimentos formais e retóricos consagrados pelo gênero, ferramentas que potencializam não somente a expressão do natural e do sobrenatural, mas, principalmente, aspectos da vida ainda não explorados. Calvino (2004) que aponta confluência de realidades na expressão do real quando se deparam duas “realidades distintas”: a possível e a impossível, o que resulta em um efeito de oscilação de níveis de realidades inconciliáveis. Roas (2014) que destaca a dimensão transgressora para além do textual, cujo objetivo reside em questionar aquilo que concebemos como real e revelar a estranheza de nosso mundo. Trata-se, por assim dizer, de um pacto ficcional em que prevalecem conexões entre a linguagem e o real.

Sob tal perspectiva, o propósito é ressaltar a ficção de João Guimarães Rosa para além do signo do regionalismo, pois verifica-

se em sua produção literária a combinação de sistemas metafóricos – alimentados pela metafísica e pelo imaginário – que enaltecem estados mentais, o sonho e a loucura, utilizados para exprimir uma visão encantatória do mundo e do “homem humano”.

É, pois, seguindo tal linha de pensamento, que nos propomos a identificar certas determinantes do fantástico rosiano, elegendo dois contos de *Tutaméia: terceiras estórias* (1979) – “Umas formas” e “Estória n. 3” –, narrativas em que o insólito se configura sob facetas diversas; no primeiro, ligado à vertente visionária, através de aparições fantasmagóricas, representado no aparecimento de um monstro/fantasma, causador da perturbação dos moradores do lugar; no segundo, por sua vez, o duplo como manifestação do fantástico – a transformação da personagem masculina, ser medroso que subitamente encarna a performance de um valentão. Nesses contos, o escritor mineiro valoriza um mundo diegético em que o mistério e o extraordinário exaltam uma lógica das coisas para além da percepção rotineira, pois, ao tratar de fatos banais do cotidiano, o insólito irrompe em suas múltiplas figurações, potencializando um confronto entre realidade e irrealidade, o possível e o impossível, o estranho e o familiar, questão que nos remete oportunamente para o que afirma Roas sobre a natureza da literatura fantástica:

(...) el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por um fenómeno imposible – y, como tal, incomprensible – que subvierte los códigos – las certezas – que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietude. (2011, p.14)

Frente a isso, nosso propósito nesse estudo é suscitar uma reflexão sobre o modo como João Guimarães Rosa delineia em suas narrativas a realidade e seus limites ou a transgressão de uma legalidade instaurada.

FANTÁSTICO OU FANTÁSTICOS?

Da antiguidade aos dias atuais, o fantástico assumiu diferentes formas em conformidade com o contexto histórico. Privilegiado na literatura dos séculos XVIII e XIX, destacou-se como oposição ao racionalismo radical valorizado desde o Iluminismo. Nesta perspectiva, para compreendermos a especificidade da forma narrativa referida, consideramos oportuno levantar perspectivas conceituais consagradas sobre a literatura fantástica. Todorov (2008), significativa referência na área, um divisor de água nos estudos sobre os traços distintivos do gênero, postula que o fantástico se dá no ato de uma hesitação da parte do leitor diante de eventos que rompem com a lógica natural das coisas, ocorre quando o leitor não consegue explicação racional para os fatos narrados e não aceita esse acontecimento como natural. Na perspectiva todoroviana, quando é possível uma explicação racional para os acontecimentos considerados insólitos, o fato é classificado como estranho e não como fantástico. O autor esclarece que o estranho se refere ao sobrenatural explicado, enquanto o sobrenatural aceito seria a marca do maravilhoso. Irène Bessièrre define o fantástico,

não pela hesitação causada no leitor entre o natural e o sobrenatural, ideia central na teoria de Todorov, mas pela contradição da recusa mútua e implícita das duas ordens. No fantástico ocorre o esvaziamento da significação, proveniente

exatamente dessa antinomia, desestabilizando o sistema estável do leitor e instaurando o conflito. (*Apud* TURCHI, 2003, p.154)

Cortázar (2008) por sua vez considera que a literatura fantástica opera um corte na realidade cotidiana, opondo-se ao que ele denomina de “falso realismo”. Assim, o fantástico tende a se opor à racionalidade que impera nas relações humanas cotidianas, pois nem tudo pode ser explicado pela ciência e pela razão. Em síntese, Cortázar situa a quebra da “normalidade” como a marca primeira do gênero fantástico. Na visão de Calvino (2004), o fantástico ocorre quando os fatos narrados lidam essencialmente com acontecimentos inquietantes para o ser humano, trazendo à tona sentimentos de terror e medo, por exemplo. Aponta duas formas assumidas pelo fantástico na ficção do século XIX, o “fantástico visionário” e o fantástico de natureza “mental, ou abstrato ou psicológico ou cotidiano”, este último constitui a marca do gênero em produções ficcionais do final do século XIX até o limiar do século XX.

No cenário contemporâneo de predileção por realidades insólitas, Calvino (2004) assinala ainda a confluência de realidades na expressão do real, quando se deparam duas “realidades distintas”: a possível e a impossível, o que resulta em um efeito de oscilação de níveis de realidades inconciliáveis.

É oportuno ressaltar, no entanto, que na contemporaneidade o termo fantástico assume concepção muito ampla, referindo-se aos relatos que rompem com a lógica natural das coisas. Na querela conceitual sobre a especificidade do fantástico, dignas de nota são as linhagens romanescas identificadas como fantástico contemporâneo, neofantástico, realismo mágico/maravilhoso ou

insólito banalizado, perspectivas endossadas por estudiosos como David Roas, Alazraki, Irlemar Chiampi, Flávio Garcia, dentre outros. Na caracterização deste “novo” fantástico, para alguns oriundo do fazer poético hispano-americano de meados do século XX, a marca distintiva é o insólito que se aloja na fronteira entre o possível e o impossível, o normal e o anormal, numa relação de contiguidade entre instâncias físicas e metafísicas, uma composição harmônica entre o real e o irreal, o estranho e o familiar. Assim quando ocorre uma fratura no que se convencionou tacitamente por realidade, de onde se codifica o possível e o impossível, o conhecido pode tornar-se desconhecido, incompreensível ou estranho, tal como concebe Freud. É em seu trabalho intitulado *O estranho* (1990) que o criador da psicanálise defende a ideia de duplo à luz da ambiguidade contida nos polos estranho/familiar, bem como a noção de que o estranho é algo familiar e há muito tempo guardado na mente, que se desdobra em algo desconhecido porque se encontra recalcado, escondido no inconsciente e por isso quando vem à tona é inquietante, assustador, sinistro, esquisito e incômodo.

Na atualidade, o conflito entre o real e o impossível, a rejeição da realidade como ponto de referência na composição do discurso mimético e a coexistência de fenômenos que subvertem a concepção que temos de realidade são apontados pela crítica especializada como marca do fantástico ficcional contemporâneo. Ceserani (2006) identifica procedimentos formais e retóricos consagrados pelo gênero como ferramentas não somente para explorar a área do natural e do sobrenatural, mas principalmente para expressar aspectos da vida ainda não explorados. Roas, por sua vez, adverte a dimensão transgressora para além do textual,

cujo objetivo reside em questionar aquilo que concebemos como real e revelar a estranheza de nosso mundo. Trata-se, por assim dizer, de um pacto ficcional em que prevalecem conexões entre a linguagem e o real, pois, sob a ótica de Roas,

lo fantástico es um modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud e del “realismo” propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas. Porque el objetivo de lo fantástico, como sabemos, es subvertir la percepción que el lector tiene del mundo real, de forma más acusada que otras formas literarias y artísticas. (2014, p.112-113)

O fantástico contemporâneo, tal como concebe Roas (2014), diverge do fantástico tradicional, pois constitui nova etapa na evolução natural do gênero. Mas, segundo esse autor, uma coisa é certa: “Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real” (2014, p.73).

Conforme Castex o fantástico se

caracteriza, ao contrário, por uma intrusão brutal do mistério dentro dos quadros da vida real, e esta geralmente ligada aos estados mórbidos da consciência, que nos fenômenos de pesadelo ou delírio, projeta diante dela própria as imagens de seus terrores e de suas angústias. (*Apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.660)

De um modo geral, esse arcabouço conceitual aponta uma nova configuração quanto ao modo como o insólito é construído e fruído em obras literárias produzidas no final do século XX, o que não deixa de apresentar como um terreno fértil para investigações teóricas em torno de narrativas fantásticas pós-modernas, daí a necessidade de realçar traços distintivos do modo de figurar o insólito nos dias atuais, uma vez que na modernidade não há preocupação em delimitar fronteiras entre o real e o irreal. A função do fantástico moderno é enaltecer o cotidiano e ressignificá-lo, o que favorece a liberdade transgressora e, assim, a criação de discursos literários para além do contrato realista ou, no dizer de Flávio Garcia (2007), o “insólito banalizado”. Na defesa de tal conceituação, afirma Garcia:

há um conjunto de narrativas que se marcam distintivamente pela presença de eventos insólitos não ocasionais, servindo-lhes de móvel, e que sua estratégia discursiva privilegia a banalização desses eventos pelos seres de papel, pode-se afirmar a existência de uma outra e nova categoria de gênero literário na esteira interminável de conceituações de gênero que se podem delimitar e definir, em função de como se experencie a manifestação desses eventos na narrativa. (2007, p.18-19)

Frente a essa indecidibilidade do gênero fantástico quanto ao *questionamento* da coexistência entre o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, dentro e fora do texto, assim se posiciona Roas:

a diferença reside no fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irreabilidade (ou ficção), enquanto a narrativa pós-moderna (falando em um sentido muito geral) os apaga, harmonizando, portanto, aquilo

que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário. (2014, p. 103)

Em síntese, a narrativa pós-moderna fantástica põe em xeque nossa visão de real, tornando-a inquietante, pois, tal como declara Roas, “[o]s autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza de nosso mundo” (2014, p.106). É, pois, com base na recorrência deste procedimento estético e na diversidade temática e formal verificada na produção literária do escritor João Guimarães Rosa, que faremos uma leitura dos contos “Umas formas” e “Estória n. 3”, integrantes de *Tutaméia: terceiras estórias*, por percebermos que essas narrativas suscitam reflexões sobre o universo híbrido, ambíguo e ambivalente do insólito ficcional. Desconfigurando o arcabouço racional, os contos valorizam uma lógica interna que prestigia o confronto entre possível e o impossível, colocando o leitor no limiar da razão e da imaginação.

ESTÓRIAS E FORMAS INSÓLITAS

A natureza lendária do conto “Umas formas” intensifica o clima de medo e de terror expresso no relato. O investimento simbólico e figurativo ligado à ideia de bestialidade e ao mundo dos mortos – conforme se observa no seguinte fragmento “Sempre visões deviam referir o horrendo – do lado dos mortos, que, com permissão retornam” (ROSA, 1979, p.180) – legitima a ameaça associada ao monstro, o ser sobrenatural, a assombração, o signo de anormalidade, campo de força para a natureza insólita dos acontecimentos narrados. Assim, o caráter subversor da realidade,

marca distintiva da narrativa fantástica, se instala na trama para romper com a lógica natural das coisas. Trata-se da história de uma cidade, amedrontada pelo aparecimento de um monstro, também descrito como um fantasma de mulher, ser que surge sempre por volta de meia-noite, assustando os moradores do lugar. Na história narrada, um relato em terceira pessoa focaliza um evento ocorrido à noite, numa atmosfera de mistério enaltecido pela simbologia da lua nova. Convém ressaltar que em toda a narrativa, o turno noturno é instigador da experiência incômoda e desconcertante de medo, tempo valorado pelo narrador, conforme se observa em fragmentos da narrativa, a seguir: “Tarde, para o lugar”; “Dez da noite e lua nova”; “Sendo outro o turno, o obnóxio repetia-se”; “Dada meia-noite, os cães uivassem” etc (ROSA, 1979). A noite relativiza a verdade do discurso diegético, da transgressão, simbolicamente ligada ao inconsciente, é o signo desagregador e desestabilizador dos limites da lei e do controle, daquilo que é habitual, daí a atmosfera propícia para a aparição de seres de extraordem ou de eventos insólitos, ou seja, infrequentes, raros, incomuns, anormais – como se observa na acepção dicionarizada do termo (HOUAISS, 2001). Acrescente-se a isso o efeito do medo como traço instigador da atmosfera fantástica, pois, tal como concebe Roas (2011), contradizendo Todorov, é um elemento que provoca a inquietude do receptor.

As sucessivas invasões, noite após noite, instauram uma rotina normal de contorno anormal, tornando difusa a fronteira entre o real e o irreal, onde reside a força do insólito. Importantes também são as ocorrências textuais ligadas à imagem do demônio e seus correlatos, como se verifica nos trechos seguintes: “Vinha ele

sacerdote, porém, de derrotar o demônio, fervorava-se tal de friuza e virtude, repleto” (ROSA, 1979, p.180); “Ele se resguardava casto sob o tiro de tentações, orçava-lhes os embates. O diabo pintava dentro dele” (ROSA, 1979, p.181).

Num tom de terror, o narrador descreve uma bizarra experiência de exorcismo, testemunhada por um sacristão e um maçom, figuras emblemáticas da cidade: “O padre – caído – dele se afastava, gerara-se, quadrúpede, formidando um ente... O maçom e o sacristão, em esgazeio de esturpor, viam o que tresviam. Sombração” (ROSA, 1979, p.182). Vários recursos visuais e sonoros contribuem para potencializar a atmosfera de suspense e medo, atributos que enaltecem o requinte poético da cena em que o padre, como num ritual, parece ter sido convocado a enfrentar o ser extraordinário.

Só inaudíveis morcegos... asas calafrios; súbitos os estalos de madeirame, a se encolher ou espichar; e o silêncio, em seus alvéolos.

O padre inaplacado orante – tempo quente. Ele se ajoelhara em cruz os braços, lá onde estariam enterrados os corpos – *hic situs est... extinctus...* sem figuras, só pó, no dormir no infrene, sob pedras que muito se pisavam. Todas as noites não rojam uma igual profundez. Cá o sacristão também se prosternou, junto ao hormônio. Recuara o maçom, até a parede, ao grande olho gradeado. (ROSA, 1979, p.182)

Segundo Simões (1988), a cena apresenta um tom dramático e cômico, pois mesmo diante da atmosfera de medo e de terror, o leitor é capaz de sorrir. Tais atributos, realçados na engenhosidade da linguagem rosiana, são observados por Simões que afirma: “a imagem alcança seu ápice em ‘o silêncio em seus alvéolos’

que se opõe ao ruído exterior dos estalos do madeirame” (1988, p.68). Assim, a cena reúne elementos da razão e da imaginação, aliados ao clima de contraste e tensão para confrontar fenômenos que escapam as noções de realidade e irreabilidade. Acrescente-se a isso o jogo da verossimilhança realçado por imagens e crenças que intensificam a lógica e o efeito do sobrenatural. O cenário é propício para a quebra de uma ordem instaurada. Num espaço interno, silencioso e sagrado de uma antiga igreja vazia, à meia-noite, diante de túmulos de figuras ilustres da cidade, o padre reza de joelhos, quando, de repente, o monstro, descrito como a porca preta, abandona o corpo do sacristão e em grande alvoroço deixa o espaço da igreja.

No discurso do narrador fica sugerido que os personagens não conseguem encontrar uma explicação racional para o aparecimento do monstro, daí a incapacidade de emitirem um parecer sobre a realidade, conforme se observa no fragmento que segue:

Ateou no altar o padre as sete velas, viera por ato imperado. Teso salmeou – contra os poderes do abismo, subidores; potencias-do-ar, o maligno e o medonho. Maçom e sacristão não tinham parecer; de que valiam lanterna e revólver? (ROSA, 1979, p.182).

A recorrente menção à estranheza do monstro, comparado textualmente com o demônio, aliada à expressiva descrição da imagem da porca preta no cenário sagrado da igreja, traz à tona o modo como o ser humano tradicionalmente expressa seus medos em relação ao desconhecido ou ao diferente que surge para ameaçar o cotidiano, traço comumente ligado ao mito do Diabo, da Bruxa, do Vampiro, dentre outras criaturas tidas como anormais e

reconhecidas culturalmente como perseguidoras e maléficas, é o que se pode inferir a partir do ponto de vista do narrador:

A porca preta! – denominada, massiva, peluda – pulava o gradil, para a abside, galgava os degraus do altar, vindo estraçalhar a toalha, mantel puríssimo de linho... Mas, empinada, relanceou para cima – fogo, em pés e fauces (ROSA, 1979, p.182).

O que chama a atenção na descrição do ente é a menção da presença de pelo, um sinal denunciatório na crença popular no arquétipo do diabo, concebido na tradição cristã como um ser peludo.

A sutileza com que o narrador figurativiza o silêncio, os calafrios, o gesto de recuo, a busca de refúgio na parede, a crença divina, emblematizada na simbologia da cruz e da oração, realçam o efeito do medo sobre os personagens e enaltecem o modo como eles se relacionam com a morte – a cena acontece onde jazem os corpos – e com o estranho, aspecto desestruturador da normalidade do fato.

O narrador é um tipo de observador que parece se divertir com as reações daqueles que foram convocados a agir contra o monstro.

Sacristão e maçom ouviam-lhe o peso e trepar, fusca massa, nos escalões de madeira velha... Até que soltaram-se a gritar: chega um deles pendurado puxava pelo sino, à desbadala. Acordavam de todo sono a cidade (ROSA, 1979, p.182).

O tom cômico com que o narrador expressa o comportamento dos três personagens denuncia seu ponto de vista em relação aos aspectos psicológicos dos personagens: “Madrugada, o povo invadia a matriz de Nossa-Senhora-do-Parto, dando com os três, que patetas corriam lá dentro, beira paredes, em direções diversas, num incessar. Só a custo assoporaram-se” (ROSA, 1979, p.183).

O conto termina denotando um sentimento de liberdade, de superação, e, sobretudo, de distanciamento em relação ao fato narrado, é o que sugerem as últimas palavras da narrativa na menção ao final do padre: “morreu, suave, leve, justo, na sacristia ou no jardim, de costas para tudo” (ROSA, 1979, p.183).

Situado num passado distante, a estranha aparição adquire contornos de uma lenda urbana: “Maçom e sacristão duvidavam, como ainda hoje, cada vez, daquilo, de que sempre um pouco mais se esquecem: imaginação, aparição, visão. Nada o padre explicasse, do estranhifício” (ROSA, 1979, p.183). Assim, o estranhamento verificado na tessitura do discurso mimético rosiano e o equilíbrio entre o medo e a incerteza dos seres ficcionais intensificam os limites da explicação racional dos fatos narrados, potencializando a atmosfera fantástica da narrativa.

Em “Estória n. 3”¹ o tema do duplo é o instigador da atmosfera insólita, traço que da tradição à modernidade, é apontado pelos estudiosos do fantástico como marca do gênero. Na literatura, foram muitos os escritores que exploraram o duplo como matéria ficcional. É talvez por isso que na prosa das últimas décadas do século XX assistimos a permanência e a recorrência da problemática do desdobramento do eu. Conforme Brunel:

Desde a Antigüidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-

1 Uma versão embrionária deste trabalho foi apresentada no I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, realizado em junho de 2010 na Universidade Estadual de Maringá e publicado nos Anais do evento, formato online. Nesta versão, revista e ampliada, busca-se realçar o duplo como manifestação do fantástico.

versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis. (1997, p.264)

Na visão de Brunel, o duplo “demonstra uma afinidade particular” com a ficção fantástica (1997, p.261), citando Keppler, um estudioso dedicado ao duplo na literatura, afirma que o referido mito é:

ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). (BRUNEL, 1997, p.263)

No que se refere à expressão do duplo em narrativas dos dias atuais, Roas assinala que tal temática funciona muito bem na narrativa pós-moderna “por su carga de profundidad contra la integridad del individuo, y porque, en tanto que inconcebible, es un óptimo instrumento para surgir dudas sobre lo que es (o consideramos) concebible” (2011, p.164-165).

Em “Estória n. 3”, para valorar o motivo do duplo, João Guimarães Rosa recorre a metáforas e imagens míticas, sugerindo a contiguidade entre o bem e o mal, desmitologizando definições teológicas e filosóficas sobre a questão. No conto, campos duais como inocência e maldade, coragem e medo, alto e baixo, claro e escuro, vida e morte, Deus e Diabo unem-se e confundem-se para acentuar o esfacelamento da personagem central da história narrada, característica velada e revelada pela linguagem. Trata-se da história

de um triângulo amoroso em que Joãoquerque e Ipanemão – “o demoníático e rival” – disputam o amor da viúva Mira. Justapondo polos díspares do tipo céu e inferno, anjos e demônios, o narrador focaliza as forças do mal como uma ilusão, uma realidade inerente ao homem com a qual ele tem que conviver. No conto, o mal é apresentado como um estado de espírito. Consumido pelo desejo de perfeição, o homem neutraliza sua inocência para experimentar outra possibilidade de ser. A narração configura-se como uma conversa em que o ato de contar é apresentado como tema e parte do enredo, instaurando uma situação de comunicação verbal que põe o leitor como um ouvinte, próximo do herói da estória narrada. O discurso narrativo pontua o esforço de persuasão em relação à verdade que conta.

Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. (ROSA, 1979, p.49)

Agora, porém, portintim, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo. (1979, p.50)

O resto, em parte, é contado pelos outros. (1979, p.52)

O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez. (1979, p.52)

O conto realça o caráter de fábula que embasa a estrutura narrativa, corroborando a advertência que abre o primeiro prefácio da obra: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1979, p.3). O vocábulo “estória”, do título, grafado com “e”, um comportamento do

fazer literário de Guimarães Rosa, valoriza a plenitude poética e a ideia de irrealidade empregada na construção da narrativa. O mito insurge na trama em recursos imagéticos que reforçam a dualidade inocência e valentia, o bem e o mal, Deus e o Diabo, polaridade circunscrita no discurso romanesco e em especial na composição do personagem central. A palavra “estória” amplia possibilidades para a significação do real, intensificando a natureza simbólica e os territórios da noção de impossível e de medo. Acrescente-se a isso a simbologia contida no signo do número três. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o número três além de exprimir mistério aparece geralmente dotado de um caráter mágico religioso. “O três designa, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três faces da evolução mística: purgativa, iluminativa, e unitiva” (1992, p.902). Desse modo, passado e presente, real e imaginário fundem-se num só plano.

A narrativa mostra a trajetória de um herói (ou anti-herói) destacando alguns aspectos do caráter: o medo, a covardia, o espírito de vingança. Os sentimentos de impotência e inferioridade experimentados por Joãoquerque servem de base para a materialização do conflito narrativo, suscitando reflexões sobre a insólita transformação do protagonista da estória. O fantástico é um recurso empregado para enfatizar a cisão interna do personagem. Na caracterização de Joãoquerque revela-se a imagem de um ser medroso que, juntamente com Mira, vivencia o pesadelo e o tormento de fugir de Ipanemão, sujeito “cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos” (ROSA, 1979, p.49).

Na narrativa, a ação ocorre em três espaços: na cozinha, no quintal da casa de Mira e na rua. No início da trama, o casal, Joãoquerque e Mira, refugia-se no espaço da cozinha, no aparato da porta fechada, até o momento em que ouvem a voz de Ipanemão que, de fora, esmurra a porta. A partir do aparecimento de Ipanemão, a história ganha contornos mágicos, pois Joãoquerque, o sujeito supostamente mais fraco em relação ao rival, Ipanemão, enfrenta o embate de forma corajosa e surpreendente, gesto que irá revelar sua dualidade. Entocado no espaço fechado da cozinha, Joãoquerque configura-se como sujeito medroso, ele é “o ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se” (BACHELARD, 1998, p.104). Porém, ao sair para o quintal, embora por ordem de Mira, o personagem, num estado alucinatório, cai em si e assume, metaforicamente, o poder de sua sombra, transformando-se num valentão. Antes da transformação do personagem, a sensação de desamparo e desalento do ser encontra-se materializada na amplidão do quintal, espaço aberto onde Joãoquerque toma consciência de si e traz à tona sua valentia, conforme podemos observar na descrição do narrador: “Estava deitado de costas, conforme num buraco, analfabeto para as estrelinhas. Foi nesta altura que ele não cai em si. Tenho tempo, se disse. Teve o esquecimento, máquinas nos ouvidos” (ROSA, 1979, p.51).

É noite quando acontece o milagre, assim referido na narrativa: “Joãoquerque corria e, quase no fim – já desabalado milagre era ele vencer o terreno, não conhecido” (ROSA, 1979, p.50). Joãoquerque, deitado, semi-inconsciente, esquece tudo para vivenciar o momento da metamorfose. A posição propicia o afastamento da realidade imediata e o mergulho em outras sensações – auditivas e visuais.

Dessa maneira, como num passe de mágica, acontece o encanto proposto no silêncio do ambiente.

Até os grilos silenciavam. O silêncio pipocava. As corujas incham os olhos. *Diabo do inferno!* – se representou, sem ser do jeito de vítima. Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo. Tudo era leviano, satisfeito desimportante. O medo depressa se gastava? (ROSA, 1979, p.51)

Em direção ao amor e orientado pela possibilidade de experimentar um estado de valentia, Joãoquerque, através da reza, purga seu medo e tristeza. A crença no poder divino é necessária para o personagem atingir o equilíbrio interior e a coragem almejada. A narrativa sugere que o ser humano pode ser consumido pelo mal. O corpo de Joãoquerque é tomado pelo demônio. A vontade de mudar orienta o personagem em direção ao mal e, sobretudo, ao amor, seu alvo principal. O alvo de Joãoquerque é Mira, seu fim, seu desejo, seu maior propósito, elementos contidos potencialmente no nome da amada. Mira é a materialização do querer de Joãoquerque.

É preciso sublinhar que em “Estória n. 3”, no decorrer de toda a narrativa, a evocação de seres divinos ou de extra ordem denota o desespero de Joãoquerque, que ora chama por Deus ora pelo Diabo, como podemos verificar nos trechos que seguem.

Deus meu, maior mal à maior detença ou a subiteza, a, a, a, o Ipanemão! (ROSA, 1979, p.49)

– Pai do Céu! – e o Ipanemão era do tamanho do mundo – repetia. (1979, p.50)

Teria ele de ganhar o nenhum rumo, para vastidão – Pai-do-céu! – Não se lhe dando de largada cá a Mira. (1979, p.50)

Diabo do inferno! se representou, sem ser do jeito de vítima. (1979, p.51)

Ele não podia pegar em nada, pois com cerrados os punhos, diabo-do-inferno! (1979, p.51)

Diabo do Céu!... – queria dar um assovio. (1979, p.52)

Como se fosse, diabo-do-céu!, brincar de matar, de verdade. (1979, p.52)

Na rua, à vista de Deus e de todo-o-mundo – cometeu-se. (1979, p.52)

Confirma-se, desta forma, a estreita articulação entre o bem e o mal, o inferno e o céu, Deus e o Diabo. A tentação de praticar o mal parece reforçar o desejo de aceder à igualdade, de transformar o medo em coragem, o anjo em demônio, de modo a torná-lo um sujeito semelhante a Ipanemão. Joãoquerque, que inicialmente avulta como o ser indefeso, vence o medo e transforma-se em herói valentão; é tomado pelo desejo de matar o rival, como um cão furioso que caminha em direção ao seu alvo. Sentimentos e possibilidades contraditórias – deus e o diabo, medo e valentia, ser e não ser – aproximam Joãoquerque de uma imagem heroica que o transforma em outro ser. Medo e raiva despertam a vontade obcecada de provar que ele é igual ao “vilão demoníaco”. A comparação é o recurso usado para caracterizá-lo no momento do milagre, o momento fantástico da metamorfose – “Como se fosse diabo-do-céu” (ROSA, 1979, p.52). Metonimicamente, Joãoquerque configura-se como um animal, conforme podemos observar nos fragmentos que seguem: “Com firme indireção, para maior coragem, pés de lobo” (1979, p.52); “com cara de cão que não rosna” (1979, p.52).

“Estória n. 3” é a estória de um duelo, pois embora enfatizando as diferenças entre Joãoquerque e Ipanemão, lida, sobretudo,

com a tentativa de igualdade dos adversários. Joãoquerque e Ipanemão aparecem separados por valores diametralmente opostos, acepções contidas também no signo do nome do vilão Ipanemão, como observou Jeane Spera em seu texto, já mencionado neste trabalho:

personagem que traz o caráter no nome: I-panêm, em tupi, significa “água que não presta, rio podre”, e Panêm significa “azarento, sem sorte, infeliz”. A negatividade do nome é ainda enfatizada pelo sufixo aumentativo -ão e confirmada por dados textuais como: “cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos”. (1995, p.161)

Enquanto Ipanemão se destaca em relação a Joãoquerque pela valentia e imponência proposta no seu tamanho físico – “e o Ipanemão era do tamanho do mundo” (ROSA, 1979, p.50) – Joãoquerque, por sua vez, é focalizado em sua covardia e pequenez física – “avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia, retornados os beijos de laranja descascada, pálido de a ela lembrar os mortos” (1979, p.49). De um modo geral é possível afirmar que ambiguidade e ambivalência são traços determinantes na configuração do insólito ficcional. O conto lida, portanto, com o contraste entre o que Joãoquerque é e o que gostaria de ser. Nessa perspectiva, verifica-se que ele é duplo em sua aparência e em sua essência; enquanto sujeito que não tem consciência de sua coragem. Descrito como “homenzarrinho” cria-se a imagem de quem aparenta ser menor e inferior em relação ao enorme rival. É possível afirmar ainda que **João quer que**, de forma plástica, é a metáfora do sujeito esfacelado. Sob o signo do desejo incontido, manifestado no interior

do nome – **João QUER que** – o personagem é apresentado, em primeiro plano, como alguém que não busca algo definido, que não manifesta publicamente seu desejo, portanto não expressa sua vontade. O nome do personagem representa o sujeito de forma abstrata, afirma a vontade como uma aspiração da alma e sublinha o enigma que envolve seu querer. Somente no final da narrativa, após matar Ipanemão, Joãoquerque é apresentado como um indivíduo cômico de suas vontades, pois ele sabe o que quer da vida. Com “os olhos desempoeirados” nada turva seu olhar, capacitando-o para discernir entre o bem e mal, o bom e o mau, o certo e o errado. Assim, sob outra ótica, Joãoquerque empreende o papel de um herói que atingiu o objetivo almejado. Com a metamorfose, as máscaras são rasgadas para que ele possa atingir as metas da individuação, destacadas textualmente: “Quer que dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta” (1979, p.52). A opressão e o desejo de libertação representam o conflito central que move o protagonista da história. Na composição do drama de Joãoquerque, é necessário resolver a situação de impotência para que o sujeito possa recuperar a consciência de sua individualidade e de sua autonomia. Convém destacar que no momento da transformação o personagem nem mesmo é reconhecido pelos moradores do lugar. “Desreconheceram o vindo Joãoquerque, por contra que tanto sabido e visto. Mais o viam desvirado convertido” (1979, p.52). Assumindo o outro, Joãoquerque elimina o demoníaco Ipanemão livrando-se do desconforto que sua presença causa. Acabando com o rival, ele pode viver em paz com Mira, a meta de sua aspiração. “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (1979, p.52).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos analisados – “Umas formas” e “Estória n. 3” –, categorias ficcionais como espaço, tempo e personagens assinalam o confronto entre o possível e o impossível, propiciando o entrecruzamento do real e do irreal contido no discurso mimético rosiano. Em “Umas formas”, o real é ocupado por instâncias do imaginário, pois, como o próprio título anuncia, o conto fornece um repertório de “formas” tidas como maléficas, referidas textualmente pelo narrador para dar vez ao poder encantatório do mito. O misterioso ser temido pelos moradores é referido através de uma variedade de termos que o aproxima do mal, tais como: fantasma, monstro, demônio, extra-humano, visagem, maligno, medonho, ente, sombração, porca preta, imaginação, aparição, visão, enfim, uma diversidade de ocorrências identitárias associadas a eventos insólitos que conduzem a história para além do dito. Os efeitos do fantasmagórico confundem o real e o imaginário para realçar um jogo verossimilhante e revelar um acontecimento aparentemente verdadeiro àqueles que o testemunham.

Em “Estória n. 3”, traços constitutivos do duplo aparecem expressos na estrutura da narrativa para validar apropriações metafóricas de mitos clássicos universais ligados à dualidade humana. O caráter simbólico do conto ecoa na transfiguração fantástica do mundo habitual, dificultando a percepção da noção de realidade, tal como a entendemos. O conteúdo narrado é regido por leis estranhas que aproximam a trama do sobrenatural. Não há como o leitor sustentar uma explicação sobre a mudança de comportamento do protagonista Joãoquerque se não encarar a

narrativa sob a perspectiva do desvio da norma. Joãoquerque é o sujeito medroso que de forma mágica alça-se, soberanamente para a condição de outro – o valentão que surge em defesa de seu amor. Espantado e em crise, o personagem rompe a ordem natural das coisas e faz aflorar o próprio no outro, até então estranho e desconhecido. Nesse jogo especular, Mira é a única testemunha do processo de metamorfose vivido pelo amante.

Frente a isso, é possível levantar dois aspectos significativos sobre o insólito nas duas narrativas. A configuração da noite é um procedimento que potencializa a atmosfera fantástica, corroborando o que afirma Remo (2006) sobre a ação de tal efeito no deslocamento do real. A noite impulsiona a atmosfera de tensão e inquietude, enaltecendo o confronto entre instâncias como o natural e o sobrenatural, o normal e o anormal, o estranho e o familiar. De um modo geral, o fantástico encontra-se infiltrado na representação de um cotidiano aparentemente banal, em que o turno noturno se coloca como propício para a subversão da lógica e a incerteza dos fatos narrados.

Outro aspecto a considerar na configuração do fantástico nesses contos é o modo como a transgressão do real se aloja no discurso ficcional: nos dois relatos, o insólito é codificado mediante crenças religiosas e convenções míticas, em “Umas formas” é possível perceber esses atributos na aparição do monstro, figurativado com credenciais que o aproxima de um demônio. A experiência visionária experimentada pelos seres ficcionais e também pelo leitor é o indicador das emoções que manifestam o medo, onde se instala a atmosfera insólita da narrativa. Em “Estória n. 3”, o motivo do duplo assinala o tema da possessão, pois a transformação do

protagonista é apresentada como um duelo simbólico em que o demônio parece ocupar o corpo do ser ficcional e assumir as rédeas do embate amoroso. A repentina transformação do personagem realça o ser cindido – duplo, ambíguo e ambivalente – perfil delineado com contornos de um milagre, para além daquilo que concebemos como familiar.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston (1998). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRUNEL, Pierre (1997). *Dicionário de mitos literários*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CALVINO, Ítalo (2004). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1992). *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CORTÁZAR, Julio (2006). *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva.
- FREUD, Sigmund (1990). *Obras completas de Sigmund Freud: O estranho* (Vol. 18- p.12-85). Rio de Janeiro: Imago.
- GARCÍA, Flávio (Org.) (2007). *A banalização do insólito: questões de gênero literário. Mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts. In www.dialogarts.com.br
- HOUAISS, Antônio (Ed.) (2001). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (1972). *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch.
- _____. (2011). *Tras los limites de lo real: uma definição de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- _____. (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da UNESP.

ROSA, João Guimarães (1979). *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SIMÕES, Irene Gilberto (1988). *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva.

SPERA, Jeane Mari Santana (1995). *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura/ UNIP.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à literatura fantástica*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.

TURCHI, Maria Zaira (2003). "As fronteiras do conto de José J. Veiga". *Ciênc.let*, (34), 93-104. In <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08.pdf> Acesso em 10.Mar.2015.