

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PATRÍCIA FERRAZ

**A SUBVERSÃO DO REAL NA LINGUAGEM EM
GUIMARÃES ROSA**

PONTA GROSSA
2018

PATRÍCIA FERRAZ

**A SUBVERSÃO DO REAL NA LINGUAGEM EM
GUIMARÃES ROSA**

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Ponta
Grossa junto ao Programa de Pós-
Graduação Stricto Sensu em Estudos
da Linguagem, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvana Oliveira

PONTA GROSSA
2018

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

Ferraz, Patrícia

F381 A subversão do real na linguagem em Guimarães Rosa/Patrícia Ferraz. Ponta Grossa, 2018.
116 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de concentração – Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira

1. Guimarães Rosa. 2. Linguagem. 3. Subversão da realidade. 4. Literatura fantástica. I. Oliveira, Silvana. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa- Mestrado em Estudos da Linguagem. IV. T.

CDD : 410

PATRÍCIA FERRAZ

A subversão do real na linguagem em Guimarães Rosa

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 10 de setembro de 2018.

Silvana Oliveira
Doutora em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Luís Gonçalves Bueno de Camargo
Doutor em Teoria e História Literária – Universidade Federal do Paraná

Keli Cristina Pacheco
Doutora em Literatura - Universidade Estadual de Ponta Grossa

À minha família, por ter sido meu alicerce durante toda esta longa trajetória de estudo.

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a. Silvana Oliveira, por seus ensinamentos, paciência e confiança ao longo das orientações das minhas atividades.

À professora Dr^a Keli Cristina Pacheco e ao professor Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo, por terem aceitado participar do processo de avaliação deste trabalho e por suas orientações.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, sobretudo aos da área de concentração “Subjetividade, texto e ensino”, pelo enriquecimento que me proporcionaram com suas disciplinas.

RESUMO

A presente dissertação desenvolve uma reflexão sobre o funcionamento da linguagem em um conjunto de contos produzidos por Guimarães Rosa, na perspectiva de uma potencial subversão do real. Para essa abordagem, consideramos que o modo de expressão dos contos em análise transgride e questiona a lógica do real, na medida em que instauram novas leis para o encaminhamento das ações nas narrativas em destaque. Os contos selecionados para análise são “O burrinho Pedrês”, de *Sagarana* (1946), “O espelho”, de *Primeiras Estórias* (1962), e “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas Estórias* (1969). Como aparato teórico para potencializar a reflexão, discutiremos a teoria clássica sobre o fantástico, proposta principalmente por Tzvetan Todorov (1970) e as considerações de David Roas em seu estudo *A ameaça do Fantástico* (2014), em que questiona e problematiza as proposições de Todorov; para a abordagem da produção de Rosa será tomada também a crítica de Antonio Candido sobre o "super-regionalismo" em Guimarães Rosa (1987).

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Linguagem. Subversão da realidade. Literatura Fantástica.

ABSTRACT

The present dissertation develops a reflection on the functioning of language in a set of stories produced by Guimarães Rosa, from the perspective of a potential subversion of what is real. For this approach, we considered that the mode of expression of the tales under analysis transgresses and questions the logic of the real, to an extent that they establish new laws for the flow of activities in the narratives in question. The tales selected for analysis are “O burrinho pedrês” (The Brindled Donkey) from “Sagarana” (1946), “O Espelho” (The Mirror) from “Primeiras Estórias” (First Stories) (1962), and “Meu Tio o lauretê” (My Uncle, the lauretê) from “Estas Estórias” (These Stories) (1969). As a theoretical apparatus to enhance the reflection, we will discuss the classical theory about the fantastic, mainly proposed by Tzvetan Todorov (1970), and the considerations of David Roas in his study “The Threat of the Fantastic” (2014), in which he questions and problematizes Todorov’s propositions. In addition, to address the production of Rosa, we will consider Antonio Candido’s critique of super-regionalism in the works of Guimarães Rosa (1987).

Keywords: Guimarães Rosa. Language. Subversion of reality. Fantastic literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. BREVE RETROSPECTIVA DA FORTUNA CRÍTICA DE GUIMARÃES ROSA.....	13
1.1 DA CRÍTICA REGIONALISTA AO CONCEITO DE “SUPER-REGIONALISMO” EM ANTONIO CANDIDO.....	30
2. SUPER-REGIONALISMO, SUBVERSÃO DO REAL E A LINGUAGEM FANTÁSTICA.....	34
2.1 O FANTÁSTICO TRADICIONAL DE TZVETAN TODOROV.....	38
2.2 DAVID ROAS E A AMEAÇA DO FANTÁSTICO	49
3. LINGUAGEM, REALIDADE E DISCURSO FANTÁSTICO EM GUIMARÃES ROSA	60
3.1 O BURRINHO PEDRÊS	66
3.2 CALUNDÚ	77
3.3 O ESPELHO COMO OBJETO DE SUBVERSÃO DE REALIDADE	82
3.4 A METAMORFOSE DO EU	85
3.5 O SOBRINHO-DO-IAUARETÊ	91
3.6 O AMOR ALÉM DA PERCEPÇÃO DE REALIDADE SOCIAL	98
3.7 ENTRE O EU O OUTRO.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

O objeto deste trabalho é a linguagem e seu potencial de subversão de realidade em Guimarães Rosa. O autor se encontra no rol de escritores mais estudados da literatura brasileira e, entre as apreciações críticas de sua produção literária, há duas visões que foram constantemente difundidas.

A primeira visão associa a produção do escritor mineiro a uma literatura regionalista. Essa provém, principalmente, das primeiras apreciações críticas da obra *Sagarana*, presentes nos textos: “Uma Grande Estreia”, de Álvaro Lins; “O Repertório Verbal”, de Oswaldino Marques; “O transrealismo de G.R”, de Tristão de Ataíde.

A segunda visão é a espiritualista, sendo principalmente desenvolvida por Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso* (1972); Kathrin Rosenfield, em *Os descaminhos do demo* (1993); Francis Úteza, em *Metafísica do Grande Sertão* (1994); Heloísa Vilhena, em *O roteiro de Deus* (1996); e Eliana Yunes, em *O Bem e o Mal em Guimarães Rosa* (2008).

Entre as duas perspectivas, a regionalista e a espiritualista, temos o posicionamento do estudioso Antonio Candido, a partir do qual propõe que a linguagem rosiana pode ser considerada como uma linguagem “super-regionalista”. O conceito de “super-regionalismo”, criado pelo crítico, pode ser tomado como uma superação da ficção regionalista pitoresca produzida anteriormente. A definição do conceito é proposta especificamente para a linguagem rosiana e provém da concepção do surrealismo (CANDIDO, 1989).

Para Candido, Guimarães Rosa “transcende o critério regional por meio de uma condensação do material observado” (CANDIDO, In: COUTINHO, 1991b, p. 245), isto é, a transcendência na linguagem rosiana está associada à capacidade de transpor, ultrapassar um limite que já fora estabelecido.

Ainda em relação a Guimarães Rosa, para o crítico, “não existe região alguma igual a sua, o regional é criado livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias” (In: COUTINHO, 1991b, p. 244). Desse modo, Guimarães Rosa cria seu próprio mundo com referência no mundo real.

A linguagem rosiana se sustenta em uma referenciação pré-estabelecida transfigurando-a a partir de elementos da realidade. Assim sendo, a concepção de existência e os valores humanos dados como reais são subvertidos. Alguns dos elementos presentes na linguagem rosiana não figuram somente uma realidade regional. O mundo rosiano transgride e tensiona a aparente regularidade do mundo físico por meio das personagens, dos cenários e das situações que surgem no desenrolar das narrativas, todavia, a realidade está ali ainda. A realidade se torna um recurso usado para subverter a própria realidade em novas dimensões desconhecidas.

Concebemos que a transcendência na linguagem rosiana, citada por Candido, pode assumir o caráter subversivo de uma realidade construída socialmente, uma vez que a linguagem do escritor derruba uma ordem já estabelecida pela linguagem em uso.

É a potencial subversão de uma realidade construída socialmente, operada pela linguagem de Guimarães Rosa, o elemento gerador da motivação para o estudo desenvolvido nesta dissertação.

Assim, esta dissertação investe no caráter subversivo da linguagem rosiana e tem por objetivo uma reflexão sobre um conjunto de contos produzidos pelo autor na perspectiva de uma linguagem transfiguradora de realidade. Para essa abordagem, consideramos que o modo de expressão dos contos em análise transgride e questiona a lógica do real, na medida em que instauram novas leis para o encaminhamento das ações nas narrativas em destaque.

A visão de “super-regionalismo”, elaborada por Candido, aponta Guimarães Rosa como um autor que avança em relação ao regionalismo que o precede na história da literatura brasileira. Assim sendo, a visão de Candido nos fornece subsídios para um diálogo com alguns elementos do conceito de literatura fantástica elaborados por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1970) e problematizados por David Roas, em *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas* (2014).

A proposta de análise da dissertação se concentrou em três contos do autor, de modo a acompanhar o percurso cronológico de suas obras publicadas, são eles:

“O burrinho pedrês”, de *Sagarana* (1946); “O Espelho”, de *Primeiras estórias* (1962); “Meu tio o lauretê”, de *Estas Estórias* (1969).

A cronologia na escolha dos contos para análise tem o objetivo de demonstrar que o caráter subversivo da linguagem rosiana pode ser encontrado em diferentes momentos de sua produção.

Primeiramente, para o desenvolvimento da dissertação, o procedimento metodológico foi a releitura integral das obras nas quais se encontram os textos selecionados para a análise; em seguida, empreendemos o mapeamento da fortuna crítica do autor com enfoque nos textos que versam sobre a linguagem em sua obra.

Na leitura do mapeamento da fortuna crítica, notamos que as primeiras apreciações sobre a obra do autor mineiro fixaram a análise na parte estrutural do texto. A linguagem de Guimarães Rosa foi associada ao regional, pois os elementos estereotipados do gênero e da temática predominaram nas análises. Alguns críticos, como Álvaro Lins, Oswaldino Marques, Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Franklin de Oliveira e Eduardo Faria Coutinho, não só apontam o regional na produção rosiana, mas também apontam uma potencialidade enunciativa na linguagem de Guimarães Rosa que extrapola a concepção de uma literatura apenas regionalista.

Os apontamentos suscitaram o primeiro capítulo desta dissertação, uma vez identificadas às semelhanças quanto à potencialidade enunciativa da linguagem rosiana, o estudo se concentrou em analisá-las e identificar um ponto comum com a finalidade de reconhecer um elemento capaz de operacionalizar a subversão do real na análise dos contos.

É preciso esclarecer que o propósito do estudo não exime o caráter regional na produção de Guimarães Rosa, mas propõe uma interpretação com destaque para a subversão de alguns elementos no modo de funcionamento da linguagem do autor.

No segundo capítulo da dissertação, apresentamos a relação entre o conceito de subversão de realidade e os elementos teóricos que definem a literatura fantástica. Iniciamos o capítulo buscando aprofundar a reflexão deixada por Antonio Candido (1987) sobre o “super-regionalismo” e a linguagem rosiana.

Subsequente, o caráter subversivo da linguagem rosiana refletido a partir da visão de Candido nos deu subsídios para a associação da linguagem do escritor

mineiro com alguns conceitos da literatura fantástica. A escolha da literatura fantástica e os conceitos que a estruturam não é aleatória, pois no meio dos gêneros literários, a literatura fantástica tem a tradição de relação entre o mundo real e a transgressão desse mundo por meio de um acontecimento insólito, em sua estrutura.

A teoria elaborada por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1970), serviu de base para a introdução do conceito a respeito da definição de texto fantástico, em nossa reflexão. Todorov desempenha um papel importante nos estudos do gênero de literatura fantástica, pois seu estudo delimitou os primeiros critérios do gênero.

A princípio, para o teórico, o fantástico se manifesta na suspensão do leitor perante um acontecimento inabitual em um cenário comum a sua existência. Para Todorov, a “hesitação” é o elemento fundamental para a efetivação do gênero.

Assim, a verossimilhança no texto precisa estar representada conforme os padrões sociais e culturais estabelecidos em uma dada época para que o elemento insólito marque a instauração do fantástico, portanto, como condição para o gênero.

Neste quesito, a linguagem rosiana entrou em articulação com a teoria de Todorov, pois a linguagem de Guimarães Rosa faz uso do cenário real transfigurando-o em favor de outra realidade possível.

David Roas propõe, em *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas* (2014), uma nova definição de fantástico a partir de definições anteriores. O crítico espanhol realiza uma reflexão sobre as novas formas de produção do gênero depois de esgotadas as possibilidades de transgressão da realidade empírica, tal como o gênero evoluiu para sobreviver.

No que se refere ao conceito de fantástico elaborado por Roas, a apresentação de um cenário verossímil no texto é uma propriedade essencial para a construção do gênero também. Todavia, a hesitação não é o elemento fundamental para sua efetivação segundo o teórico. Para Roas (2014), a transgressão da realidade é o elemento fundamental para a condição do gênero.

Referente à questão sobre a presença da realidade referencial, percebemos, no estudo, que Todorov seleciona o elemento como propriedade para construção do gênero. Já Roas problematiza o elemento, para o teórico, a realidade referencial

precisa considerar os distintos contextos socioculturais para construção do efeito fantástico, como um binômio inseparável.

É necessário, ao analisar um texto e seu efeito fantástico, que a reflexão considere que a concepção de realidade atualmente depende da concepção de realidade determinada por um grupo social, pois “a experiência coletiva da realidade mediatiza a resposta do leitor” (ROAS, 2014, p. 93).

Para análise dos contos selecionados no estudo, tomamos o conceito de construção de realidade, propriedade essencial apontada por Todorov e Roas, e a transgressão de uma realidade referencial contextualizada socialmente tomada por Roas.

No terceiro capítulo da dissertação, realiza-se inicialmente a apresentação das obras *Sagarana* (1946), *Primeiras Estórias* (1962) e a obra *Estas Estórias* (1969). Após, o capítulo se concentrou na análise do conjunto de contos selecionados. Analisamos os textos e interpretamos os elementos que se apresentam transfigurados na linguagem rosiana capazes de gerar a subversão do real na construção das narrativas.

No percurso da análise, a possibilidade de subversão do real é analisada por ângulos distintos. No conto “O burrinho pedrês”, a subversão do real é analisada por meio da transfiguração de um referencial na representação das personagens.

No conto “O Espelho”, é analisado a subversão do real por meio da transgressão e regressão de um referencial social ao qual o narrador parece inicialmente submetido.

No conto “Meu tio o lauretê”, a subversão do real, em sua lógica física e social, é analisada por meio da transfiguração do modo em que a personagem do conto se apresenta no mundo. A subversão da realidade é observada no processo de animalização e adesão do homem ao elemento natural absoluto.

1. BREVE RETROSPECTIVA DA FORTUNA CRÍTICA DE GUIMARÃES ROSA

A estreia do escritor mineiro na ficção ocorreu com o conto “O mistério de Highmore Hill”, publicado em sete de dezembro de 1929, seguido dos contos “Cronos kai anagke (Tempo e destino)”, publicado em 21 de junho de 1930, e “Caçadores de camurças”, publicado em 12 de julho de 1930. Os contos citados foram publicados na revista *O Cruzeiro*. O conto “Makiné”, na sequência dos já citados, foi publicado em 1930, no suplemento dominical de *O Jornal*.

Os quatro contos distintos não alcançaram destaque na apreciação crítica da época em que foram produzidos e publicados. Na verdade, a fortuna crítica do cânone do autor começa a ser construída a partir da análise e apreciação das obras *Sagarana* (1946) e *Grande sertão: veredas* (1956).

A obra *Sagarana* fomentou a discussão sobre a produção literária de Guimarães Rosa, colocando o autor no cenário da literatura brasileira. Sendo assim, é indispensável para o estudo que se segue cotejar o percurso da fortuna crítica relativamente à linguagem em Guimarães Rosa a partir dessa obra.

Selecionamos somente alguns textos críticos que abordam o funcionamento da linguagem do autor para esta reflexão, dado que a fortuna crítica de Guimarães Rosa é extensa já nos primeiros momentos de produção do autor. Estão entre os críticos selecionados, Álvaro Lins, Oswaldino Marques, Antonio Candido, Tristão de Ataíde. Os textos selecionados encontram-se na *Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa* (1991).

Álvaro Lins foi o primeiro a tomar nota sobre a obra *Sagarana*, em seu já clássico registro “Uma Grande Estreia”, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 12 de abril de 1946. A obra *Sagarana* é relacionada, no texto crítico, a um “excepcional acontecimento”. Lins entediado pela práxis do contato com produções já exploradas, percorridas, vê a esperança de novidade valiosa em *Sagarana*: “De repente chegamos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível” (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 237).

Adiante na crítica, Lins tece elogios tanto à obra quanto ao autor, no que se refere a Guimarães Rosa: “O escritor apresenta uma autêntica personalidade de

artista” (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 177). No que se refere ao livro, o crítico declara:

Sagarana vem a ser precisamente isto: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais, através das histórias, personagens costumes e paisagens, vistos e recriados sob a forma de arte de ficção. Aliás, não será fundamental sabe-se com rigor, o que nestas páginas é realidade objetiva e o que é realidade imaginada. A parte documental encontra-se nas descrições, no registro de costume, na fidelidade à linguagem popular fixada através dos diálogos; a imaginação, na capacidade poética de dando animar artisticamente o real, no poder de criar personagens e crises dramáticas no desenvolvimento do enredo... As nove histórias de *Sagarana* são como as faces distintas, ajuntadas rigorosamente para composição de uma fisionomia coletiva, que é a de uma região de Minas Gerais, mas também representativa em grande parte de todo Brasil do interior. (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 238).

Compreendemos que para o crítico a obra *Sagarana* é regionalista e realista por organizar-se através de elementos regionais em sua composição e estilo. Para fundamentar seu parecer na apreciação crítica, Lins justifica ser irrelevante indagar se os elementos que compõem a obra *Sagarana* são reais ou irreais. Não há, por parte do crítico, um aprofundamento dessa questão, uma vez que para Lins, o regional já estaria explícito na transcrição dos hábitos e na fidelidade da linguagem do sertanejo.

Ainda referente ao excerto, o crítico destaca três elementos marcantes na obra: o retrato físico, psicológico e sociológico de uma região do interior de Minas Gerais. A presença desses elementos cria um amplo quadro circular que permite ao leitor observar o ambiente figurado, como se estivesse do alto. Os elementos apontados se desdobram na figuração dos animais, do homem nordestino, do sertão, da vida sertaneja, entre outros. Guimarães Rosa recria esses elementos a partir da referência pré-existente do regionalismo, o qual seria o ponto de partida do autor para uma nova perspectiva.

O termo regionalismo foi designado no século XIX no Brasil para qualificar os textos que não eram produzidos no âmbito das grandes cidades, ou no âmbito do Estado do Rio de Janeiro. Com o decorrer do tempo, o termo ganha amplitude e passa a ser relacionado a uma forma estética.

O conceito de literatura regionalista, a exemplo do que acontece com outros gêneros de produção literária, ganhou definições a partir das reflexões de um conjunto de estudiosos. Sendo assim, temos como consequência visões distintas sobre o conceito e os sentidos do regionalismo. Em abordagem mais simplificada, o regionalismo tem o caráter de expressar costumes ou tradições regionais.

Para Bella Jozef, “o regionalismo foi à interpretação das realidades sociais a procura de uma afirmação” (JOZEF, In: COUTINHO, 1991, p. 189), ainda em sua concepção, “o regionalismo identifica o artista com a terra e as realidades nacionais põem-se em plano de evidência, pela exaltação da paisagem, coisas e seres” (JOZEF, In: COUTINHO, 1991, p. 189).

De acordo com a professora, novos recursos técnicos se manifestam no processo de produção dos textos no decorrer da trajetória da literatura regionalista. A partir dessa renovação, “o regionalismo adquire significação universal, ao lado da forte raiz nacional” (JOZEF, In: COUTINHO, 1991, p. 189), sendo Guimarães Rosa, Gallegos, Cortázar, Adonias Filho, Rulfo, Jorge Amado, citados pela autora como os precursores da experimentação de novas técnicas.

Para Josef, a linguagem rosiana se destaca por sua:

Pluralidade de recursos expressivos chamados a atuar a um só tempo, em níveis que abrangem desde a infra-estrutura sonora, a morfologia verbal, a polifonia fraseológica, a dinâmica sintática, as translações imagéticas. (JOZEF, 1991, p. 195).

A relação entre a obra do escritor mineiro e o regionalismo surge desde as primeiras apreciações críticas da obra *Sagarana*: alguns críticos associam a obra à superação dos moldes de produção dos textos regionais escritos anteriormente. “Em *Sagarana* temos assim um regionalismo como processo de estilização, e que se coloca, portanto na linha do que, a meu ver deveria ser o ideal da literatura na feição regionalista” (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 239). Porém, outros críticos não têm a mesma visão, como podemos perceber na afirmação de José Lins do Rego: “O que não me convence é a afirmação de que a forma literária do Sr. Rosa seja uma terra nova, um mundo à vista, como nunca existira” (REGO, 1946).

Comparar as visões produzidas sobre o tema regionalismo em relação à produção de Guimarães Rosa não é o objetivo deste estudo, tal como, não é o objetivo do estudo negar a presença do regional em sua produção. Em concordância com o que o próprio Lins afirma em seu texto crítico tomado para análise neste capítulo, o regionalismo é perceptível na produção rosiana.

Nossa reflexão tem o objetivo de demonstrar o alcance de uma potencial subversão do real operada pela presença de alguns elementos na linguagem rosiana, os quais rompem certa noção tradicional de lógica, no modelo convencional causa-efeito, na figuração dos enredos dos contos selecionados para análise nesta dissertação.

Guimarães Rosa une componentes transfigurados em sua linguagem que não pertencem a uma realidade construída pela lógica humana: “Com que intensidade de sentimento e imaginação ele fundiu o espírito de sua terra, com que sensível poder de comunicação ele trouxe para dentro de si mesmo o mundo de gentes, dos bichos, de natureza física” (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 239).

Há uma potencialidade enunciativa na linguagem de Guimarães Rosa que coloca mundos distintos se cruzando. Além, a potencialidade na linguagem rosiana cria camadas, escalas de dimensões distintas de percepções de realidade. É no cruzamento destas camadas de percepções de realidade que podemos perceber a presença do *outro*, ou seja, a presença de outra base de realidade. Essa difere da lógica de noção racional na figuração do real.

A palavra *outro* tem a finalidade de expressar uma diferença, entretanto, apesar de o *outro* ser diferente, esse ainda faz parte do mesmo universo que o diferencia inicialmente, ou vice-versa. Tomamos o homem como exemplo, esse acabou por se afastar de sua natureza primitiva quando se civilizou, criando uma realidade social, porém, ainda há no homem parte da realidade primitiva que é coordenada por uma percepção de realidade construída socialmente. Em Guimarães Rosa, notamos a presença desse *outro* que é gerado por meio de sua linguagem. O *outro* presente na linguagem rosiana tem a potencial subversão de transgredir o real pré-estabelecido socialmente.

A fórmula parece simples, seria então somente necessário contrapor dois mundos, a realidade social e a realidade animal primitiva, para criar o efeito

transgressor no texto, acreditamos que não. Essa outra realidade, a realidade animal primitiva, tem que partir de um ponto referencial, mas precisa se apresentar de modo transfigurado, com vida própria, transgredindo seu referencial.

Os animais dessas admiráveis histórias de *Sagarana*, os bois como o burrinho pedrês, *agem, pensam, e falam*, não como os homens na maneira das fábulas e histórias da coracinha, mas como podemos imaginar, como o recurso da intuição, que eles o fariam se realmente pensassem e agissem racionalmente. Era como se o autor se transportasse para dentro dos bichos, e não para transmitir lhe a sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida *interior* deles (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 240).

Para entendermos melhor a questão da transfiguração, retomaremos a apreciação crítica de Lins (In: COUTINHO, 1991), na qual temos o seguinte questionamento: Seria a produção de Guimarães Rosa uma reprodução do regionalismo já considerado e consagrado como habitual na época? Segundo o crítico:

Mas o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, o que teria conduzido ao regionalismo convencional literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. Ele apresenta o mundo regional com um espírito universal... (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 239).

Guimarães Rosa não fica restrito à forma de produção concebida como literatura regional em sua menor abordagem simplificada como já exposto no estudo. O uso do adjetivo universal agrega uma qualidade que não era presente até o momento na produção dos textos tidos como regionais: o “espírito universal” extrapola a objetividade do regional.

Desse modo, Guimarães Rosa não transcreve apenas os costumes de uma determinada região, a subjetividade agregada ao texto estende seu campo de interpretação e amplia o alcance para uma dimensão dita universal.

O regional, em Guimarães Rosa, se apresenta transfigurado, alguns elementos em sua linguagem são capazes de subverter a estabilidade referencial de uma possível percepção de realidade conhecida pelo homem civilizado.

Além, a ação de “transfigurar” é um termo utilizado por Lins em relação à obra de Guimarães Rosa, para quem:

Transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação... Em *Sagarana* temos assim o regionalismo com processo de estilização, e que se coloca portanto na linha do que, a meu ver deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 239).

Usaremos, no decorrer de nosso estudo, o verbo transfigurar como termo para operacionalizar a potencial subversão do real e também nos momentos de análise em que observarmos a transgressão de um referencial de realidade pré-estabelecido culturalmente pelo homem civilizado.

Para a compreensão da visão de transfiguração de uma percepção de realidade social, trazemos uma reflexão de Lins (In: COUTINHO, 1991), sobre o conto “Conversa de Bois”, disposto na obra *Sagarana*. Para o crítico, dois elementos se cruzam no decorrer do conto, os bois e os homens. O primeiro elemento, o animal boi, não pode ser considerado como mero acessório dentro da narrativa. Esse deve ser contemplado como uma personagem, a qual apresenta um mundo autônomo dos referências estabelecidos socialmente, uma vez que Guimarães Rosa concede vitalidade ao primeiro elemento. Dessa forma, há, no conto, a oferta de uma percepção de realidade distinta da percepção de realidade dos homens apresentados na narrativa.

Os elementos regionalistas não são apenas o centro do foco narrativo ou muito menos estão lá apenas para criar o cenário. Podemos considerá-los como um recurso que demonstra uma realidade alheia à realidade social, o que possibilita uma apreciação da linguagem rosiana sob a perspectiva de alguns conceitos da literatura fantástica, visão essa que será fomentada no decorrer da dissertação.

O texto “Sagarana”, publicado em 21 de julho de 1946, em *O jornal*, escrito por Antonio Candido, é o segundo texto selecionado dos primeiros de abordagem da produção de Guimarães. No texto, Candido não contradiz a apreciação de Lins quanto à posição de notoriedade da obra *Sagarana* no cenário da literatura brasileira, ao contrário, o crítico endossa essa perspectiva em uma visão geral.

Candido inicia sua análise contextualizando o momento de publicação de *Sagarana* e relembra que a obra é publicada em um contexto de consolidação nativista, na reviravolta econômica nos grandes Estados, após a crise de 1929, no Estado Novo, ou seja, a obra surge em meio a tantos acontecimentos no cenário nacional. Todavia, a obra de Guimarães Rosa “não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário” (CANDIDO, In: COUTINHO, 1991b, p. 243). A contextualização inicial serve de base para fundamentar sua argumentação posterior. *Sagarana* nasce em um contexto, mas não se prende somente aos padrões e critérios que esse contexto poderia implicar. Ela transcende a produção regionalista anterior. Guimarães Rosa verte os mais distintos elementos em sua obra para apresentar o regional.

Para o crítico.

Sagarana não vale apenas na medida em que nos traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do Sr. Guimarães Rosa - no caso, Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor: Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que na região do sr. Guimarães Rosa o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé (CANDIDO, In: COUTINHO, 1991b, p. 244).

A associação da obra *Sagarana* a sentença “sabor regional” é realizada, uma vez que essa traz traços peculiares à produção da literatura regional, porém, como o próprio crítico afirma, a produção de Guimarães Rosa ultrapassa uma representação do suposto real e regional. Compreendemos que o “sabor regional” seria então o *outro* a que nos referimos anteriormente. É um elemento que parte de um referencial e que no processo de produção é alterado, ou ainda, transfigurado a tal ponto que parece ser irreal. Assim, há nesse elemento, o *outro*, uma vitalidade própria que não está presente em nossa concepção de realidade social.

É necessário salientar, também, a passagem do excerto: “menos uma região do Brasil do que uma região da arte”, uma vez que esta afirmativa gera um importante elemento de base que sustenta a argumentação da transcendência da

obra. Guimarães Rosa seleciona os elementos a partir de um referencial, no caso, o espaço de Minas Gerais, porém, o escritor mineiro acaba construindo uma percepção de realidade ao sintetizá-los na ficção, pois os transfigura de tal forma a ponto de transgredir algumas concepções de realidade social: “Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provém o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor” (CANDIDO, In: COUTINHO, 1991b, p. 244).

Dessa forma, para Candido (1991b), Guimarães Rosa ultrapassa a forma de produção de seus antecessores como, Bernardo Guimarães, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, entre outros.

Ainda nas palavras do crítico, na obra *Sagarana*, “assistimos um longo movimento de tomada de consciência, através da exploração do meio humano e geográfico” (CANDIDO, In: COUTINHO, 1991b, p. 245). A tomada de consciência, no que se refere ao ser humano, pode ser considerado o elemento que agrega a subjetividade na linguagem rosiana e extrapola os conflitos humanos e situações humanas de uma região. Em *Sagarana*, o homem é apresentado como ser oriundo de uma local, porém, seus conflitos e dilemas versam sobre temas universais.

Referente ao segundo elemento, compreendemos que a exploração da tomada de consciência do espaço geográfico é um elemento essencial para a potencial subversão de uma realidade operada pela linguagem rosiana. A tomada de consciência do espaço não apenas vem denunciar e apresentar à forma de viver de uma região. Quando conjugada com a tomada de consciência do homem, a tomada de consciência do espaço se materializa na linguagem de Guimarães Rosa em uma própria ordem de funcionamento que transfigura seu referencial.

Nos contos selecionados para reflexão e que serão analisados no estudo, percebemos a tomada de consciência do espaço, da natureza, dos animais, tal como sua materialização em outra percepção de realidade que transfigura um referencial pré-estabelecido.

No conto “O burrinho pedrês”, observaremos a figuração de outra ordem de ações, ou seja, uma ordem desvinculada das proposições da lógica humana. A outra percepção de realidade é construída pela experiência das personagens e se difere da construção de realidade social do homem, pois o narrador olha para o mundo

também pela perspectiva do burrinho, na qual os outros modos de percepção e ação em jogo reverterem à perspectiva de desenvolvimento do enredo.

As relações entre a cultura produzida pelo pensamento e pela ação humana se confrontam ao natural essencial de que o burrinho pedrês é fruto. Nesse conto, como elemento associado à natureza, ao mundo, o burrinho pedrês ainda é livre das noções de lógica causal que orientam os pensamentos humanos. Temos a percepção que quanto mais a civilização avança e se amplia em seus modos de elaboração de realidade, mais o homem sai do *modo natural*.

No conto “O Espelho”, observaremos que a personagem tenta metamorfosear sua imagem até se encontrar com este *outro* deixado para trás. A partir dessa essência desejada, o narrador-personagem tem a possibilidade de construir sua percepção de realidade sem pautá-la em um discurso social. No conto “Meu tio o Iauaretê”, refletiremos como a personagem adere radicalmente a esse *outro* natural, a onça.

Para Candido, Guimarães Rosa criou um regionalismo mais peculiar, uma vez que no seu regionalismo, o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto (In: COUTINHO, 1991b, p. 245). A partir dessa afirmação, podemos dizer que em Rosa o mundo e a ação sobre o mundo se tornam um só; isso só é possível se considerarmos os entes de ação – o burrinho, o narrador em “O Espelho” e sobrinho- do-Iauaretê – como parte desse todo figurado, como a grande natureza; um universo referencial que se afasta da noção de mundo real do homem civilizado, pois na civilização a natureza é o objeto sobre o qual a ação humana acontece.

É este movimento interior, o apoderamento de uma consciência, que transcende o sujeito, o “homem”. Tal como o apoderamento da consciência do espaço geográfico, da natureza, da região, transfigura o “objeto”. Cabe aqui voltar a um pensamento de Lins que dialoga com esta ideia: “Era como se o autor se transportasse para dentro dos bichos, e não para lhe transmitir sua própria personalidade, mas para interpretar e exprimir a imaginada vida interior deles” (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 240). Relativamente a essa reflexão, o próprio escritor mineiro em correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, com a finalidade de tirar dúvidas do tradutor sobre sua linguagem, descreve:

Acerca do predomínio, na minha linguagem, do “*expressionistch*” sobre o “*impressionistch*”, parece-me que a coisa é isso mesmo assim, como formulou. Veja isto, por exemplo: “Entre os processos intensificadores que caracterizam as narrativas de Guimarães Rosa, retardando lhe o ritmo, está a tendência impressionista para se deter diante das coisas, colocando se dentro delas, pensando-as e sentindo-as subjetivamente, revelando, assim, eu seu processo, as formas, as cores, os sons...”(ROSA, 2003a, p. 170).

Outra indicação de Guimarães Rosa para seu tradutor: “Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o “sovrassenso” é avante – solução poética ou metafísica, o terra a terra serve só como pretexto” (ROSA, 2003a, p. 259).

Até o momento, nos dois primeiros textos críticos selecionados para o estudo sobre a linguagem rosiana, nota-se a presença da percepção da potencial subversão de uma realidade: “No coração mesmo da linguagem, tornada fluida e refeita maior, o escritor realiza esse constante itinerário: da realidade para o fantástico, do mínimo para o imerso, do chulo para o cósmico” (SCHWARZ, In: COUTINHO, 1991, p. 378).

O coração da linguagem é a tomada de consciência do espaço, um órgão, um sistema que se mantém por meios de seus elementos transfigurados. Todavia, a tomada de consciência não somente transfigura e transgredi seu referencial, essa cria uma engrenagem que tem a capacidade de gerar uma atmosfera que especula determinadas realidades. Essa atmosfera estranha à realidade construída socialmente é a presença da manifestação metafísica indicada por Guimarães Rosa.

Na verdade, Guimarães Rosa teve o cuidado e a preocupação de esclarecer para seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri, sua inclinação para o anti-intelectualismo:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (ROSA, 2003b, p. 90-91)

Ainda em correspondência com seu tradutor italiano, referente à tradução da obra *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa (2003b) ressalta a predisposição da

presença do misticismo em seus textos, o autor chega a expor uma ordem de relevância da obra por meio de pontos:

- a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto;
- b) **enredo*: 2 pontos*;
- c) poesia: 3 pontos;
- d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.

Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. (ROSA, 2003b, p. 90-91)

Guimarães Rosa faz uma indicação do valor de sua produção, mesmo que de maneira subjetiva, essa está para além da “megera cartesiana”. Dessa forma, entendemos que a linguagem rosiana busca o conhecimento da essência das coisas, o modo natural do mundo não provém de um método que busca verdades. O problema não é a busca de verdades, mas sim é a cristalização delas. O método cristalizado gera percepções de realidades que se constroem culturalmente e são passadas por meio da linguagem. Em Guimarães Rosa, a linguagem não é o meio, ela é a substância, há na linguagem rosiana a presença desse elemento rústico, bruto, o *modo natural*, mas que é transfigurado.

Retomando os textos críticos, nossas anotações incidirão agora sobre o texto “Canto e plumagem das palavras” de Oswaldino Marques. Para este crítico, Guimarães Rosa ultrapassa a improvisação na produção literária regionalista anterior, sua obra pode ser vista em oposição à produção regionalista de Euclides da Cunha e Coelho Neto:

Compreende-se, assim, que suas exigências sejam de natureza substancialmente qualitativa, nunca quantitativa, o que é suficiente para situá-lo no polo oposto a, por exemplo, Coelho Neto, ou mesmo Euclides da Cunha, estilistas não raros preocupados (do ponto de vista formal) com a pomposidade extrema da frase e escravos incondicionais dos preceitos da velha retórica (MARQUES, In: COUTINHO, 1991, p. 102).

Assim, a linguagem do escritor mineiro preza a qualidade e substância. Ainda para Marques (In: COUTINHO, 1991), o processo de produção da linguagem rosiana parte de distintos recursos, sendo a prefixação e a sufixação mecanismos recorrentes na obra. Segundo análise do crítico, Guimarães Rosa “alcança extraordinários efeitos estilísticos, mediante novas modalidades de verbalização que

importam em suposições e cruzamentos semânticos até então inéditos” (MARQUES, In: COUTINHO, 1991, p. 102).

O trecho: “Tartarugão, tartaruga:... Sobe e desce – é um esvôo chato. Completamente desterrestre” (MARQUES, In: COUTINHO, 1991, p. 110) é citado como exemplo. Neste caso, para Marques, há o uso da prefixação para atributo expresso na palavra “Desterrestre”, o prefixo cria um neologismo, a atribuição de não pertencer a terra.

Percebemos, através da análise de Marques, que na composição da linguagem da obra *Sagarana* estão incorporados vários vocábulos que não fazem parte da linguagem regionalista pertencente a qualquer região brasileira. Neste contexto, o regionalismo presente em Guimarães Rosa pode ser vislumbrado como nas palavras de Bella Jozef, “sendo a matéria” (In: COUTINHO, 1991, p.193), isto é, um recurso que se espelha na realidade para criar algo novo, mas este novo não é presente no real.

Na perspectiva do estudo de Henriqueta Lisboa, em seu texto “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, o autor mineiro encontra na palavra o princípio e o fim das revelações, não sendo possível em uma análise separar os valores dos verbos e dos significados, pois a linguagem de Guimarães Rosa envolve todo o esquema de significação da língua, operando o poder de transferir e aproveitar sentimentos (LISBOA, In: COUTINHO, 1991, p. 173).

Seguindo com o mapeamento dos textos críticos, o texto “O Transrealismo de Guimarães Rosa” foi publicado em 30 de agosto de 1963, por Tristão de Ataíde, referente à linguagem rosiana:

Mas nada é mais estranho à sua literatura do que o regionalismo. Será sertanista, mas não regionalista. É todo o interior do Brasil, e não apenas os “sertões do Urucuia”... Um e outra tão seus e tão revolucionários que muita gente hesita em face da floresta virgem, tão cheia de lianas, mistérios e espanto. Uma vez lá dentro, porém e difícil sair. Somos invisivelmente enredados naquela atmosfera singular, que nos arrasta para fora da realidade sensível por mais aparentemente vulgares que sejam os tipos e os casos que de que se ocupam (ATAÍDE, In: COUTINHO, 1991, p. 143).

A estranheza, citada por Ataíde, é a presença dos elementos transfigurados nas narrativas de Guimarães Rosa. Há uma singularidade na linguagem rosiana, a

qual pode ser considerada como uma literatura regionalista insólita, uma “floresta virgem”, pois exhibe as características de tal, mas que por meio de sua linguagem engendradora de significações associativas consegue propor a presença de uma essência desconhecida do referente, inexistente em nossa realidade. Assim, transportando o leitor para uma realidade fora de um real pré-estabelecido.

Ainda referente à apreciação de Ataíde.

Não é à-toa que G.R. é profundamente religioso. Dizem até místico. Isso se traduz em toda a atmosfera dos seus livros e no temperamento das suas personagens. Há sempre *mistério* que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos. (ATAÍDE, In: COUTINHO, 1991, p. 143).

A tecla toca novamente na mesma reflexão, a composição de uma camada estranha, ou seria a presença de outra realidade estranha a nossa construída socialmente? O “temperamento” das personagens pode ser considerado como a transfiguração de uma percepção de realidade. A constituição particular das características e atitudes das personagens rosianas por vezes transgride uma concepção de realidade social, levando o leitor a pensar que existe uma força, uma magia, algo oculto, que está presente na linguagem rosiana. O oculto, nesse caso, poderia ser dito como a “mistura” do ente de ação com o universo em que a ação se dá, ou seja, a junção de sujeito e objeto na figuração do mundo rosiano promove o estranhamento na medida em que instaura, ou recompõe, um universo unificado em que o *Ser* se traduz como o todo da *Natureza*.

Ataíde usa a expressão “aura transrealista” e o título “O Transrealismo em G.R.”, para seu texto publicado em 1963. Vinte anos após, em 1983, Rudolf von Bitter Rucker, matemático e escritor de ficção, escreve o “Manifesto do Transrealismo”. O Transrealismo Poético é um movimento que surgiu na América do Norte. Em sua simplificação, o transrealismo pode ser considerado como a reformulação de realidades paralelas que tem a finalidade de concretizar uma reflexão, tornando-a consistente, visível.

Rucker expõe as características do movimento em seu ensaio, ressalva considerações sobre o autor transrealista, o enredo das narrativas transrealistas e as personagens transrealistas.

Sobre o movimento, o escritor ressalta:

O Transrealista escreve sobre percepções imediatas de uma maneira fantástica... O transrealismo tenta tratar não apenas a realidade imediata, mas também a realidade mais alta em que a vida está inserida. Os personagens devem ser baseados em pessoas reais... Na vida real, as pessoas que você conhece quase nunca dizem o que você quer ou espera que elas façam. De longa e contato contundente, você carrega simulações de seus conhecidos em torno de sua cabeça. Estes simulações são impostas a você de fora; eles não reagem a situações imaginadas como você pode desejar. Ao permitir que essas simulações executem seus personagens, você pode evitar desejos mecânicos. É essencial que os personagens estejam em algum sentido fora de controle, como são pessoas reais - para o que alguém pode aprender lendo sobre pessoas inventadas? ... A ideia de quebrar a realidade consensual é ainda mais importante (RUCKER, 1983, tradução nossa).

A percepção de Ataíde, referente à aura e às características das personagens rosianas, aparece desenvolvida no ensaio transrealista de Rucker. A transgressão, na forma de agir das personagens, é um movimento de ruptura. No caso das personagens animais, essas não são apenas um complemento subordinado à narrativa. A personagem rosiana “identifica-se, isomorficamente, às cargas de conteúdo que carrega, e passa a valer, ao mesmo tempo, como texto e como pretexto, em si mesmo para invenção estética, assumindo a iniciativa dos procedimentos narrativos” (CAMPOS, In: COUTINHO, 1991, p. 321).

O temperamento das personagens cria um elemento que redefine as percepções de realidade. As personagens transrealistas tentam ir “além” ou “além” da visão da realidade atual. Desse modo, há na linguagem rosiana a presença de uma atmosfera com vida própria, que no estudo olhamos como o elemento subversivo de realidade. A presença dessa força misteriosa implícita ajuda a explicitar as percepções de realidade socialmente construídas no cotidiano, quer dizer, a realidade consensual.

No texto “Revolução Roseana”, Franklin de Oliveira destaca que a partir das obras *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* a linguagem rosiana se modifica e, por isso mesmo, reivindica outro tipo de abordagem.

Para o crítico:

Se, em Sagarana, a entidade suprema era a frase, em *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* a tônica revolucionária deslocava-se da estrutura fraseológica para unidade da palavra. A revolução roseana passou nos dois livros a operar no interior do vocábulo, a palavra perdeu sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se e plurissigno, realidade multi-significativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo de policonotações. A língua roseana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação (OLIVEIRA, In: COUTINHO, 1991, p. 180).

Depreendemos que Oliveira percebe que alguns elementos regionais caracterizados como elementos realistas carregam uma carga de sentido que transfiguram o seu significado imediato; a palavra opera sobre a palavra para se tornar em uma nova realidade. Essa nova percepção de realidade causa uma estranheza, pois o leitor pode notar que algumas das suas percepções de realidade são construídas a partir de um discurso social, assim a presença da subversão do real.

A palavra “sertão” é o exemplo apontado por Oliveira, no romance *Grande Sertão: veredas*. Segundo o crítico (In: COUTINHO, 1991), na obra rosiana, esse vocábulo abrange a realidade geográfica, realidade social, realidade política, dimensão folclórica, dimensão psicológica conectada com o subconsciente humano, dimensão metafísica apontando para surpreendentes virtualidades demoníacas da alma humana.

A partir do pensamento de Oliveira, podemos compreender que a transcendência na linguagem de Guimarães Rosa não pode ser apenas abordada por uma preocupação composicional e formalista. Em consonância com essa reflexão, podemos trazer as palavras de um dos mais brilhantes estudiosos da produção de Rosa, o crítico Antonio Candido, para quem: “Compreender Rosa depende de aceitar certos ângulos que escapam aos hábitos realistas, dominantes em nossa ficção” (CANDIDO, In: COUTINHO, 1991a).

Neste ponto do mapeamento da fortuna crítica do autor mineiro, notamos que Franklin de Oliveira foi o precursor de uma nova abordagem da obra rosiana. Vale lembrar também que Oliveira orienta as suas considerações críticas pela percepção

de ampliação criativa observada nas produções de Guimarães Rosa a partir de *Corpo de Baile e Grande Sertão: veredas*, ambos de 1956.

Para além disso, o crítico destaca a importância da quebra do sistema de análise formalista das obras de Guimarães Rosa para o avanço das abordagens vindouras.

A revolução roseana que, de início, deixara em perplexidade grandes parcelas da inteligência brasileira, precisamente aquela em que predominava o ranço conservador, lentamente começou a criar uma crítica e um auditório predispostos não só à sua avaliação estilística como ainda em erigir em padrões (os inefáveis epígonos) os valores que nela se inserem (OLIVEIRA, In: COUTINHO, 1991, p. 180).

Além, em 1994, a editora Nova Aguilar lançou dois volumes da ficção completa de Guimarães Rosa, reunindo obra e fortuna crítica, organizada pelo professor Eduardo Faria Coutinho, que se responsabilizou também pelo prefácio, cronologia da vida e obra do autor. No prefácio intitulado “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”, Eduardo Faria Coutinho (1994) descreve que a data da publicação da obra *Sagarana* (1946) a fortuna crítica de Guimarães Rosa já se dividiu em duas posições, uma com apreciação apologética e outra com apreciação restritiva. Aos críticos da primeira vertente apontada por Faria Coutinho, à produção de Guimarães Rosa era dotada de inovação pela transcendência da forma estética, aos críticos da segunda apreciação, o excesso de formalismo presente na linguagem rosiana não se subordinava ao processo de produção romanesco da década de 30.

Para Coutinho (1994), independente da posição tomada pela apreciação crítica, o que se faz relevante é o fato de que a obra *Sagarana* pode ser considerada como uma ruptura no processo de produção literária da época.

Ainda, Coutinho lembra que a produção de Guimarães Rosa é situada na terceira fase do modernismo brasileiro, período denominado geração do instrumentalismo. A fase modernista também é reconhecida por explorar as possibilidades de expressões das palavras. Na reflexão do crítico, ao incluir a obra de autor mineiro na geração instrumentalista, a crítica deixa despercebido que a

ruptura presente na obra *Sagarana* perpassa a transcendência estética (COUTINHO, 1994). Segundo o professor:

O que esta crítica não percebeu de imediato é que a ruptura introduzida por Guimarães Rosa, longe de constituir mera obsessão formal, uma espécie de capricho ou moda, acarretava ao contrário uma proposta estético-política de caráter mais amplo, somente evidenciável quando confrontada com a visão de mundo dominante no período imediatamente anterior - a da narrativa dos anos 30 (COUTINHO, 1994, p. 12).

A apreciação crítica da linguagem é ampliada, Faria Coutinho aponta a existência concomitante do par *logos* e *mythos* na linguagem rosiana. Para o crítico, esses se encontram em tensão e colocam a produção do autor em posição de transcender a lógica racionalista.

Guimarães Rosa está consciente de que o sertanejo é um ser dividido entre dois universos distintos, de ordem mítico-sacral e lógico-racional, e o que faz é pôr em xeque a tirania do racionalismo, condenar sua supremacia sobre os demais níveis de realidade. (FARIA COUTINHO, 1994, p. 21)

Nesta perspectiva, o discurso narrativo de Guimarães Rosa indaga constantemente o realismo tradicional, pois predispõe à possibilidade do mito, predispõe à possibilidade da existência de distintas realidades, entretanto, o mito não se concretiza e ao mesmo tempo não se nega à convivência com a lógica. A linguagem rosiana começa a se desenhar sobre a possibilidade da subversão de uma percepção de realidade construída socialmente.

Percebemos, através do breve mapeamento de parte da fortuna crítica, que a partir da obra *Sagarana* o escritor Guimarães Rosa ganhou destaque no cenário da literatura brasileira. A princípio, a distinção de sua linguagem é explicada por meio do nacional, da tradição do folclore e da cultura do sertão brasileiro. Percebemos, também, que há nessas apreciações críticas a percepção da presença de uma “atmosfera” que “transfigura” alguns elementos, dos quais temos uma percepção de referencial pré-estabelecido.

A transfiguração de determinados elementos materializa uma percepção de realidade diferente. Assim, a produção de Guimarães Rosa promove a integração, ou reintegração, do ente que age com o seu entorno, numa figuração da natureza

como elemento de base para a compreensão do humano e do não humano. O que se transfigura, portanto, por meio da sua linguagem, é a percepção do real.

1.1 Da crítica regionalista ao conceito de “Super-regionalismo” em Antonio Candido

Nosso objetivo agora é mostrar como as reflexões e análises propostas por Antonio Candido sobre a linguagem rosiana a colocam em outro nível de apreciação. A partir de Antonio Candido, a linguagem rosiana finalmente é apreciada por seu potencial de transcender o real imediato e não somente no campo estilístico.

Por meio da reflexão de Candido presente no texto “Sagarana” (1946), detemos uma análise que percebe algumas particularidades na composição da obra *Sagarana* de uma forma mais apurada em relação às apreciações anteriores.

O crítico se pauta em duas particularidades, a seleção analítica dos elementos da obra e a transcendência da matéria referida, isto é, a transfiguração de alguns elementos que transgridem um referencial. A linguagem rosiana é vista acima da representação de realidade. Essa é considerada como suprarreal pelo crítico, o que nos autorizaria a colocar a linguagem rosiana em relação com alguns conceitos da literatura fantástica.

Na visão de Candido, a experimentação de Guimarães Rosa na obra *Sagarana* (1946) supera o critério regional por meio de uma condensação do material observado. Podemos encontrar esta mesma reflexão fomentada no ensaio do autor “Literatura e Subdesenvolvimento”, disposto na obra *À educação pela noite & Outros ensaios* (1987). Neste ensaio, Cristóvão Colombo é citado por Candido, dado que para o crítico, o navegador e explorador italiano tende a subverter os elementos reais exaltando a realidade das terras conquistadas.

O fragmento seguinte é um trecho da carta de Colombo encaminhada aos reis relatando sobre o descobrimento da América.

Suas terras são altas, e nela há muitas serras e montanhas altíssimas, incomparáveis às da ilha de Tenerife; todas belíssimas, de feições, e todas acessíveis, e cheias de altas árvores de mil espécies que parecem chegar ao

céu; e ouvi dizer que jamais lhes caem as folhas, segundo pude entender, pois as vi tão verdes e belas como são em maio na Espanha, e estavam floridas, com frutos maduros, ou em outros estágios; e, no mês de novembro, cantava o rouxinol e outros passarinhos de mil espécies por ali onde eu andava (COLOMBO).

Um estereótipo é formulado, tudo é grande e exótico na América fora da realidade vislumbrada antes. A exaltação iniciada por Colombo ecoa na literatura produzida no período pós-independência do Brasil. A literatura neste período do nacionalismo se concentrava na criação de uma identidade nacional. O engrandecimento da natureza aparece de forma pitoresca na literatura seguindo a exaltação de Colombo.

Dessa maneira, há uma supervalorização dos elementos capazes de afirmar uma realidade nacional. Há também uma concepção de terra com atributos exóticos equiponderando o atraso material do Brasil neste período.

A concepção de agigantamento se arrasta até o decênio de 1930, conforme Candido, dado momento em que toda a promessa de grandeza exaltada na literatura não se concretiza: “O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira — como construção ideológica transformada em ilusão compensadora” (CANDIDO, 1989, p. 142). A realidade não é a realidade representada na literatura. Nesta fase, percebe-se o Brasil como um país subdesenvolvido.

Candido percorre a trajetória da literatura brasileira desde o período colonial levantando questões sobre a debilidade da produção literária, uma vez que essa só tinha a literatura da Europa como molde, o atraso, o subdesenvolvimento, a dependência cultural são questões camufladas.

A ruptura da influência da literatura europeia tem início com o Modernismo. No Brasil, o movimento contou com três fases, de duas fases: a primeira foi de 1922 a 1930 e a segunda de 1930 a 1940.

A literatura produzida na primeira fase do modernismo apresenta o exótico como marca do nacional brasileiro.

Ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade européia o exotismo que ela

desejava, como desfastio; e que se torna desta maneira forma aguda de dependência na independência (CANDIDO, 1989, p. 157).

Neste contexto, o regionalismo que desponta no período modernista brasileiro passa a representar suas características locais na concepção exótica que se tinha de nossa nação. O paisagismo é explorado de forma exacerbada e Candido (1989) define este primeiro momento como “regionalismo pitoresco”.

O segundo momento do regionalismo, que decorre entre 1930 a 1940, foi considerado por Candido como um regionalismo mais amadurecido, pois se encontra em consonância com os preceitos do modernismo, desmistificando a realidade representada na fase anterior. Os problemas sociais aparecem nas narrativas na segunda fase do regionalismo. A circunstância efetiva em que vive o homem brasileiro é demonstrada e a consciência do atraso social no Brasil é explicitada.

O terceiro momento do regionalismo no modernismo é o mais relevante para nosso estudo. Na visão de Candido:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual às regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade (CANDIDO, 1989, p. 161).

No excerto acima, percebemos que para o crítico existe um requinte na produção dos textos literários na terceira fase modernista. O território transcende sua imagem se metamorfoseando com elementos que não existem em sua realidade. A concepção de existência e os valores humanos dados como reais são subvertidos.

No que se refere à terceira fase, o crítico declara:

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse — ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de super-regionalista. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma

explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região. (CANDIDO, 1989, pp.161-162)

Candido nomeia a terceira fase como “super-regionalista”. O “super-regionalismo” segue a concepção do surrealismo ou super-realismo. A fase “super-regionalista” vai de encontro à fase do Naturalismo. O Naturalismo agrega as características extremas do Realismo em sua estrutura. Sua temática dava preferência aos aspectos mais cruéis e torpes do ser humano.

O “super-regionalismo” transcende o Naturalismo e o Realismo, esse subverte a realidade com seus elementos não reais. Nada é tão simples como parece, um crime, um romance, uma morte, uma ação, um indivíduo, todos esses elementos transfiguram uma ordem no “super-regionalismo”. A transfiguração agrega a narrativa um efeito de fantasia e magia.

No que condiz à linguagem rosiana, alguns dos elementos que compõem as narrativas do escritor mineiro partem de um referencial, porém, só aparentemente têm as características de seus referentes, esses se apresentam transfigurados. Assim, os elementos como o sertão, o homem, a vida rural, são compreendidos como elementos não realistas, o que coloca a linguagem rosiana em posição de ser apreciada por alguns conceitos de fantástico. A linguagem rosiana subverte o regional.

2. SUPER-REGIONALISMO, SUBVERSÃO DO REAL E A LINGUAGEM FANTÁSTICA

O conceito de “super-regionalismo”, proposto por Antonio Candido no ano de 1987, pode ser considerado como uma nova perspectiva sobre a ficção regionalista pitoresca; a definição do termo provém do termo surrealismo, ou de super-realismo, como o próprio teórico afirma em seu livro *À Educação pela Noite e Outros Ensaios* (CANDIDO, 1989).

O surrealismo surge na literatura na década 1920. Na Europa, o movimento tem o “Manifesto Surrealista” como marco, publicado por André Breton, em outubro de 1924. O Surrealismo ofereceu visões alternativas às concepções de realidade vigentes na época, a partir de questionamentos acerca do estatuto de realidade e seus princípios cristalizados pelo racionalismo. O movimento influenciou o meio das artes e da cultura. Na literatura, o Surrealismo influenciou a produção dos textos literários, o objetivo era a libertação estética, a ruptura do tradicional, a valorização dos temas do dia a dia. Os escritores podiam experimentar novas formas de percepção de mundo e, conseqüentemente, de produção artística.

Para aprofundar a reflexão sobre o conceito de “super-regionalismo”, trazemos um trecho da entrevista concedida por Candido a Luís Augusto Fischer, em 2004. Na entrevista, o crítico discorre sobre a diferença entre o regional produzido na fase modernista brasileira e o regional transcendente de Guimarães Rosa. Para o crítico:

Depois de 1930 houve uma fecundação do regionalismo em duas direções, que ocorreram sucessivamente. A primeira foi devido sobretudo a ficcionistas do Nordeste e consistiu em superar a alienação folclórica por meio da consciência social, que problematizou a vida rural e, por outro lado, procurou aproximar o homem rústico do homem da cidade, invertendo de certo modo a natureza do discurso da fase anterior, ao tentar uma injeção equilibrada da simplicidade coloquial na norma culta. A segunda direção, que denominei “super-regionalismo” (pensando em “surrealismo”, ou “super-realismo”) foi uma literatura de sublimação, na medida em que incorporou o experimentalismo modernista. Um autor como Guimarães Rosa privilegiou a função poética da linguagem e viu a sua tarefa como invenção, não reprodução pitoresca. Coisa paralela se deu em outras literaturas da América Latina, o que levou o saudoso crítico uruguaio Ángel Rama a apontar a

inesperada originalidade dessa solução paradoxal, consistente em fundir as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado) (CANDIDO, 2004).

Os autores da primeira direção do regionalismo produziram suas narrativas com base no realismo. O intuito era expressar, por meio do texto, a consciência da realidade brasileira; situações tais como, a fome, as doenças, o desemprego. A segunda direção do regionalismo transcende a primeira direção, pois usa a produção literária não só para denunciar, mas também, para testar novas formas de literária.

Em 2006, Antonio Candido volta a mencionar o “super-regionalismo” em Guimarães Rosas, entrevistado pelos jornalistas Natalia Engler Prudencio e Paulo Favero, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP. O crítico declara:

A propósito da maneira personalíssima de Guimarães Rosa, falei há muito tempo em “super-realismo”, porque ele elabora o regional por meio de um experimentalismo que o aproxima do projeto das vanguardas. Nele não há pitoresco ornamental, nem realismo imitativo, nem consciência social e, sobretudo, a dimensão temática é menos importante do que a dimensão lingüística, que parece criar uma outra realidade, porque a palavra ganha uma espécie de transcendência, como se valesse por si mesma. Quer dizer que ele não apenas sugere o real de um modo nada realista, mas elabora estruturas verbais autônomas. Nele a palavra é criadora por si mesma e transcende a matéria narrada. Por isso Grande sertão: veredas transforma o particular da região num universo sem limites, que exprime não apenas o sertanejo, mas o “homem humano”, para falar como Riobaldo. Guimarães Rosa é um caso supremo de certas tendências da ficção latino-americana de vanguarda, que o crítico uruguaio Angel Rama definiu muito bem, ao mostrar que elas realizaram um extraordinário paradoxo: fundir o regionalismo, conservador por natureza, porque ligado ao mundo arcaico, com as linguagens modernistas, plantadas no presente e voltadas para o futuro. A supremacia de Guimarães Rosa nesse processo me foi sugerida por um eminente escritor cubano, Cintio Vitier, que há muitos anos me disse o seguinte em Havana: “Se pusermos num prato da balança toda a produção do boom hispano-americano e no outro prato Grande sertão: veredas, este segundo prato pesará muito mais” (CANDIDO, 2006).

A relação entre o termo “super-regionalismo” ou “super-realismo” e o movimento do surrealismo é associado pelo crítico à produção de Guimarães Rosa, pois a linguagem rosiana transcende os elementos reais por meio do experimento. A produção rosiana não se localiza no regional pitoresco que enaltecia os elementos do Brasil ou muito menos se associa a produção regional documental. A analogia ao movimento surrealista é uma das explicações mais claras que temos sobre o conceito do “super-regionalismo” em relação à linguagem rosiana.

No texto “Realidade e Realismo”, disposto no livro *Recortes*, publicado em 1993, escrito por Candido, podemos observar a reflexão sobre a transcendência de linguagem fomentada. Candido (1993) cita a literatura realista em sua simplificação. A concepção mais difundida da literatura realista “se norteia frequentemente pelo esforço de construir uma visão coerente e verossímil, que seja além da particularidade e bastante concreta para não desencadear a abstração” (CANDIDO, 1993, p. 135).

O importante na literatura realista é como cada elemento é trabalhado dentro da narrativa em seus detalhes, isto é, o tratamento dos elementos na literatura realista deve ser de forma direta e objetiva com a finalidade de diminuir a possibilidade de generalização e eliminar a abstração, pois uma vez que o elemento se torne abstrato ele perde seu valor referencial pré-estabelecido e se torna um elemento que só se pode existir no pensamento.

Para Candido (1993), o realismo tem duas formas de trabalhar com os “pormenores”, isto é, os elementos representados dentro da narrativa, esses podem ser tratados por seu acúmulo ou por sua contextualização.

A contextualização na literatura realista, levando em conta os preceitos do Realismo moderno, tende à fidelidade documentária, isso quer dizer, registrar, denunciar, mostrar um momento. Porém, sua forma de apresentação por vezes vai além, procura algo mais que “pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a lei destes fatos na sequência do tempo” (CANDIDO, 1993, p. 135).

Referente à produção da literatura realista por meio do acúmulo descritivo, para o crítico, há uma ordem e funcionamento para o tratamento dos elementos: (1) multiplicação do pormenor, (2) a sua especificação progressiva, (3) o registro de

suas alterações no tempo. Um excerto da obra *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, é tomado como exemplo por Candido.

O sol
 O sol/ iluminava
 O sol/ iluminava/ até a meia altura
 O sol/ iluminava/ até a meia altura / um renque de árvores
 O sol/ iluminava/ até a meia altura / um renque de árvores/ que margeava a estrada de ferro. (CANDIDO, 1993, p. 136)

O elemento “sol” é selecionado como o elemento referencial, esse recebe o primeiro tratamento, a multiplicação do pormenor, “O sol iluminava”, desse modo, reforçando sua concepção e creditando valor real. Seguindo, observamos a sua especificação progressiva, “O sol iluminava até meia altura”. O terceiro tratamento é visualizado pelo tempo em que decorrem as alterações do pormenor, “o sol”. Dessa forma, o realismo “se liga, portanto, há presença do pormenor, sua especificação e mudança” (CANDIDO, 1993, p.137).

Ainda para o teórico:

Quando os três formam uma combinação adequada, não importa se o registro seja interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que não pode ser realista no sentido mais alto, como acontece na obra de Proust, que negava qualquer sentido realista a chuva de pormenores formada por seu grande livro. Ele tinha uma teoria não realista da realidade, que acabava em uma espécie de transrealismo, literalmente mais convincente que o Realismo referencial, por partir do curso livre da fantasia e, sobretudo, o uso transfigurador do pormenor, como se ele criasse uma realidade além da que experimentamos. (CANDIDO, 1993, p. 137)

O crítico utiliza o termo “transrealismo” para o produto final do acúmulo descritivo do pormenor, também, observamos que o teórico utiliza o termo “transfigurador”, esse termo se aplica para o exagero no processo descritivo que lança o pormenor para a abstração. A reflexão de Candido se refere à obra de Proust, porém, concebemos que a reflexão também serve para a obra rosiana, pois não há como negar que Guimarães Rosa usufruiu do acúmulo descritivo em suas obras.

Ao transfigurar os pormenores de suas narrativas, Guimarães Rosa desestabiliza os referências pré-estabelecidos, diante disso, a narrativa rosiana transfigura uma possível realidade construída socialmente.

Há na concepção da literatura fantástica alguns conceitos que dialogam com a produção do escritor mineiro. A literatura fantástica tem a característica de problematizar e desestabilizar uma percepção de realidade usando-a como ponto de partida; nesse sentido, propomos a associação de certos elementos do discurso fantástico ao funcionamento da linguagem em Guimarães Rosa, na medida em que o autor instaura outro mundo a partir de um referencial de realidade imediatamente reconhecível em seus escritos.

Antes de iniciarmos a reflexão, é necessário esclarecer que a proposta de associação da linguagem de Guimarães Rosa ao discurso fantástico não tem o objetivo de fixá-la a este conceito e categorizá-la como um exemplo de fantástico na literatura brasileira. Nosso objetivo é demonstrar que há na linguagem de Guimarães Rosa alguns elementos que se apresentam transfigurados dentro das narrativas selecionadas.

A transfiguração gera a possível subversão de uma percepção de realidade pré-estabelecida, portanto, notamos que é possível a proposição de uma interpretação que acione alguns conceitos da literatura fantástica como sustentação analítica.

Para isto, será discutida em consonância com a linguagem de Guimarães Rosa textos e obras que versam sobre o discurso não realista, tal como a teoria clássica sobre o fantástico, com destaque para o conceito definido por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1970) e o conceito de fantástico elaborado por David Roas, em *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas* (2014).

2.1 O fantástico tradicional de Tzvetan Todorov

A concepção de Tzvetan Todorov para o fantástico será tomada inicialmente como suporte para a discussão que propomos. A escolha não ocorreu de forma aleatória, pois Todorov desempenha um papel importante nos estudos do gênero da

literatura fantástica. Ao escrever *Introdução à literatura fantástica* (1970), o crítico búlgaro teve como objetivo delimitar critérios para que um texto pudesse ser associado ao conceito de literatura fantástica.

O princípio utilizado por Todorov para criar a sua concepção de literatura fantástica parte da metodologia de observação. O crítico seleciona um conjunto de obras com uma ampla ocorrência de acontecimentos que se repetem nos textos analisados e conjectura um pressuposto geral para a sua abordagem.

Há propriedades usuais ao gênero fantástico na concepção produzida por Todorov (1970): “É preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” (TODOROV, 2014, p. 39). Para o crítico, o fantástico se manifesta na suspensão do leitor perante um acontecimento inabitual em um cenário comum de sua existência.

A verossimilhança do lugar, objetos, animais, seres humanos e suas características, precisam estar representados conforme os padrões sociais e culturais estabelecidos em uma dada época, portanto, como condição para o gênero. Para Todorov, o conceito de fantástico se define a partir da relação entre o real e o imaginário (TODOROV, 2014, p. 31).

Exposta a primeira propriedade do fantástico no cenário da narrativa, o leitor tende a “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados... A hesitação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2014, p. 31-37). Sendo assim, é perante a incerteza do leitor entre estes dois mundos, o real e o imaginário, que surge o fantástico. Diante do evento inusitado, o leitor deve optar: aceita o acontecimento como efetivo e inerente ao seu mundo, por meio de uma explicação natural, ou deve acolher o sobrenatural, reconhecendo que o evento não tem uma explicação lógica.

Encontramos a seguinte afirmação em relação à definição de fantástico na obra *Introdução à literatura fantástica*: “De uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (2014, p. 32). Para Todorov, no momento em que o leitor faz a opção de aceitar o fenômeno como uma ilusão, o fantástico se dissipa, pois, negá-lo como impossível seria aceitar o acontecimento tal como um delírio. Assim, o conjunto de normas que rege nosso mundo prossegue sem alterações.

Desta forma, o fantástico se encaminha para um gênero vizinho, o estranho.

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2014, p. 53).

O fenômeno insólito no gênero estranho é elucidado através de princípios científicos estabelecidos, há uma explicação racional para o fenômeno apesar de quão excepcional for o acontecimento insólito. Assim, o gênero estranho constitui sua narrativa a partir de elementos já existentes.

O mesmo processo ocorre com a opção de aceitação do fenômeno insólito, porém, condescender ao acontecimento seria aceitar uma nova e desconhecida realidade criando um novo mundo. Desse modo, o fantástico se esvanece seguindo para o maravilhoso.

No que se refere ao gênero maravilhoso, para Todorov.

O acontecimento evocado, pertencente tradicionalmente ao “conteúdo” torna-se aqui um elemento “formal”... Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault) (TODOROV, 2014, p. 60).

No gênero maravilhoso, o sobrenatural é tomado como algo natural. A personagem não hesita perante o acontecimento sobrenatural, logo o leitor compreende que o mundo representado segue regras distintas do seu mundo. Um mundo novo vai surgindo para o leitor na trajetória de leitura do gênero maravilhoso. Desta maneira, o fantástico não é um gênero livre e independente, pois vive entre duas possibilidades paralelas, no meio de dois gêneros, entre o estranho e o maravilhoso.

Ainda para Todorov (2014), a partir destes dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, podem surgir subgêneros como o fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, sendo que esses subgêneros vão apresentar traços dos gêneros

citados. O texto associado ao subgênero fantástico-estranho é aquele que apresenta o sobrenatural no decorrer de toda a narrativa, porém, no final o fenômeno sobrenatural recebe uma explicação lógica. No fantástico-maravilhoso, o fenômeno sobrenatural não recebe uma explicação lógica.

A definição de Todorov seria perfeita se todas as obras seguissem a premissa de sustentar a ambiguidade entre o real e sobrenatural por todo o percurso da obra, pois somente “no fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo uma decisão e opta por uma ou por outra solução, saindo desse modo fantástico” (TODOROV, 2014, p. 48).

Todorov (2014) tem a consciência da condição evanescente do fantástico em sua definição. Para o crítico, o extenso período da literatura fantástica ocorreu em obras que continham apenas o efeito fantástico. O efeito fantástico pode ser compreendido como o resultado de um fenômeno dentro da narrativa, porém, esse é efêmero.

Desse modo, a temporalidade é uma circunstância significativa para se refletir no que concerne ao estudo todoroviano sobre o fantástico. O fenômeno necessita ser vigente, isto é, esse deve se situar no presente. Para Todorov, “o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado” (2014, p. 49).

Ainda em relação à concepção de texto fantástico, outro questionamento é abordado por Todorov, a identidade da obra pode desaparecer quando posta em análise, pois, é comum aos estudos analisarem apenas alguns excertos dos textos deixando a unicidade da obra de lado. “Seria falso, no entanto, pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Há textos que mantêm a ambiguidade até o fim” (TODOROV, 2014, p. 50). Dessa maneira, uma gama maior de textos compreendidos como fantásticos surge.

O livro *A volta do parafuso* (1898) é um exemplo citado pelo crítico de obra que sustenta o gênero fantástico até o fim, visto que, mesmo após o livro fechado o romance de Henry James deixa a explicação dos acontecimentos extraordinários em aberto. Não há como saber se os acontecimentos insólitos eram nada mais que

devaneios da governanta ou realmente a narrativa remete ao aparecimento de fantasmas.

O número de obras na literatura que se assemelhem à obra *A volta do parafuso* não é frequente. Para entender a sustentação de fantástico tomada por Todorov, trazemos o conto *O homem de areia* (1817), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Neste conto, encontra-se similarmente a possibilidade de observar a sustentação do gênero fantástico.

O conto é narrado a princípio em terceira pessoa. O texto de Hoffmann versa a história do jovem Natanael. O jovem longe de casa se comunica por meio de cartas com Clara e Lotário. Natanael descreve alguns acontecimentos insólitos que se relacionam com sua infância, sua imaginação e um trauma. O enigmático “Homem de Areia” era a angústia de infância do protagonista do texto.

O “Homem de Areia” no folclore alemão era uma história contada pelos pais como meio de colocar as crianças para dormir mais cedo. Quando criança, a fim de desvendar a verdade sobre o misterioso homem, Natanael se esconde para ver o “Homem de Areia” chegar, porém, a cena que presencia é a visita de um homem desconhecido. A imagem deste homem misterioso é permanentemente associada à morte de seu pai.

Na fase adulta, Natanael conhece Copolla, vendedor de binóculos. O jovem acredita ser este o homem que permeou e perturbou sua mente por anos. O “Homem de areia” havia voltado e Natanael regressa ao passado a cada encontro com Copolla. O texto não traz algum acontecimento sobrenatural em si, no cenário ou no espaço da narrativa, porém, o olho é um elemento fundamental no texto, pois são os olhos de Natanael que proporcionam um *elo* com gênero fantástico. O leitor é conduzido ao gênero por meio da reminiscência do passado e do olhar ao presente de Natanael.

Natanael hesita entre sua memória e a reafirmação da verdade e realidade exaltada por Clara, sua noiva. As lembranças do passado o atormentam, tornando-o cada vez mais obscurecido. É esta obscuridade, entre o imaginário de uma lenda folclórica associada à realidade, que cria e sustenta o gênero fantástico.

Se o fantástico nasce a partir de um momento de hesitação e esse se dispersa nos gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, a contar do instante da

decisão sobre o acontecimento insólito, o texto “O homem de areia” sustenta a atmosfera fantástica até o fim de seu enredo, pois há duas possibilidades para os acontecimentos, ou esses ocorreram, ou fazem parte da loucura da personagem.

Prosseguindo, o segundo elemento constituinte do fantástico é a hesitação partilhada entre o leitor e a personagem.

Primeiro, é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra (TODOROV, 2014, p. 39).

No excerto acima, examinamos que o sentimento de irresolução pode aparecer representado dentro da obra, quando determinada personagem partilha do mesmo espanto diante do acontecimento insólito. Assim, leitor e personagem se identificam. Todavia, a hesitação partilhada não é uma regra para o teórico. Todorov ressalta que em alguns textos pode haver a possibilidade de inércia da personagem, essa não demonstra perplexidade em face ao acontecimento insólito, logo o leitor não se identifica com reação da personagem. A representação da hesitação partilhada entre o leitor e a personagem pode ser um elemento arbitrário ao texto.

A interpretação pode ser em si uma ameaça ao gênero também, pois há um perigo no momento de recepção do texto. Para Todorov (2014), quando o receptor implícito se pergunta não sobre a origem dos fenômenos insólitos, mas sobre qual tipo de texto está lendo, o perigo ocorre. Nesse caso, há possibilidade de erro, o texto fantástico poder ser compreendido como um texto poético ou alegórico, ou vice-versa. O que colocaria o gênero fantástico em risco por se tratar de uma relação mais complexa do que a relação entre o gênero estranho e o gênero maravilhoso, uma vez que esses dois gêneros se opõem. Sendo assim, mais fácil a interpretação entre um e outro.

Analisaremos aqui a problemática sobre a interpretação errônea do fantástico em relação à alegoria e a poesia.

A alegoria pode ser caracterizada como uma figura de linguagem. Seu contexto semântico deve ser relevado e interpretado, uma vez que a alegoria se concentra na ação de falar algo, mas com a finalidade de expressar outra coisa.

Para entender a reflexão de Todorov, em *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, publicado em 1949, temos um exemplo de texto alegórico. A narrativa do livro se passa em uma granja de animais, a “Granja do Solar”. A trama narra o descontentamento dos animais quanto ao abuso e a exploração que sofrem. Liderados pelos porcos, os animais despertam, começam a refletir e iniciam uma revolução. Dado aqui a importância da interpretação, o fato de os animais pensarem ou falarem não deve causar a ação de hesitação no contexto do livro de Orwell, a exigência colada por Todorov, pois precisamos compreender os animais como um termo metafórico, sendo esses a representação dos homens em dado momento histórico.

No que se refere ao texto poético, o prejuízo se encontra na possível dificuldade de compreender a carga estética do texto, visto que o uso de símbolos e imagens literárias é um recurso usado na estrutura deste tipo de texto.

Como exemplo, tomamos a evocação dos elementos contidos na ideia de “Deus e o Diabo”. Na visão todoroviana, teríamos aí dois elementos para a construção do fantástico. Entretanto, ainda para a concepção do crítico, supondo que esses dois elementos se encontrem no texto com a finalidade de contrapor uma ideia concebida pelo senso comum, é necessário compreender que tais elementos precisam ser interpretados de forma figurada. “Deus e o Diabo” não seriam a representação de duas entidades sobrenaturais, mas a representação dos conceitos de *Bem e Mal*.

Podemos observar a utilização dos elementos citados no trecho do poema “Deus e o Diabo”, publicado em 1926, pelo poeta *Iuso* José Régio.

*Deus e o Diabo é que guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.*

(RÉGIO, 1926)

Nesta perspectiva, “Deus e o Diabo” podem ser compreendidos como um pensamento, pois questionam a ideologia de uma religião, cabendo ao leitor codificar o texto e interpretar sua intenção, pois “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética” (TODOROV, 2014, p. 39).

O conceito de fantástico proposto por Todorov é inerente à estrutura interna da obra: é necessário que a narrativa leve o leitor a aceitar o mundo representado no texto como mundo verossímil; o leitor deve hesitar entre uma explicação natural ou uma explicação sobrenatural diante do fenômeno insólito; a hesitação pode aparecer representada no texto, assim o sentimento de hesitação é compartilhado entre personagem e leitor; é necessário que o leitor não realize uma interpretação errônea perante o texto associando este a dois outros gêneros, o alegórico e o poético.

Todorov monta uma estrutura para o gênero fantástico que lhe fornece um corpo, assim lhe conferindo vida, mas que só funciona internamente, já na última parte de seu livro, nomeada “Literatura e Fantástico”, o crítico ressalta:

Nossa busca está colocada, até o presente momento, se no interior do gênero. Quisemos fazer um estudo “imaneente”, distinguir as categorias de sua descrição, nos apoiando só em necessidades internas. É preciso, agora, a maneira de conclusão, trocar de perspectiva. Uma vez constituído o gênero, podemos considerá-lo de fora, do ponto de vista da literatura em geral ou inclusive da vida social. É possível, deste modo, voltar a expor nossa pergunta inicial, mas te dando outra forma: não já “o que é o fantástico?”. A primeira pergunta apontava para a estrutura do gênero; a segunda, para as funções (TODOROV, 2014, p. 166).

Todorov formulou a maior parte de sua definição sobre o gênero fantástico com base na estrutura interna da narrativa, todavia, o teórico decide trocar seu ponto de vista no final de seu livro. A partir da alternância de perspectiva em sua reflexão, o crítico realiza a análise da definição do gênero fantástico e o sobrenatural levando em conta a relação do texto fantástico e o contexto social.

Em relação à função social do sobrenatural, para Todorov (2014), o texto fantástico foi utilizado como uma forma de combater a censura. Por meio do texto fantástico, os escritores podiam versar sobre temas que eram proibidos pela sociedade.

O incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, uma sexualidade excessiva, eram temas retratados nas narrativas associados ao sobrenatural, uma vez que “os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem escritos por conta do diabo” (TODOROV, 2014, p. 167). Desse modo, para Todorov, “o sobrenatural é um recurso” (TODOROV, 2014, p. 168), ou seja, esse foi um meio utilizado como forma de evitar uma possível condenação.

Assim, a definição de texto fantástico em relação a sua função social lhe credita vitalidade e fatalidade, pois a definição é restrita aos textos produzidos no século XIX. Todorov (2014) descreve que com o surgimento da Psicanálise no século XX os temas que antes eram considerados censurados pela sociedade e explorados pelo gênero fantástico deslocassem dos textos literários, ou seja, tais temas passam a ser aprofundados de forma explícita por meio da psicanálise. A obscuridade e o lado mais sombrio do ser humano é o objeto de estudo.

Todorov chega a afirmar que “a Psicanálise substitui (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (2014, p. 169). Dessa maneira, compreendemos que Todorov delimita o nascimento e o falecimento do gênero em sua função social. Evidentemente, isso não impede que textos com a definição sejam produzidos, porém, para o crítico, “não se têm necessidade de recorrer ao diabo para falar do desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar atração exercida pelos cadáveres” (2014, p. 169).

Após a análise da função social do sobrenatural, Todorov (2014) faz a análise da função do sobrenatural dentro do interior da narrativa. Para o crítico, há duas formas de produção do texto fantástico, a primeira se utiliza do sobrenatural, a segunda concentra-se na ação (2014, p. 171).

As narrativas da primeira opção se concentram no acontecimento sobrenatural em primeiro lugar. O texto “Histórias dos amores de Camaralzaman”, disposto nas narrativas de *Mil e uma noites*, é selecionado pelo teórico como

exemplo. Nesse texto, temos a apresentação das personagens sobrenaturais, a fada Maimune e o gênio Danhasch.

Referente à segunda opção, o fantástico se encontra na dinâmica que a narrativa pode gerar, assim, o sobrenatural se liga habitualmente à própria narrativa de uma ação (TODOROV, 2014 p. 174). Dessa forma, o sobrenatural não é apresentado por um elemento como um fantasma, um duende, um vampiro, mas o sobrenatural é figurado por meio da transfiguração do equilíbrio prévio da narrativa.

Retomamos um livro já citado no estudo como exemplo, *A volta do parafuso*, de Henry James. Consideramos que, nesta obra, em nenhum momento a narrativa afirma a aparição de um ser sobrenatural. O fantástico está presente na ação que a narrativa se desenrola. Segundo Todorov, Poe é citado por H. P. Lovecraft como exemplo: “Como a maior parte dos autores do fantástico, escreve ele, Poe fica muito mais á vontade no incidente e nos fatos narrativos mais amplos, do que no esboço das personagens” (TODOROV, 2014, p. 171). Dessa forma, a diferenciação da presença do sobrenatural dentro da narrativa é feita por Todorov.

Seguindo, o crítico lança o seguinte questionamento: “Por que a literatura fantástica não existe mais?” (TODOROV, 2014, p. 175). Para Todorov, a literatura fantástica vivia no século XIX entre o real e o imaginário, porém, “hoje não se pode mais crer em uma realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição dessa realidade” (TODOROV, 2014, p. 176).

A concepção de realidade deixa de ser externa e passa a ser interna. A concepção de realidade vem da subjetividade, de uma percepção de realidade construída socialmente, por isso o teórico crê que a realidade não é mais “imutável” como era no século XVIII, ela passa a ser “mutável”. O campo referencial do leitor entra em jogo no momento de produção do texto, visão essa que será fomentada na próxima seção do estudo por meio da análise do crítico David Roas.

Para Todorov (2014), o gênero fantástico não deixou de existir, esse se transformou a partir da obra de Kafka. Se no surgimento do gênero no século XVIII a narrativa fantástica se esforça para criar um mundo o mais verossímil com a finalidade de transgredir a estabilidade desse mundo com a invasão de acontecimento insólito, em *A metamorfose* (1915), temos a ordem inversa.

A narrativa se inicia com um acontecimento insólito que vai se subvertendo em natural no decorrer do livro. Não há presença de hesitação quanto à metamorfose de Gregório Samsa na narrativa. A família do jovem fica espantada, mas não hesita, o mundo descrito em *A metamorfose* é tão insólito quanto à metamorfose do jovem. A falta de hesitação da família de Samsa pode levar o leitor a crer que a algo de anormal/sobrenatural nessas personagens. Essas se apresentam de forma transfigurada, pois dentro de um referencial social de indivíduo socializado este hesitaria perante o acontecimento.

Todorov cita Jean-Paul Sartre, segundo o crítico, a análise do francês referente aos romances de Kafka e Branchot.

Já não procuram pintar seres extraordinários; para eles, “não existe senão um objeto fantástico: o homem. Não homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade do mundo, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que saúda respeitosamente o cotejo fúnebre à sua passagem, que se põe de joelhos nas igrejas, que marcha dentro do compasso atrás da bandeira” (TODOROV, 2014, p. 181).

Assim sendo, não houve o desaparecimento do gênero, mas sim a percepção de realidade alterou-se e, com isso, o modo de manifestação do fantástico também se alterou: “O homem “normal” é precisamente o ser fantástico: o fantástico torna-se regra... Com Kafka, somos pois confrontados com fantástico generalizado” (TODOROV, 2014, p. 182), desse modo, o leitor é incluído no mundo de Kafka.

Igualmente, David Roas, entre outros críticos que iremos estudar na próxima seção, não concorda com o desaparecimento do fantástico. Para Roas, o gênero se renovou encontrando novas formas de transgressão das percepções de realidade construídas socialmente a partir da transfiguração de realidade.

Ao final da análise da concepção de Todorov, notamos que o fantástico nasce com a função de transgredir a concepção de realidade do século XVIII. O sobrenatural é um recurso para essa transgressão. No século XIX, o gênero ganha maturidade. Todavia, a percepção de realidade se modifica de objetiva e estática para subjetiva e mutável no século XX. Desse modo, o recurso que era utilizado no século XIX, o sobrenatural, passa a ser um recurso inofensivo para a transgressão de realidade, o que não impede o uso do mecanismo, mas o sobrenatural será

“tematizado pelo próprio texto” (TODOROV, 2014, p. 175), isto é, o receptor do texto já saberá que um tema específico decorrerá na narrativa, como os textos que versam sobre vampiros e bruxas.

2.2 David Roas e a ameaça do fantástico

David Roas (1965) é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada, também atuando como escritor e crítico literário. Sua obra *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas* (2014) reúne seis artigos nos quais o professor se concentra em indagações teóricas sobre a literatura fantástica.

Analisando definições anteriores, Roas apresenta uma nova definição para o texto fantástico e, com isso, amplia a abordagem teórica do termo. Apesar da proposta da nova definição, Roas não nega e não exclui as definições anteriores, o crítico deixa claro no início de seu livro:

As páginas que se seguem são uma tentativa de definição, na qual tentei conjugar os diversos aspectos que, a meu ver, nos permitem determinar que um texto é fantástico, sem que isso deva ser entendido como uma rejeição às diferentes concepções que aparecem até o momento (ROAS, 2014, p. 30)

No decorrer da reflexão de Roas, a relação entre realidade e transgressão dessa realidade para a efetivação do fantástico é uma característica fundamental para a presença do gênero; nesse sentido, percebemos que Todorov apenas introduz a problemática sobre a necessidade da existência do cenário real e a quebra da representação de realidade. Já o crítico David Roas vem aprofundar um pouco mais este aspecto da teoria do gênero fantástico.

Para Roas (2014), o realismo é uma necessidade estrutural da obra fantástica. É necessário que o texto exponha um mundo de forma mais similar ao mundo real do leitor para que haja a ruptura de uma percepção de realidade por meio de uma transgressão. Para o crítico espanhol, a intenção do texto fantástico é induzir uma resposta “realista” no leitor (ROAS, 2014, pp. 52-53).

Dessa maneira, o texto suscita uma interação no momento de leitura. A interação vai partir do referencial de mundo do leitor, o que, segundo o teórico:

Obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar possibilidade de um rompimento da realidade empírica... A narrativa fantástica está ambientada, então, em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade (ROAS, 2014, p. 54).

Ainda para Roas (2014), o escritor de literatura fantástica precisa usar de técnicas características do realismo para colocar todo o conceito exposto no excerto acima, ou seja, é necessário a descrição minuciosa de objetos, personagens e espaços. O objetivo é transgredir o cenário apresentado. Assim, uma característica do gênero fantástico é o desajuste entre o referente literário e o linguístico, isto é, a transfiguração do referencial torna a literatura fantástica um “gênero subversivo” nas palavras do crítico. Não somente no quesito temático, mas também no nível estilístico, uma vez que essa modifica a representação de realidade estabelecida pelo conjunto de valores comuns. Notamos que esta concepção não é muito diferente daquela exposta em seção anterior sobre “a transfiguração do pormenor”.

No conto “O burrinho pedrês”, a ser analisado em nosso terceiro capítulo, observaremos a riqueza de detalhes que transfigura os referentes iniciais utilizados por Rosa para descrever o cenário rural e os animais desse cenário. Em relação à modificação do código, tal técnica está presente no conto “Meu tio o lauaretê” por meio da linguagem do narrador-personagem que, em vários momentos da narrativa, adota os sons e ruídos produzidos pelas onças para se expressar de modo livre se distanciando do humano.

Observamos, assim também, que a definição de Roas tem similaridade com a primeira propriedade do fantástico apresentada por Todorov, pois para aquele teórico, para a consolidação do fantástico, é necessário que o mundo representado no texto seja similar ao mundo do leitor. A diferença é que para Todorov, a hesitação diante de um acontecimento insólito é o primeiro elemento para a existência do fantástico dentro do texto. Para Roas, o acontecimento como a transgressão do mundo do leitor pode ser considerado como elemento fundamental para que um

texto seja determinado como fantástico. Assim, o texto fantástico coloca seu receptor perante o sobrenatural, não como evasão, mas com o intuito de questioná-lo fazendo como que este receptor perca a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31)

Roas não nega a hesitação como elemento componente do texto fantástico. Para o crítico espanhol, a hesitação é uma consequência da transgressão gerada pelo acontecimento sobrenatural, uma vez que para Roas “na confrontação do sobrenatural e do real dentro do mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca- e, portanto, reflete-a incerteza na percepção da realidade” (ROAS, 2014, p. 32).

Ainda, Roas expõe uma problemática quanto à fundamentação da hesitação como elemento essencial para definição do fantástico: “O problema dessa definição é que o fantástico fica reduzido a ser o simples limite entre dois gêneros”, acrescentado: “Ao meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo muito restritiva ao fantástico” (ROAS, 2014, p. 40). A definição é vaga, pois é restritiva aos textos que suportem a explicação ambígua até o final da narrativa, como no caso de obra *A outra volta do parafuso* (1986), de Henry James, citado no estudo. Se para Todorov, é a contar hesitação que o fantástico surge, para Roas, é a contar da transgressão que o fantástico surge.

Na sequência de sua análise, o crítico espanhol aborda a diferenciação entre o fantástico e o maravilhoso. Para Roas, a distinção se encontra em como o acontecimento sobrenatural é representado, pois divergente ao texto fantástico, no maravilhoso o sobrenatural é exposto como algo natural.

Outro gênero é citado no livro, o realismo maravilhoso. A possibilidade de o crítico ter abordado o realismo maravilhoso pode ter relação com dois elementos pertencentes a esse gênero já citados no estudo, o real e o sobrenatural. A diferenciação entre os dois elementos quanto ao gênero fantástico é que no gênero realismo maravilhoso o real e o sobrenatural não estão em contraposição, mas sim eles estão em consonância.

Segundo Roas.

O realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo. Assim, os acontecimentos são representados ao leitor como se fossem corriqueiros. E o leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural (ROAS, 2014, p. 36).

Dessa forma, o realismo maravilhoso se define diferentemente do maravilhoso, pois o cenário da narrativa decorre com a descrição de detalhes realistas e não há intenção de produzir um mundo divergente ao do leitor. Em relação ao fantástico, o realismo maravilhoso se diferencia no quesito de expor uma ruptura, ou seja, não há no realismo maravilhoso uma confrontação entre o real e o sobrenatural como há no fantástico.

O sobrenatural é um elemento pontuado e analisado por Roas vigorosamente. Para o crítico espanhol, a maioria dos críticos concorda em definir o elemento sobrenatural como peça essencial na estrutura do fantástico.

No que se refere ao sobrenatural, para Roas (2014), é necessário que o sobrenatural entre em conflito com a concepção de realidade do leitor, não há o fantástico sem uma situação de conflito. A utilização de seres sobrenaturais no texto como, as fadas, os duendes, os guinomos, é um exemplo usado pelo teórico, esses elementos podem ser classificados como sobrenaturais, entretanto, o uso de tais elementos não causa uma interferência na realidade, pois o leitor não os associa à sua realidade. Dessa forma, compreendemos que para Roas nem todo o texto literário com intervenção do sobrenatural deve ser considerado como um texto fantástico.

Em sua concepção o sobrenatural:

É aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com as mesmas leis. Assim, para que história narrada seja considerada fantástica, deve criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornara sua estabilidade (ROAS, 2014, p. 31).

Ainda sobre o sobrenatural, Roas (2014) apresenta uma importante reflexão, é necessário levar em conta a relação entre o fantástico e o contexto sociocultural no momento da análise, pois a aceitação de realidade parte da construção cultural de

um grupo, o que pode ser considerado como um fenômeno sobrenatural em um determinado grupo social pode não ser determinado como fenômeno sobrenatural em outro grupo. “É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas.” (ROAS, 2014, p. 43).

Na definição de Todorov, o sobrenatural é um recurso que foi utilizado no século XVIII para confrontar a realidade vigente. Ainda para o crítico, esse recurso perde força ao longo do tempo. Para Roas, o sobrenatural ainda está presente na narrativa fantástica, porém, é necessário acionar as acepções de realidade vigentes no contexto sociocultural do leitor.

A soma da percepção de realidade construída socialmente não só amplia o conceito como agrega uma questão a mais. A definição do conceito se torna difuso, pois se há uma gama de contextos culturais o que pode e o que não pode conter na estrutura de um texto para que ele seja definido como um texto fantástico? Além, a definição de Roas entra em embate com a definição tradicional de Todorov.

Para entendermos melhor o embate e a difusão da definição, retomemos a concepção de Todorov, para quem o fantástico se sustenta pelo interior da narrativa, isto é, pela estrutura da obra. Há obrigatoriedade da presença de um elemento intratextual, “o acontecimento insólito”, que vai desencadear a reação emotiva como, “dúvida”, “hesitação”, que é consequência de uma transgressão de um referente extratextual.

Consideramos o referente extratextual como um conjunto de elementos com significado construído historicamente. Compreendemos que para Roas o texto fantástico também deve levar em conta a ordem inversa na definição, deve-se considerar a ordem: o referente extratextual em direção ao referente intratextual, ou seja, a percepção de realidade detida pelo leitor se relaciona com referente intratextual. A percepção gerada pode causar o efeito fantástico.

A ordem inversa é considerada porque o referente extratextual, apesar de ser um conjunto de elementos construídos historicamente, pode ser estático dentro do seu sistema interno, mas também pode receber ressignificações que vão depender do campo de percepção do leitor.

O fato de uma possível difusão do conceito não implica que o gênero fantástico está fadado a fronteira de percepção de realidade do leitor, isso não

impede sua definição, mas sim vem mostrar a necessidade de uma reestruturação do gênero para sua sobrevivência.

Tomamos um excerto do livro "O realismo maravilhoso", escrito por Irlemar Chiampi, publicado em 1980, para entender a reflexão de Roas. Segundo a autora:

Se o medo é, portanto, uma emoção significada do discurso com os dados do relato, a questão consiste em saber—antes de qualquer exame dos procedimentos narracionais para obter essa emotividade imanente—qual o fundamento sócio-cultural que suporta as relações pragmáticas do fantástico (CHIAMPI, 2015, p.53).

É o conteúdo dos fatos presentes na narrativa que vai gerar a incerteza sobre a situação narrada. Dessa forma, é necessário antes de qualquer coisa que o autor tenha ciência do mundo pragmático do leitor, uma vez que o gênero se sustenta pelo questionamento da própria realidade, "pois não se pode mais escrever contos fantásticos sem contar com o quadro de referência que delimite o que é que ocorre ou não em uma situação histórico-social" (ROAS, 2014, p.47).

Usaremos um conto já citado no estudo para contextualizar o pensamento de Roas e demonstrar a importância desta questão, o conto *O homem de areia* (1817), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. O "Homem de Areia" é encontrado na mitologia portuguesa. Sua designação folclórica é João Pestana, uma entidade silenciosa que só aparece quando o sono está a chegar.

Encontramos a apresentação da personagem folclórica no inglês como *Sandman*, representado nos quadrinhos de Neil Gaiman. Sandman é conhecido como Morpheus, governador dos sonhos. Como mencionado no estudo, o "Homem de Areia" era uma história contada pelos pais no folclore alemão como meio de colocar as crianças para dormir mais cedo.

Ao selecionar o elemento folclórico, Hoffmann tem consciência que dentro de seu contexto social o "Homem de Areia" seria um elemento transgressivo para o seu leitor. Quando Natanel associa o homem misterioso ao possível "Homem de Areia", o efeito fantástico é gerado no leitor, pois dentro de seu conjunto de referências, não somente histórico, mas histórico-social, esse é um elemento que transgride sua percepção de realidade.

Agora, o leitor aqui tem a consciência do significado da expressão “Homem de Areia”, pois já foi citado, esse é um mito dentro da cultura alemã. Mas caso não tivesse esta referência? A recepção do texto seria a mesma? Este texto pode ser definido como um texto fantástico em nosso contexto?

Tomamos um exemplo inverso, um conto brasileiro, “Aí vem Febrônio”, disposto no livro *Crimes à moda antiga*, escrito por Valencio Xavier, publicado em 2004. O livro de Xavier resgata uma série de desastres ocorridos no Brasil no século XX. No livro de Xavier, observamos uma submersão no lado mais obscuro do ser humano.

Detemos a seguinte passagem.

É, fica andando por aí na rua, fora de hora, pra ver o que te acontece: O Febrônio de agarra, te enrabate te mata!... Ele tinha um livro de magias. Com ele fazia encantamento nos meninos que ficavam assim como hipnotizados e se entregavam às ruas suas sanhas malditas” (XAVIER, 2004, p. 117).

O leitor, sem conhecimento do referencial, pode interpretar Febrônio como um ser sobrenatural, criado folcloricamente. Febrônio, negro, homossexual, considerado louco, detentor de vários nomes, Febrônio, Febrônio Índio do Brasil, Filho da Luz, foi um dos mais misteriosos indivíduos de nossa sociedade brasileira. Os crimes praticados por ele decorreram entre a década de 20 até a década 30. Assim, Febrônio ganhou fama e uma conotação, torna-se o bicho-papão brasileiro desta época. Expressões como “Cuidado com Febrônio” e “Cuidado que o Febrônio vem te pegar” se transformam em enunciados criados pelos pais para doutrinar seus filhos.

O conto “Tati, a garota”, publicado em meados de 1944, escrito por Aníbal Machado, é outro exemplo. O conto tem como cerne as atividades vivenciadas pela personagem Tati e sua mãe Manuela, uma costureira que se muda de cidade em busca de uma vida melhor. Os acontecimentos da narrativa ocorrem entre 1937 e 1938, no subúrbio do Rio de Janeiro. Após mudar de cidade, Tati se encontra em um ambiente totalmente diferente. A menina passa a questionar tudo, o porquê das coisas. Tudo é novo para Tati e nada escapa de sua imaginação.

*E mês de agosto
O vento sopra Lá vem Febrônio
Corre, gente!...
Fechem as janelas
Que lá vem Febrônio
La vem que nem um maluco
Todo barbado Na frente da ventania
Corre, gente!...
(MACHADO)*

O autor faz alusão a Febrônio e acaba por trazer para a narrativa todo o significado que nome carrega. Nos três textos, “O Homem de areia”, “Aí vem Febrônio” e “Tati, a garota”, o elemento folclórico é utilizado para gerar o suspense e o medo. Porém, no primeiro texto, o ser apresentado é místico, nos outros dois, o elemento folclórico, apesar de ser um elemento que virou folclórico, é um ser real. Ao ler os dois textos brasileiros, um leitor alemão pode inferir “Febrônio” como uma entidade sobrenatural enunciada pelos pais para doutrinar e educar ser filhos, tal como no conto alemão. Portanto, percebemos que é devido a essa situação que Roas amplia o campo de análise dos contos fantásticos. É fundamental considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas.

Dessa forma, o fantástico tem uma relação íntima como a realidade, esse nasce em função de questioná-la. Não há como datar exatamente nascimento do fantástico, porém, o que se sabe é que no XVIII a percepção de realidade do leitor era construída pela crença em imagens, mitos, superstições, divindades, deuses, a ameaça do sobrenatural era real no mundo físico nesse século. Sendo assim, o sobrenatural estava no horizonte de expectativa do leitor.

Segundo Roas (2014), a percepção de realidade é transformada a partir do movimento iluminista. Esse movimento foi marcado pela intelectualidade, isto é, o homem ganha amparo da ciência e o sobrenatural passa a ser inofensivo no campo extratextual. O homem tomado pela razão pode não acreditar mais nos fenômenos sobrenaturais. Assim, o sobrenatural não é mais um elemento de transgressão no horizonte de expectativa extratextual do leitor, vampiros não podem existir, mortos não podem voltar do além, objetos não podem voar, deuses não existem. Entretanto,

o sobrenatural ainda permeia a mente humana, seus receios, seus medos, suas ansiedades, encontram na literatura uma nova forma de se apresentar. O elemento sobrenatural passa a estar presente no espaço intratextual da narrativa no qual o leitor pode ter acesso.

Para José Paulo Paes (1985), a literatura fantástica surge no XVIII com a finalidade de se manifestar contra a massa homogênea de intelectualidade que impedia arte de expressar os temores mais obscuros da alma humana.

Desse modo, a literatura fantástica.

A empresa a que se propunha era contestar a hegemonia do racional fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele vigiado e codificado, o inexplicável, o sobrenatural—o irracional, em suma. Frequentes vezes, a racionalidade é posta a serviço da ordem social vigente, à qual ela cuida de justificar e legitimar, ao mesmo tempo que estabelece um silêncio punitivo sobre o que considera irracional. (PAES, 1985, p. 190)

Para Roas (2014), o fantástico nutre-se do real para depois transgredi-lo, a transgressão é a ruptura dos parâmetros que regem a ideia do que é lógico. Assim, a literatura fantástica “denuncia, pela recusa verossímil, todas as máscaras ideológicas” (ROAS, 1985, p. 190). Dessa forma, a literatura fantástica está mais relacionada à realidade do que ao sobrenatural.

Na visão de Paes (1985), há um progresso na literatura fantástica no século seguinte em oposição à objetividade do século XVIII. É na possibilidade de usar a subjetividade presente no romantismo que a literatura fantástica chega à sua maturidade. Escritores como, Hoffmann, Nordier, Nerval, aparecem como nomes, na Europa. Fora da Europa, a Inglaterra havia iniciado com *O Castelo de Otranto* (1765), de Hugh Seymour Walpole, que se estendeu até a publicação de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe foi o precursor do gênero.

Já no século XX, com os estudos de Sigmund Freud e surgimento da psicanálise, como já mencionado anteriormente no estudo da definição de fantástico de Todorov, temas que antes eram censurados são aprofundados, o ser humano e sua relação com mundo passam a ser o objeto do fantástico (ROAS, 2014, p.62).

Todavia, isso não significa que o fantástico deixou de existir, apenas uma nova forma de produzir o fantástico surge no neofantástico.

O neofantástico pode ser considerado como um novo gênero que mantém relações com a definição do gênero fantástico tradicional. Conceituado por Jaime Alazraki, em seu ensaio ¿Qué es lo neofantástico?. O novo gênero tem a finalidade de superar a realidade estabelecida pelos costumes culturais e sociais, mas não de forma bruta como no fantástico tradicional, a subversão da realidade no gênero neofantástico ocorre de forma tênue.

Na visão de Roas.

Mais que entender o neofantástico como diferente do fantástico tradicional, creio que ele representa uma nova etapa na evolução do fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo: o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século e direção a uma concepção do mundo como pura irrealidade. (ROAS, 2014, p.71)

Notamos que o crítico não define o neofantástico como um novo gênero, assim como Alazraki. Para Roas, o neofantástico é uma extensão do fantástico tradicional que se desenvolveu para romper com as novas percepções de realidades construídas socialmente. Dessa forma, não há na formação do fantástico atual a inserção de elementos que transgridam a concepção racional e física sobre o mundo, como o surgimento de um ser sobrenatural, mas há no fantástico atual a inserção da transgressão reconhecível de uma ordem estabelecida ideologicamente e culturalmente.

Ainda para Roas, segundo Rosalba Campra (2001), no que se refere à diferença entre o fantástico tradicional e o fantástico contemporâneo:

[...] a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelos menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos -; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta de irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real (CAMPRA, In: ROAS, 2014, p. 73).

A concepção de fantástico tradicional colocava seu olhar para as observações empíricas. O fantástico tradicional se modifica com o passar do tempo, entrando em consonância com a transformação de percepção de realidade, da evolução das áreas de tecnologia, da ciência e da filosofia. A nova concepção de realidade que nasce surge mais da subjetividade do que da objetividade. “A realidade é vista como uma composição de construtos tão ficcionais quanto à própria literatura” (ROAS, 2014, p. 87). Sua capacidade de transformação faz com que o gênero fantástico se mantenha até hoje.

Assim, os escritores do século XIX produziam as narrativas fantásticas para transgredir a realidade empírica, já os escritores dos séculos XX e XXI produzem as narrativas fantásticas para desmitificar realidades sociais. O fantástico neste século tem como foco levar o leitor a refletir sobre os princípios que criamos para representar a relação entre o homem e mundo.

Portanto, os recursos empregados na produção do gênero fantástico direcionam a cooperação interpretativa do leitor para que este reconheça a realidade intratextual similar à sua. O leitor compara a sua concepção de realidade extratextual com a realidade intratextual, assim, o fantástico vai depender do que consideramos real.

3. LINGUAGEM, REALIDADE E DISCURSO FANTÁSTICO EM GUIMARÃES ROSA

Este capítulo propõe a possibilidade de subversão de realidade por meio dos elementos da linguagem rosiana que operam a transgressão de alguns paradigmas de certa realidade considerada como referência para os textos do autor. Para esta discussão, colocaremos os conceitos de fantástico desenvolvidos por Todorov e Roas e a linguagem de Guimarães Rosa nos contos selecionados para análise em diálogo.

Dos conceitos estudados sobre a literatura fantástica, tomamos o conceito de construção de realidade, propriedade essencial apontada por Todorov e Roas, e a transgressão de uma percepção de realidade tomada por Roas para análise dos contos.

No ano de 1938, Guimarães Rosa inscreve o livro intitulado *Contos* no concurso literário Humberto de Campos, da Editora José Olympio, sob o pseudônimo de Viator. O livro fica em segundo lugar no concurso, perdendo para a produção de Luís Jardim e sua obra *Maria perigosa* (GALVÃO, 2000, p. 53).

No ano de 1946, Guimarães Rosa publica o livro *Contos* com o título de *Sagarana*, a obra compõe-se de nove contos.

Os nove contos do livro *Sagarana* têm como cenário o sertão e a vida rural. A paisagem é descrita em detalhes com os nomes de pássaros, de plantas e de lugares, “cada um deles constitui sem dúvida uma novela independente, com enredo particular, mas se articulam em bloco como se simbolizassem o panorama de uma região” (LINS, In: COUTINHO, 1991, p. 238).

Percebemos na leitura da obra que apesar de cada narrativa conter um enredo diferente como descreve Lins, a obra pode ser interpretada tendo um ponto em comum, o cenário do sertão, o qual se incorpora às personagens que entram em choque umas com as outras evocando as mais diversas situações. Cada personagem, seja ela homem ou animal, percorre uma longa trajetória vivendo e cumprindo uma saga compartilhada com o leitor.

O título da obra também pode sugerir uma correlação com seu conteúdo. O radical “saga” é de origem germânica, proveniente do verbo *sagen* que pode ser traduzido como a ação de “falar”. A palavra “saga” também tem o significado de sequência de histórias com feitos heroicos. Já “rana” é de origem indígena que significa “ao modo de”, portanto, compreendemos a obra como a maneira de o sertão expressar epicamente as suas histórias.

No que se refere à obra como um bloco que sintetiza a representação de todo o interior do Brasil, Antonio Candido não concorda com essa concepção. Para Candido em ensaio intitulado “Sagarana”, publicado na estreia da obra, em 1946, a obra *Sagarana* não se resume apenas ao regional como as demais obras classificadas nesta vertente.

Para o crítico, não existe região alguma idêntica a sua, a obra do autor mineiro foi criada livre. Os elementos desta foram selecionados analiticamente e sintetizados depois. Desse modo, a obra *Sagarana* não tem valor apenas por conter o regional, mas sim por transcender a região. A obra nasceu universal pelo alcance e pela coesão de fatura. *Sagarana* se define por um soberano desdém das formas de produções aparentemente batidas e esgotadas da época. (CANDIDO, 1991b, p. 244-247).

Paulo Rónai, em “A arte de contar em Sagarana”, publicado no jornal Diário de Notícias, em 1946, relata como o regionalismo para muitos escritores da época poderia ser um recurso para uma situação aflitiva, uma luz no fim do túnel. Porém, falar da diversidade de elementos que o gênero regionalista contém também poderia ser uma cilada para o escritor que não detivesse o domínio de seu léxico.

Para Rónai, Guimarães Rosa não teve empecilhos quanto ao gênero, muito pelo contrário, Guimarães Rosa domina e renova o regionalismo, “apresenta-se como o autor regionalista de uma obra cujo conteúdo universal e humano prende o leitor desde o primeiro momento, mais ainda que a novidade do tom ou o sabor do estilo” (ROSA, 2015b, p. 15). Ainda para o crítico, “o que nos vale é que *Sagarana* já deu ensejo e análises agudas, extensivas a todos os seus aspectos; por outro lado, é desses livros em cada leitor faz necessariamente novas descobertas” (ROSA, 2015b, p. 20).

Sagarana não só deu ensejo a análises agudas na época de sua publicação, mas também até hoje. A obra é, como nas palavras de Rónai, uma porta aberta para novas descobertas, aqui em análise pela possibilidade de interpretação de seus elementos transfigurados e pela presença do *modo natural*.

O livro *Primeiras Estórias*, publicado em 1962, é a segunda obra escolhida, da qual selecionamos o conto “O Espelho”. O título da obra pode ser associado de forma errônea ao seu conteúdo interno, pois esse não se relaciona com o conteúdo da obra no sentido de origem, como o primeiro livro ou os primeiros textos produzidos por Guimarães Rosa, entretanto, *Primeiras Estórias* faz a retomada de narrativas antigas.

Guimarães Rosa discorre sobre assuntos que remetem a temas fundamentais da humanidade. Após a leitura do livro, compreendemos o porquê da possível escolha da palavra “primeiras” para constituir o título da obra, Guimarães Rosa acrescenta o termo “estória” logo após a palavra “primeiras”, tomando-o emprestado do inglês, em oposição ao termo “história”, designando algo mais próximo da ficção.

A obra contém 21 contos distribuídos de forma a compor um movimento circular ao redor do conto “O Espelho”, esse ocupa exatamente o meio do livro. O leitor pode crer que a obra irá apresentar uma diversidade de temas pela quantidade de contos, porém, após a leitura podemos conceber a obra como uma unidade, pois apesar de versar sobre temas distintos, *Primeiras Estórias*, apresenta um ponto central, a transcendência. A obra é composta por narrativas, cujos personagens transcendem o limite de suas próprias existências ou se apresentam como transcendentais ao senso comum, de modo que outras possibilidades de apreensão do real se manifestem.

No texto “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa” (1963), Luiz Costa Lima escreve que “*Primeiras estórias* é uma obra capital na trajetória do autor, quer pelo que clarifica mais da sua produção total, quer pelo que ela desdobra, quer ainda por outro lado, pela vertente perigosa em que ele joga a sua constante simbólico-mágico” (LIMA, In: COUTINHO, 1991, p. 513).

O simbólico-mágico está presente na obra para Lima por meio da perplexidade e do mistério. Para o crítico, há na obra do autor mineiro uma

“impregnação mágica no conteúdo das histórias que se converte no meio de vislumbrar os limites da condição humana” (LIMA, In: COUTINHO, 1991, p. 507).

O conto “A terceira margem do rio” é o exemplo tomado por Lima em seu texto para explicar o simbólico-mágico. O conto versa a história de um pai que decide fazer uma canoa. Na concepção inicial de sua família, o pai usaria a canoa para pescar, porém, este pai vai para o rio e de lá decide não sair mais. O pai representado no início do conto como um homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, abandona sua família sem explicações. Para Lima (1991), a resolução do pai em abandonar a família para ficar no rio quebra com o equilíbrio dentro do qual respira a vida humana.

No momento em que a personagem do pai sai da realidade civilizada, do sistema patriarcal, da sociabilidade, sendo resistente a todos os apelos da família na beira do rio, ele cria uma nova realidade que pode levar o leitor a crer que exista algo a mais nessa situação, a situação emana magia para dizer que há algo de simbólico na a ação da personagem.

Se em *Sagarana* as personagens seguem uma saga em constância progressiva na narrativa para assim dizer chegar ao *gran finale* de sua trajetória épica, em *Primeiras histórias*, as personagens não seguem uma fidelidade de ações na narrativa. No decorrer das narrativas, suas personagens são colocadas ou já se apresentam nas fronteiras da natureza do homem. Essas vão afóra do modo comum de se comportar e agir. Assim sendo, novas perspectivas de realidade se revelam.

Em *Sagarana*, iremos contemplar a possibilidade de subversão do real pela transfiguração do cenário e das personagens do conto “O burrinho pedrês”. Em *Primeiras histórias*, iremos contemplar a possibilidade de subversão do real pela transfiguração de realidade pré-estabelecida por meio da experiência do narrador do conto “O Espelho”.

A obra *Estas Histórias* é a terceira selecionada, da qual destacaremos o conto “Meu tio o lauretê”. Essa possui oito textos e mais uma reportagem poética. A obra póstuma de Guimarães Rosa foi publicada em 1969, tendo como responsável por organizá-la o professor Paulo Rónai.

Em “Nota Introdutória”, o professor Paulo Rónai relata os obstáculos que teve ao organizar o livro. No processo de organização do livro, revelou-se que nos papéis de anotações de Guimarães Rosa havia vários esboços de índices previstos para a obra *Estas Estórias*, nos quais ficou constado que o volume deveria conter oito novelas longas e uma entrevista.

As quatro primeiras novelas já haviam sido publicadas, entre elas estão “A simples estória do burrinho do Comandante”, de abril de 1960, “Meu tio o lauaretê”, de março de 1962, “A estória do Homem do Pinguelo”, também de março de 1962, e “Os chapéus transeuntes” publicado no volume *Os sete pecados capitais* (Editora Civilização Brasileira S.A, 1964). A reportagem poética “Com o vaqueiro Mariano” foi publicada em novembro de 1947, no *Correio da Manhã*.

“Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes” estão entre as obras inéditas.

Para Walnice Nogueira Galvão (2000), na série de livros Folha Explica, no título *Guimarães Rosa*, enquanto as obras anteriores do escritor mineiro se assinalam pela coesão, o mesmo não ocorre com a obra *Estas Estórias*. O livro contém estórias que o próprio Guimarães Rosa não quis incluir em outros livros, porque não combinavam e não alcançavam o mesmo nível temático ou de expressão. Figuram textos publicados em periódicos, mais um que tinha saído num volume coletivo, e alguns textos inéditos (2000, p. 63).

Edna Tarabori Calobrezi, no livro *Morte e alteridade em Estas Estórias* (2001), propõe um estudo temático sobre o homem em diferentes situações diante da presença da morte e alteridade na obra. Para a professora, a morte e a alteridade presentes nos contos de *Estas Estórias* sugerem a ocorrência da morte metafórica, favorecendo a passagem ao *outro* ou à vida nova (CALOBREZI, 2001, p. 20).

Se pensarmos sobre a reflexão de Calobrezi em um sentido mais amplo e refletirmos sobre a síntese dos contos da obra, percebemos a presença de um duplo, em que as duas partes se opõem.

Em “A simples estória do burrinho do Comandante”, note-se um passeio pela linguagem característica dos marinheiros, a narrativa apresenta a estória de um homem e um burro. No texto “A estória do Homem do Pinguelo”, notamos a presença do erudito e do primitivo.

Em “Os chapéus transeuntes”, a linguagem expõe os costumes e valores de uma família tradicional em paralelo com novos valores, o amor que surgiu a partir de jovens e o fim que chega pela morte de um homem.

No conto “Bicho mau”, encontramos a linguagem que expõe o saber científico versus o conhecimento popular.

Em “Páramo”, a linguagem expõe a sensação de vida e de morte concomitante por meio da experiência do narrador representado como o “homem” e o “cadáver”.

No conto “Retábulo de São Nunca”, há o certificado de um casamento que ocorrerá, mas como no Dia de São Nunca, não tem hora e lugar para acontecer, um acontecimento impossível.

No conto “Entremeio - Com o vaqueiro Mariano”, a narrativa apresenta uma situação intermediária, de um lado o posicionamento do homem do campo, um vaqueiro, do outro lado o posicionamento do homem da cidade, o homem letrado.

O conto “Meu tio o lauretê” traz a estória de um mestiço que ao ser isolado na mata longe da sociedade começa a amar e a defender as onças. Durante a narrativa em monólogo, notamos um ir e vir, entre o ser humanizado e o animal por meio da linguagem.

Assim, podemos considerar o duplo como realidades que estão em oposição na obra, o perecimento de uma ou firmamento de outra leva à possibilidade de uma nova percepção de realidade.

Evidentemente, o caráter subversivo na linguagem rosiana pode ser encontrando mais acentuado em determinados elementos da linguagem do que em outros. Dessa forma, dividiremos a análise dos contos pelos seguintes tópicos de subversão do real:

1. *Sagarana*: A subversão do real será analisada por meio da transfiguração de representação das personagens no conto “O burrinho pedrês”.

2. *Primeiras estórias*: A subversão do real será analisada por meio da transgressão e regressão de um referencial social no conto “O Espelho”,

3. *Estas Estórias*: No conto “Meu tio o lauretê”, a subversão do real será analisada por meio da transfiguração da linguagem e aderência da personagem ao mundo animal.

3.1 O burrinho pedrês

“Peça não profana, mas sugerida por um acontecimento não real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros” (ROSA, 2015b, p. 23), esse é o mote do conto “O burrinho pedrês”, nas palavras de Guimarães Rosa em carta a João Condé.

O conto aparenta muita simplicidade a princípio, cuja ação se organiza ao redor do transporte de uma boiada de uma fazenda no interior do sertão até um povoado, de onde a boiada será transportada para mais adiante.

O conto é narrado em terceira pessoa. O narrador tem propriedade na descrição do lugar e serenidade ao narrar os fatos, como se ele fosse capaz de se misturar aos vaqueiros em pleno desenvolvimento da cena. Esse descreve tudo de longe, está distante, não desvela o interior das personagens, mas mostra as situações de uma perspectiva de conhecimento e experiência, como se fosse um morador do lugar com conhecimento sobre a ordem dos acontecimentos por ali.

A narrativa se inicia com uma ambientação realista e com a representação da dimensão mítica da narrativa que está sendo construída:

Mas nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida. E a existência de Sete-de-Ouros cresceu toda em algumas horas - seis da manhã à meia-noite - nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais (ROSA, 2015b, p. 28).

O tempo da narrativa é adiantado ao leitor, a tarefa a ser realizada é a condução de uma boiada, o trajeto ocorre em um dia chuva, a trama se estrutura em um clima de rivalidade, ciúme, tensão e um possível crime.

Há no conto a presença da figuração espacial e temporal de modo a materializar a ação por meio dos elementos diretamente associados à natureza,

como os animais, as plantas e o espaço geográfico. Todavia, a natureza não se apresenta conforme a concepção que temos de seus referentes convencionais, pois “há sempre um mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos” (ATAÍDE, 1991, p. 143).

É a tomada de consciência por esses elementos que acaba por transfigurar seu significado. Evidente, a subversão do real não ocorre por meio dos preceitos estruturalistas da definição de Todorov, mas por meio de sua definição da função social de fantástico e por meio da visão de transgressão de uma realidade pré-estabelecida socialmente refletida por Roas.

Uma nova percepção de realidade é construída quando o significado é transfigurado, o *modo natural* nasce. Porém, esse segue sua própria ordem de funcionamento. Percebemos a possibilidade de transgressão do real quando essa nova percepção de realidade transfigurada é colocada em paralelo com outra percepção, no caso, a percepção de realidade construída socialmente pelo homem como cultura.

Há no conto “O burrinho pedrês” a presença da natureza transfigurada, o *modo natural*, coexistente com outra percepção de realidade construída pelo homem. O cruzamento das duas cria a magia no texto. O conto pode ser para o leitor um despertar sobre novas percepções de realidade em que está inserido.

A narrativa do conto “O burrinho pedrês” é intercalada por diversas histórias que são narradas por suas personagens. Lemos na trajetória da comitiva de bois sobre a desavença entre Silvino e Badú, o Zebu que espantou a onça, a canção do pretinho e o estouro da boiada, a morte do menino Vádico e a história dos bois que denunciavam a má conduta de seu dono no mesmo dia de sua morte, declarando sua ida “p’r’os infernos”. Já a história do burrinho ganha vida pela voz do narrador, seu nome é Sete-de-Ouros.

O burrinho é escolhido para acompanhar uma comitiva de bois, a forma pela qual o narrador apresenta Sete-de-Ouros denota uma definição diferente daquela corrente em relação à representação de um animal. A história do burrinho não se perde no meio das outras, nem deixa de ser a principal, o vai e vem das histórias intercaladas, mesmo que de certa forma autônomas, serve de engrenagem para a

tomada de consciência de Sete-de-Ouros. É a existência das outras estórias que requer da personagem uma postura distinta, é em relação às outras estórias que a existência de Sete-de-Ouros cresce.

No início da narrativa, temos a descrição do burrinho, o protagonista principal do conto de Guimarães Rosa.

Miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual. Era decrépito mesmo a distância: no algodão bruto do pêlo - sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semi-sono; e na linha, fatigada e respeitável - uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas... (ROSA, 2015b, p. 27)

É possível observar na descrição do burrinho como o narrador opera certos deslocamentos de sentido sobre a palavra para descrever o animal. Há uma relação de termos distintos para criar a representação do burrinho, “algodão bruto”, “cor bismuto”, “pálpebras oclusas”, “calda em pêndulo”. O deslocamento de sentido é o referencial se transfigurando para ganhar vitalidade.

Além, o narrador apresenta uma lista extensa de nomes com as diversas nomeações que Sete-de-Ouros recebeu, “Brinquinho”, “Rolete”, “Chico-Chato”, “Capricho”, o leitor pode perceber Sete-de-Ouros como um receptáculo, há no burrinho o acúmulo da sabedoria por suas diversas experiências. Essa sabedoria é apresentada no decorrer da narrativa nos momentos de introspecção e reflexão de Sete-de-Ouros e lhe confere a habilidade de prever determinadas situações: “Velho e sábio: não mostrava sinais de bicheiras; que lhe preferia evitar inúteis riscos e o dano de pastar na orilha dos capões” (ROSA, 2015b, p. 28).

Na passagem anterior, observamos que o burrinho tem preferências na forma de agir, isso ocorre porque Sete-de-Ouros está inserido em um *modo natural* que segue sua própria ordem, não é um conjunto de regras construídas a partir de interferências exteriores a essa realidade. Observando a sua realidade, o burrinho identifica padrões por trás dos fluxos, faz analogias, analisa a singularidade em todos os objetos existentes em sua realidade e vai compondo uma *organização natural*. Essa é retratada por uma ordenação alheia à vontade ou ação humana, ou

seja, uma ordem que segue as suas diretrizes internas, dessa maneira, uma nova percepção do real surge.

No que se refere à nova percepção de realidade revelada e as criaturas que a ela pertencem, Luiz Costa Lima descreve em seu ensaio “O Mundo em Perspectiva: Guimarães Rosa”:

Um leque de perspectivas sucessivas e convergentes obriga a tratamento também perspectivístico das criaturas. Por isso elas existem no mundo de Guimarães Rosa não propriamente nos seus perfis visíveis, mas a partir de uma contextura mais densa e íntima (LIMA, In: COUTINHO, 1991, p. 504).

Assim sendo, não podemos interpretar algumas das personagens de Guimarães Rosa a partir de um referencial pré-estabelecido, mas sim a partir da perspectiva de mundo em que estão inseridas, pois elas são conexas a esse mundo que lhe dá vitalidade e existência autônoma. Definimos a expressão “contextura mais densa” como a transfiguração das personagens. A transfiguração cria visibilidade, não na forma referencial física da personagem, mas na visibilidade de uma tomada de consciência por essa personagem.

No desenvolvimento do enredo do conto, a vida do burrinho é atribulada por uma necessidade humana: em uma manhã, os vaqueiros do fazendeiro estão a selecionar os cavalos para a montaria que acompanhará uma boiada a ser transportada para outra fazenda. A comitiva é composta por treze vaqueiros: Major Saulo, o patrão colaborativo e generoso, de bom julgamento; Francolim, o ajudante de ordens de Major Saulo, observador, menino levado; João Manico monta Sete-de-Ouros, por ser o mais *leviano*, é jeitoso, o mais velho do grupo. É o compadre, o que se afasta do ruim do mundo; Leofredo, o contador de bois; Badú o moço alegre e casadoiro, vaqueiro bom e intuitivo; Silvino, o traiçoeiro; Raymundão, o contador de estórias, Sinoca, o piedoso, o que tem pena de entregar gado gordo para o corte; Tote, o irmão de Silvino; Sebastião, o capataz da Fazenda; Zé Grande, o melhor vaqueiro da Tampa, carrega o berrante; Juca Bananeira, o leal, adverte Badú da possível traição de Silvino; Benevides.

Uma fuga dos cavalos de montaria acontece na noite anterior à programação de condução da boiada, em consequência o burrinho Sete-de-Ouros é designado

como montaria para a personagem do vaqueiro João Manico. O burrinho nada sabe ainda, ou como diz narrador, “o burrinho não recebera ainda aviso nenhum” (ROSA, 2015b, p. 26). A passagem anterior demonstra a presença de duas ordens de realidades diferentes, pois quando o narrador descreve que o burrinho não “recebeu aviso nenhum” é porque Sete-de-Ouros tem consciência do funcionamento de seu mundo, quando algo pode tirá-lo do seu fluxo, o seu mundo lhe dá um aviso prévio. Desse modo, o burrinho tem a possibilidade de prever algumas situações, pois tem a consciência da organização de sua realidade, porém, em seu curral inerte a fim de não gastar energia, outra realidade, que não é a sua, vai interferir em seu mundo, de forma que Sete-de-Ouros não pode prever. Esse será selecionado para acompanhar a travessia de uma comitiva de bois.

Sete-de-Ouros observa a boiada nos currais à frente.

Alta, sobre a cordilheira de cacundas sinuosas, oscilava a mastreação de chifres. E comprimiam-se os flancos dos mestiços de todas as meias-raças plebéias dos campos-gerais, do Urucuia, dos tombadores do Rio Verde, das reservas baianas, das pradarias de Goiás, das estepes do Jequitinhonha, dos pastos soltos do sertão sem fim. Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis: pretos, fuscus, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrocos, alaranjados; castanhos tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marchetados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame - curvas e zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como cortes de ágata acebolada, grandes nós de madeira lavrada, ou faces talhadas em granito impuro (ROSA, 2015b, p. 29).

O narrador descreve a visão que se tem dos bois, a proveniência da boiada é de distintos lugares. O conto inicia em uma ambientação física e real e neste momento da narrativa para descrever as características e o quão fantástico são os bois com sua diversidade de cores e pelagens, o narrador introduz uma série de adjetivos que auxiliam na transfiguração dos elementos.

Antes, o narrador também introduz uma informação: “Sós e seus de pelagem, com as cores mais achadas e impossíveis”, o impossível é o que não poder acontecer, o impossível é o irreal em nossa concepção. A boiada é descrita como uma aparição sobrenatural, mas esta é natural, pois ela existe. Percebemos que é na descrição, na linguagem, que a boiada extrapola, a impossibilidade existe dentro da narrativa. A transfiguração de realidade se dá pelo acúmulo descritivo que

transfigura seu referencial e lhe fornece vitalidade, na medida em que a realidade é superada pelo conteúdo expressivo da descrição da boiada.

Toda a dinâmica dos bois é descrita no espaço “como correntes do oceano, movem-se cordões constantes, rodando remoinhos” (ROSA, 2015b, p. 29). A reação é de agitação, irritação, os bois que já estão na fazenda têm a característica de criar atrito a qualquer momento, esse é um exemplo de aviso prévio que o burrinho tem dentro da organização de seu mundo. O *modo natural* é apresentado, absoluto, divino, ele se revela diante de seu expectador. De forma intratextual, o expectador pode observar, intuir, deduzir e criar sua realidade. Desse modo, cada passagem na narrativa em que Sete-de-Ouros tem contato com *modo natural* converge para crescer sua tomada de consciência. O leitor pode notar o processo de travessia, passo a passo, por meio da transfiguração do burrinho.

“Enfado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. Todo calma, renúncia e força não usada” (ROSA, 2015b, p. 31). Nesta passagem, o burrinho é representado em uma contínua meditação, sempre de olhos cerrados, introspectivo e cogitativo. A aparente indiferença de Sete-de-Ouros vem de sua sabedoria, não usar sua força à toa e fugir de conflitos desnecessários. O autor, ao representar o protagonista como um “exagero de criatura”, extrapola a concepção do animal, acaba por transfigurar o burrinho em uma figura suprarreal.

O narrador apresenta as ações do burrinho em analogia com o modo de agir humano, entretanto, a motivação e o resultado das ações do burrinho não podem ser associados ao agir humano, na medida em que não são frutos de uma racionalidade. A sabedoria do burrinho baseia-se em outros elementos que não a razão; seu conhecimento do movimento do mundo se dá por associação imediata de existência comungada.

Desta forma, o conto não pode ser interpretado tal como o *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, por exemplo, visto que em “O burrinho pedrês” não há personificação explícita das atitudes e ações humanas, mas sim a sua transfiguração por exclusão do racional humano; o burrinho adere ao todo natural do mundo, capaz de lhe creditar a sabedoria e a força concentrada que o tornam apto a compreender o funcionamento de sua realidade, o leitor pode visualizar o que o

burrinho observa por meio do narrador, tal como sua tomada de consciência de funcionamento da realidade em que está inserido.

Apesar de toda sua sabedoria, Sete-de-Ouros não é capaz de se desvencilhar do todo possível, “o cavalo preto de Benevides-soreiro fegoso, em calda de galo – desate-se do moirão e vem desalojar o burrico da sua coxia” (ROSA, 2015b, p. 31), como não gosta de atritos, Sete-de-Ouros decide sair da coxia, assim cometendo um erro, ao ser visto pelo Major Saulo este decide escalar o burrinho como montaria para a condução do gado.

O burrinho com todas suas características que extrapolam a concepção comumente associada ao animal ainda é sujeito às determinações de sua existência como um burrinho velho que, na falta de montaria melhor, é escalado para compor a comitiva do Major Saulo, o seu proprietário.

No trajeto de condução da boiada, “mudo e mouco vai Sete-de-Ouros, no seu passo curto de introvertido, pondo, com precisão milimétrica no rasto das patas da frente às mimosas patas de trás” (ROSA, 2015b, p. 51). O burrinho tem a capacidade de medir suas ações, o seu movimento é calculado. No trajeto da boiada, o Major Saulo indaga o vaqueiro João Manico: “Você acha que burro é burro?” (ROSA, 2015b, p. 51), para João Manico: “Seô Major meu compadre, isso até que eu não acho, não. Sei que eles são ladinos demais...” (ROSA, 2015b, p. 51), o narrador faz uma interferência no diálogo para realizar uma inserção quanto à personalidade do burrinho.

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem a cavouco do sono: só no remanso, pouso da pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossego, coado na quase sombra, e, de dentro, funda certeza viva, subida de raiz; com orelhas – espelhos da alma- tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para estrada, pela ponte nebulosa onde os burrinhos sabem ir, qual, por todos os séculos e escultóricos, mansamente amém (ROSA, 2015b, p. 51).

Segundo as palavras do narrador, interpretamos que Sete-de-Ouros não é um burrinho qualquer, esse se apresenta transfigurado, pela sua tomada de consciência do mundo que o rodeia. Sete-de-Ouros tem a faculdade de se recriar, não na rotina, mas no “*pouso da pausa*”, é observando que o burrinho aprende sobre o mundo de

fora, o *modo natural* do mundo, e utiliza o conhecimento para integrar-se ao todo de que é parte.

Enfim, no meio de tanta prosa, os vaqueiros chegam a seu destino. Alguns dos vaqueiros resolvem voltar para a Fazenda da Tampa após a entrega do gado. Entre esses estão Leofredo, Badú, Silvino, Benevides, Raymundão, Sinoca, Tote, Sebastião, Zé Grande, Francolim. Major Saulo permanece no Arraial, em casa com a família. João Manico e Juca Bananeira retornam ao arraial, sem coragem de atravessar o Rio da Fome, depois de constatado o quanto este encheu com as chuvas do dia.

É na volta que o clímax da narrativa alcança seu ponto máximo, o leitor espera pelo assassinato do vaqueiro Badú, situação que vem tensionando a narrativa, Badú roubou a namorada do vaqueiro Silvino. Porém, é também no desenrolar dessa narrativa, a rivalidade entre Badú e Silvino, e as passagens que são apresentadas o burrinho, que o leitor pode notar a percepção de mais de um plano de realidade.

Durante o trajeto, o vaqueiro Francolim pressente o possível assassinato, na busca pela verdade o vaqueiro tenta fundamentar sua percepção por meio de outras percepções. Francolim alerta o Major Saulo: “Silvino está com ódio de Badú... - Esquece os casos Francolim” (ROSA, 2015b, pp. 36-37), o Major acha irrelevante a percepção do vaqueiro. Novamente, Francolim tem outra percepção sobre o possível assassinato e reavisa o Major: “Silvino atçou raiva nos marruás... Foi maldade, foi crime pela metade” (ROSA, 2015b, p. 56). No trajeto, o Major começa a refletir e vai buscar a percepção do vaqueiro Raymundão sobre o assunto: “Agora, tem essa história de Silvino com Badú... Você vê algum perigo dessa briga arruinar?” (ROSA, 2015b, p. 57). Juca Bananeira, outro vaqueiro, tem a mesma percepção e tenta alertar Badú: “Você faz mal, de andar assim desarmado de arma... Silvino é onça-tigre” (ROSA, 2015b, p. 38). Porém, na percepção de Badú, “Silvino é medroso, mole, está sempre em véspera de coisa nenhuma” (ROSA, 2015b, p. 39).

Notamos um vai e vem no diálogo dos vaqueiros para prever um possível acontecimento, porém, a busca por uma possível verdade se torna falha até um momento, é falha porque não há um objeto absoluto, uma força maior, na realidade

dos homens que se revele frente a esses para possam refletir e intuir uma percepção de realidade. A busca pela verdade parte de pontos distintos de percepção de realidade, parte de construtos discursivos diferentes. Concomitantemente, temos as passagens que versam sobre o burrinho pedrês juntamente com a presença de uma força maior, mística, que se revela perante Sete-de-Ouros pela natureza e concede vitalidade para que esse se apresente como um ser consciente.

Retomando o ensaio de Luis Costa Lima (1991), há na linguagem rosiana a constatação de um “isocronismo”, isso quer dizer, uma ancoragem maior que gera simultaneamente planos de realidade, sendo que esses planos possibilitam focalizar as personagens rosianas afora de seu comportamento (LIMA, In: COUTINHO, 1991, pp. 504-505). Assim, enquanto os vaqueiros buscam decifrar o futuro se relacionando no presente a partir da subjetividade de outros indivíduos, Sete-de-Ouros constrói sua realidade se relacionando com o passado, por meio da experiência e relação com essa força maior, *a terra, o modo natural*, lhe proporciona a tomada de consciência.

O que ocorre no final? O burrinho pedrês vive a prática de sua sabedoria. Na volta, os vaqueiros montam em seus cavalos, restando somente Sete-de-Ouros para Badú montar, pois este se atrasou por ter bebido demais. Ao chegar ao Córrego da Fome, à noite e na escuridão, os vaqueiros têm por regra deixar o burrinho entrar na água, se esse o fizer todos acreditam ser possível entrar e atravessar o córrego, agora enorme pelo acréscimo de água com toda a chuva do dia.

O burrinho entra no córrego: “Sete-de-Ouros avançou, resoluto. Chafurdou, espadanou água, e foi. Então, os cavalos também quiseram caminhar” (ROSA, 2015b, p. 75). Seguido pelos cavalos no córrego, o burrinho logo “perdeu fundo e rompeu nado; mas já tivera tempo de escolher o rumo e fazer parentesco com a torrente” (ROSA, 2015b, p. 75). Compreendemos que a expressão “fazer parentesco” está determinada em dois níveis de acepção, isto é, na primeira, o burrinho identifica o rio e estabelece uma conexão com a corrente. Desse modo, a relação a princípio parte da ação de reconhecer e criar uma afinidade com o *modo natural*. Na travessia a conexão se eleva para a segunda acepção, o “parentesco” passa a ser vislumbrado sobre uma relação de ascendente e de descendente,

enquanto os vaqueiros lutam contra a força e a ordem do *modo natural*, Sete-de-Ouros se uniu a ele, torna-se mais uma célula pertencente a esse absoluto que é maior que ele, mas do qual ele faz parte.

Mas um rebejo sinuoso separou-os todos. O córrego crispou uma sistóle violenta. E ninguém pôde mais acentar caminho. Se Badú estivesse um pouco menos bêbado, teria sido mais prudente: seu a seu, porém, sentindo o frio duro nas coxas, apenas se agarrou com força, ao burrinho... - O dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia peito. O burrinho se encalhou, deu um bufo. Avançou mais. Pesado, expandando, pulou um corpo, por perto... O mundo trepidava. Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma peitada. Outro tacar de patas...-ruge o rio, como a chuva deitada no chão. Nenhuma pressa! Outra remada vagarosa. No fim de tudo, tem um pátio, com os cochos, muito milho, na fazenda; e depois pasto, capim e sossego (ROSA, 2015b, pp. 76-77).

Após a entrada de Sete-de-Ouros e os vaqueiros no Córrego da Fome, o rio é tomado por uma violência brutal à situação é instalada pelo caos, porém, Sete-de-Ouros mantém a calma, toda a paciência milimétrica usada no trajeto pelo burrinho, em terra e citado no conto, é usada agora por ele na ferocidade da água. Consciente no meio do caos, Sete-de-Ouros mantém o foco e não luta contra a correnteza. Esse é o auge da tomada de consciência do burrinho, a magia se instaura.

Sete-de-Ouros, com seu modo de estar no mundo, obedecendo a um movimento externo o ritmo de *fora*; contra o qual nunca insurge, mescla-se à matéria escura, a esse *algo* móvel e potente que dá corpo ao acontecer das coisas. No momento de atravessar a mãe do rio – a barriga da cobra – Sete-de-Ouros é o rio (OLIVEIRA, 2003, p. 99).

O leitor pode deslumbrar a travessia, Sete-de-Ouros adere à natureza, não luta contra ela, o burrinho sabe o que o espera depois do rio.

Nenhuma pressa. Aqui, por ora, este poço doido, que barulha como um fogo, e faz medo não é novo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco fora de hora... O frio aumentou. Atravessam a mãe do rio. E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e força dos cavalos aflitos. Com um rabejo, a corrente entornou a si o pessoal vivo, enrolou-o em suas roscas, espalhou,

afundou , afogou e levou... Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Deixou-se, tomando todos os tragos de ar. Não resistia. (ROSA, 2015b, pp. 77-78)

Como manter a calma dentro da desordem e na confusão ameaçadora de um rio em correnteza? A resposta para Sete-de-Ouros é “tudo é só uma coisa”, enquanto os homens, no caso os vaqueiros, tentam subtrair-se da correnteza, o burrinho tenta somar-se a ela. Por meio do narrador, notamos que Sete-de-Ouros tem a consciência de que o universo é a soma de todas as coisas, de todas as matérias, “amigo da água”, “bem com escuro”, “filho do mundo”, Sete-de-Ouros se totaliza com o *modo natural*.

A principal indicação de que o burrinho pedrês é um burrinho como qualquer outro é o fato de que para ele a resposta é “nenhuma pressa”. Na natureza, todos os burrinhos e todos os rios são o mesmo, na possibilidade de integração do *mundo natural*.

Na voz do narrador, temos a construção da personagem animal ciente de si e do mundo. Sete-de-Ouros sabe que o caos do poço doido que barulha como fogo não é de pôr amedrontamento, pois não há nada de diferente ali, tudo ali nada mais é que uma cópia da costumeira confusão do mundo, nada ali é diferente dos conflitos dos homens; o que os homens ignoram é justamente a associação possível. Fechar os olhos não é se esconder ou fugir, é sentir, é estar desperto, é saber poupar forças para o momento de agir, e é assim que Sete-de-Ouros age; no momento certo se entrega à fúria da correnteza e sabe que ela o levará para um lugar seguro.

O burrinho pedrês em suas características físicas é apresentado como “miúdo e resignado”, “muito idoso”, “decrépito”, “em constante semissono”, porém, a personagem não se limita apenas à imagem da natureza animal. A proporção de suas ações transfigura seu referente comum e se expande para a relação entre ele mesmo e o mundo natural, ao qual ele se integra por meio do sertão e do rio. Certamente, a presença do *modo natural*, isto é, o espaço geográfico, transfigurado pela carga de expressividade é força mística que permite ao burrinho transcender e transfigurar o referencial pré-estabelecido da realidade em sua dimensão

unicamente humana, na construção cultural pautada pela lógica humana.

3.2 Calundú

A subversão do real na estruturação da linguagem do conto “O burrinho pedrês” pode ser encontrada também nas estórias intercaladas com a narrativa principal do conto. A transfiguração do conceito do ser animal pode ser encontrada na estória do Zebu narrada pelo vaqueiro Raymundão.

Zebu bravo, o touro não tinha por hábito correr atrás de gente a pé, apenas corria atrás de cavaleiro. Em uma determinada noite, o touro enfrenta uma onça para proteger um grupo de vacas com seus bezerros novinhos. Em outra noite, o touro mata Vadico, filho do fazendeiro Neco Borges.

No início da estória do touro Zebu, encontramos a seguinte descrição do espaço: “De noite, saiu uma lua rodoleira, que aluminava até passeio de pulga no chão” (ROSA, 2015b, p. 46). A descrição do ambiente na estória do touro cria um contraste entre luz e sombra. Ao usar tal caracterização para a lua, Guimarães Rosa transfigura a representação do meio ambiente. A lua representada no conto ultrapassa a representação de sua força, capaz de clarear o ambiente de tal forma a tornar perceptíveis detalhes que só seriam possíveis com ajuda.

Raymundão, o vaqueiro, narra detalhadamente o dia do resgate do animal do Major Saulo e como o touro bravo enfrenta uma onça para proteger as vacas com seus bezerros.

E aí eu ouvi um miado longe, e me alembrei daquela onça preta que estava salteando estrago no gado de seu Quilitano, nas Lages, e no Saco-da-Grota. Onção de todo a tamanho... Deitada, escorregando devarinho, com a barriga no chão, numa maciota, só com o rabo bulinando... os olhos é que alumiar verde, que nem vagalume bagudo...” (ROSA, 2015b, pp. 47-48)

O uso do aumentativo e a não delimitação de um tamanho de onça que se possa encontrar cria a transfiguração fantástica do cenário realista do conto. Referente aos olhos da onça, esses mantêm analogia a outro elemento da natureza. O uso da metáfora é um recurso já citado por Roas para criar a ambientação

fantástica. Em relação ao Calundú, Raymundão narra que o touro entra em defesa de um grupo de vacas e bezerros contra uma onça.

E o Calundú cavacava o chão e bufava, com uma raiva tão medonha, que aí eu fiquei mais animado, por ele estar me protegendo e até tive pena da pobre oncinha... - Mas, pulou no cangote do zebu?-Que óte! Que ú!... Você acredita que ela não teve coragem?! Naquela hora, nem o capeta não era gente de chegar no guzerá velho-de-guerra. Nem toureiro afamado, nem vaqueiro bom, Mulatinho Campista, Viriato mais Salathiel, coisa nenhuma. E, quem chegasse, era só mesmo por vontade de morrer suicidado sem querer... (ROSA, 2015b, p. 47)

A palavra Calundú tem por seu significado a expressão “estado de mau humor sem motivo nenhum”. O termo “kulundu”, vocábulo de origem africana, foi inserido no contexto vocabular brasileiro por meio dos escravos vindos dos navios negreiros na época da colonização do Brasil.

Robert Daibert, em seu artigo “A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial”, publicado em 2015, na revista *Estudos Históricos*, descreve:

O calundu colonial uma espécie de aglutinação de variados ritos de cura praticados na África Central que tinham em comum o fenômeno da possessão por espíritos. A palavra calundu, segundo o autor, seria uma variante do vocábulo quilundu, termo usado para designar qualquer tipo de espírito responsável por causar doença ou aflição passível de ser curada por meio da intervenção de um sacerdote. Nesse sentido, segundo o autor, a abrangência desse significado amplamente difundido entre a comunidade escrava teria facilitado, no território colonial, a designação do calundu como uma religião centro-africana transplantada para o Brasil e responsável pelo tratamento de tormentos e angústias (DAIBERT, 2015, p. 9).

No Brasil, a prática do calundu foi a fusão de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, fortemente praticado na Bahia e em Minas Gerais. A atividade consistia na tentativa de curar doenças por meio da intervenção de um curandeiro. O corpo do curandeiro era possuído por um espírito. Esse submerso em estado de transe ao voltar tomado pelo espírito poderia ora se apresentar triste, irritado, nervoso, ou ora se apresentar saudoso, melancólico.

No conto, Calundú é o nome de um boi, não há nenhum registro documental sobre a associação da prática do calundu e do significado do termo a personagem

do boi no conto “O burrinho pedrês”. Todavia, é perceptível a associação da personagem à simbologia do termo e à atividade do calundu através da representação do boi no conto, ao enfrentar a onça o touro.

- Mas o Calundú cada vez ficando mais enjerizado e mais maludo, ensaiando para ficar doido, chamando a onça para o largo e xingando todo o nome feio que tem. Aquilo, eu fui bobeando de espiar tanto pra ele, como que nunca eu não tinha visto o zebu tão grandalhão assim! A corcunda ia até embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu dela e vinha pôr chapéu na testa do bichão. Cruz! E até a lua começou a alumiar o Calundú mais dos que as outras coisas, por respeito... (ROSA, 2015b, p. 49).

Na passagem acima do conto, é possível notarmos a transformação do touro, Raymundão vaqueiro experiente relata nunca ter presenciado tal situação. O animal se transfigura aparentando estar possuído, o antropomorfismo não ocorre de forma física, mas a inserção da passagem “xingando todo o nome” cria uma personagem que se transfigura; a capacidade de comunicação do animal cria a transgressão de comportamento e fisionomia que alteram o referente de realidade.

A associação do touro Calundú à simbologia do nome é notável na sequência da narração de Raymundão. O vaqueiro relata o dia da morte de Vadico, filho do fazendeiro Neco Borges.

Na descrição da morte menino:

Ah, nunca imaginei que ainda ia ver o menino morrer daquele jeito... Seu Vadico gostava muito do Calundú, e o zebu também gostava dele... Doideira, eu sempre achei. Zebu é bicho mau, que a gente nunca sabe o que é que eles vão cismar de fazer... Seu Vadico foi fazer festa nele, dando sal para ele lambar na mão... Pois eu juro, seô Major, que aquilo foi de supetão... Eu vi o Calundú baixar a cabeça... E, aí, de testada e de queixo, ele deu com o menino no chão... Foi uma chifrada só... O sangue subiu atrás, num repuxo desta altura... O Velho Valô Venâncio, vaqueiro cego que não trabalhava mais, explicou para a gente que era um espírito mau que tinha se entrado no corpo do boi... De manhã cedo, no outro dia, ele estava murcho, morto, no meio do curral. (ROSA, 2015b, pp. 59-60)

O touro Calundú e o menino Vadico têm um relacionamento de amizade. O touro possuído mata o menino de forma repentina e inexplicável. Neco Borges ao ver o filho morrendo tem por reação pegar a arma e querer matar o touro. Entretanto, Vadico amava os animais e tinha o sonho de ser um vaqueiro, o menino

pede ao pai para não matar Calundú. O Zebu não é morto, porém, o fazendeiro não deseja que este fique mais em sua fazenda. Raymundão fica incumbido de levar Calundú para a fazenda de seu Lorenço que fica localizada em Vista-Alegre. Ao chegar à fazenda, à noite, Raymundão narra que foi impossível dormir. Calundú berrara, gemia, o touro agora já tinha tomado consciência do assassinato. O choro era de arrependimento. No dia seguinte, Calundú amanhece morto.

O touro é um animal naturalmente agressivo, quando vê que seu espaço é invadido tende a atacar. O Calundú é apresentado de forma transfigurada à concepção natural do animal touro, não só pelo fato de ser um animal calmo, mas por ser apresentado como um ser ciente, amoroso com o menino, consciente a ponto de não atacar as pessoas.

Calundú, nesse sentido, se apresenta transfigurado a concepção do ser irracional. Uma explicação sobrenatural é apresentada quando sua ação foge de sua caracterização inicial. A irracionalidade de sua ação é proveniente da posse de um espírito. O maior indício de transfiguração de um referencial está na tomada de consciência do Calundú após o assassinato. A morte tão inexplicável e o súbito ataque ao menino podem ser compreendidos pela tomada de consciência que o animal teve de seu ato. Dessa forma, mais um elemento transfigurado é encontrado no conto, tal como Sete-de-Ouros o touro Calundú é apresentado como um ser consciente. Por meio da transfiguração da concepção de racional e de irracional, Guimarães Rosa rompe a ordem natural e subverte uma percepção de real.

O conto “O burrinho pedrês” traz ainda a possibilidade de várias passagens serem analisadas por seus elementos transfigurados. Temos o caso do fazendeiro Leôncio Madurêra que vendia os bois e depois matava os vaqueiros no trajeto para recuperar a boiada e revendê-la novamente. A estória é narrada por Raymundão na sequência da estória do touro Calundú.

Leôncio Madurêra é descrito com um “homem herodes”, a associação da personalidade do fazendeiro ao rei Herodes é devido às suas ações. A crueldade é marca do fazendeiro. Leôncio Madurêra tem por hábito vender seu gado, após a venda, o fazendeiro em um requinte de desumanidade mandava seus capangas cercarem os boiadeiros na estrada, os boiadeiros eram mortos e o gado recuperado.

Tudo ocorre bem para Leôncio Madurêra em vida, a transfiguração está por surgir no conto após sua morte. Raymundão narra que após a morte do fazendeiro, a sua família preparava o corpo para o velório, que duraria em torno de vinte e quatro horas para que se certificasse a morte. Na crença religiosa, o velório é uma cerimônia de passagem do espírito para um plano maior. Após sua morte, os pequenos garrotes do curral começam a entoar uma maldição: “- Madurêra!... Madurêra!..” (ROSA, 2015b, p. 61), e as vacas respondiam, “- Foi p’ r’ os infernos!... Foi p’ r’ os infernos!...” (ROSA, 2015b, p. 61). A opção foi soltar os animais, pois esses não queriam sair de perto da casa do fazendeiro, mesmo recolocados em outro lugar, no morro, entoavam a canção maldita.

No conto, temos ainda a estória contada por João Manico na volta do trajeto, pouco antes da travessia do Córrego da Fome, transformado agora em grande perigo, pela enchente das chuvas do dia todo. Nessa estória, João Manico se lembra de uma boiada feia que os vaqueiros foram buscar “lá para trás dos Goiás” (ROSA, 2015b, p. 68), há mais de vinte anos, já sob as ordens de Major Saulo.

A tarefa era pegar uma boiada de carepas, bichos mazelentos, cheios de bicheira e feiosos. O pior não foi o gado para João Manico, mas um menino descrito como pretinho que, a pedido do fazendeiro que vendeu o gado, seria entregue pelo Major Saulo a um irmão.

Durante o trajeto, o menino demonstrava chorando a tristeza de ter que partir: “Ele chorava, sem parar... Não adiantava a gente querer engambelar... Eu pelejei, pelejei, todo-o-mundo inventava coisa para poder agradar o desgraçadinho, mas nada d’ele para de chorar” (ROSA, 2015b, p. 69).

A tristeza do menino é sentida pelos bois: “-... E o gado vinha tritando triste, não querendo. Nunca vi gado para ter querência daquele jeito...” (ROSA, 2015b, p. 69). O dessasego da viagem durou cinco dias, não havia solução para a tristeza do menino e do gado. Em uma das paradas, o menino começou a entoar uma canção.

“Ninguém de mim

ninguém de mim

tem compaixão...”

(ROSA, 2015b, p.71)

A boiada toma consciência ao ouvir a canção: “O gado desinquieto, desistindo de querer pastar, todos se mexendo e fazendo redemoinho e berrando feio” (ROSA, 2015b, p. 71).

À noite, João Manico relata que adormeceu. Esse depois diz não tem certeza se adormeceu ou estava enfeitiçado pelo canto do pretinho, lembra apenas de uma trovoadas medonha, o gado correndo enlouquecido, o menino cantando e nem sinal do gado no outro dia. Dois vaqueiros foram mortos pisoteados pelo gado no estouro da boiada, o menino nunca mais foi visto.

Na leitura e análise do conto “O burrinho pedrês”, percebemos que a transgressão na composição da narrativa se dá pela associação de elementos não realistas, ou seja, a transfiguração das personagens em diferentes situações. Os animais operam um vínculo com o *modo natural* não submetido às leis da lógica e do senso de realidade racional. A linguagem de Rosa é responsável por nos trazer uma nova configuração, pela descrição e pela organização da ação, a transgressão de uma perspectiva realista do mundo.

3.3 O espelho como objeto de subversão de realidade

O conto “O espelho” se apresenta como uma reflexão sobre a existência do ser, perante o espelho e perante a sua própria existência. O narrador-personagem do conto coloca em confronto as diversas realidades construídas socialmente de modo a transgredir uma após a outra através das reflexões sobre a metamorfose de sua imagem no espelho.

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que induziram-me, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreende-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que os outros negam (ROSA, 2005, p.113).

A experiência conduz o narrador-personagem a produzir um novo saber, o novo conhecimento é negligenciado pelos outros indivíduos, o uso do termo experiência sugere que os acontecimentos que irão ocorrer no texto demandam que o empirismo esteja presente na ação, ao leitor atento fica o indício: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica” (ROSA, 2005, p. 114).

Na concepção de Roas, o grande efeito do fantástico não está somente na hesitação, como discorre Todorov, mas na provocação, “Provocar- e, portanto, refletir- a incerteza na percepção do real” (ROAS, 2014, p. 111). Percebemos tal provocação no excerto do conto citado anteriormente; para o narrador, a realidade em que vivemos é construído da necessidade patente do ser humano em se encaixar na sociedade, assim, o narrador coloca a visão distorcida da concepção de uma identidade perfeita em xeque. Interpretando as palavras do narrador, é importante que o leitor duvide da construção social do que deve ser real.

Outra provocação que põe em dúvida a realidade pode ser encontrada no exemplo da trivial pergunta realizada pelo narrador do conto “O Espelho”:

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda suponho nem tenha ideia do que seja na verdade-um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, alias, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, 2005, p. 113)

O próprio narrador responde à pergunta com base em uma concepção simples e rotineira, o espelho é o objeto físico capaz de refletir as formas daquilo que existe. A forma refletida seria a representação da realidade a princípio. Em frente ao espelho, o indivíduo se reconhece. No entanto, o narrador problematiza esta simples concepção sendo necessário ver além da suposta realidade, ou como ele diz ao que “transcende”.

Organizamos nossas atitudes com base no reflexo diante do espelho. Assim, as ações podem ser influenciadas a partir de um discurso do qual o espelho participa, ser magro, ser alto, sem rugas, sem sinais, sem sardas, com cabelo liso,

com plástica, um corpo idealizado pela sociedade: “E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e afizeram, mais e mais” (ROSA, 2005, p. 114). O contato com o espelho seria uma forma de cegueira, para os indivíduos que sucumbem ao discurso exterior sobre si.

No conto de Guimarães Rosa, o espelho é o objeto que possibilita ao narrador-personagem transgredir a suposta realidade que lhe atribui um “rosto”. O espelho deixa perceptível a imagem, sendo um mediador, um objeto de construção da individualidade. Essa construção se torna regressiva, pois está ligada às percepções de indivíduo e de mundo que rodeia o narrador-personagem. É esta “espécie de efeito retroativo” que nos importa para análise do texto ficcional.

Tomamos como exemplo o conto “Branca de Neve”, dos Irmãos Grimm. No conto, a rainha interpela o espelho sobre qual seria a mais bela mulher do reino, essa não obtém a resposta desejada. A resposta é objetiva e negativa; existe uma mulher mais bela, assim, mesmo que a representação da forma refletida em frente ao espelho seja a concepção de beleza real para a rainha, não é realidade absoluta e única. No conto dos irmãos Grimm, o espelho é o objeto que demonstra a existência de outra realidade. O reflexo no espelho transpõe a forma, contudo não abarca o real.

No conto “O Espelho”, o primeiro reflexo vislumbrado pelo narrador-personagem pode ser considerado a identidade que acreditamos ser a concepção de realidade a ser alcançada. O espelho é o objeto pelo qual o narrador busca transfigurar por si só a suposta realidade, o elemento que o permite subverter o efetivo.

A distinção entre os dois é que o objeto espelho recebe a personificação de um aspecto humano no conto “Branca de Neve”, a capacidade de falar, o que claramente distancia o conto de uma narrativa realista. No conto “O Espelho”, a linguagem utilizada pelo narrador-personagem é aparentemente objetiva e direta, característica da literatura realista, porém, há subjetividade implícita nela. A ambientação remete a elementos pré-concebidos em uma concepção de realidade, o banheiro, o espelho, o homem moderno. Porém, subsequente, o narrador conduz o leitor a uma atmosfera fora do comum, fantasiosa, inexplicável pelas leis naturais.

A existência do milagre: “Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2005, p. 116).

O milagre é um fenômeno que escapa das leis científicas em seu entendimento comum, tendo sua explicação na intervenção das leis que não são regidas pela lógica, portanto, a narrativa do conto: “Oferece uma temática tendente a contradizer nossa concepção de real” (ROAS, 2014, p. 111), como afirma Roas em relação à instauração do fantástico.

O narrador inicia um experimento incomum quando percebe que a imagem monstruosa no espelho não condiz com a realidade de seu ser. O processo de dessubjetivação para sua subjetivação consiste em metamorfosear seu reflexo no espelho em distintas imagens até chegar à sua verdadeira identidade, ao seu verdadeiro eu. Observamos a suposta metamorfose tendo o espelho como objeto que proporciona o fenômeno insólito e garante a transfiguração de percepção de realidade imediata e física. O narrador considera que o espelho pode revelar mais do que apenas o físico.

3.4 A metamorfose do eu

Na composição do conto “O Espelho”, de Guimarães Rosa, temos um narrador em primeira pessoa que decide buscar um verdadeiro eu. O motivo para tal movimento advém de um momento de crise e estranhamento quando o narrador, ao olhar para um espelho um dia, tem uma visão terrível: “Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?” (ROSA, 2005, p. 115). Um ser monstruoso e irreconhecível está refletido no espelho, a imagem da criatura no espelho é sua. O narrador percebe que a imagem refletida não é a sua identidade real, entretanto, provém de um construto social.

A experiência narrada leva o narrador a uma peregrinação em busca de si mesmo, em todo este processo o leitor é convidado a acompanhá-lo, refletir e ruminar junto com narrador tal experiência: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que induziram-me, alternadamente, séries de raciocínios e intuições...” (ROSA, 2005, p. 113). A experiência do narrador o conduz

a produzir um novo conhecimento, dessubjetivar-se da identidade construída a partir de discurso para se subjetivar, a construção de uma identidade a partir de um autoconhecimento.

O conhecimento é engendrado a partir de si mesmo pouco a pouco. Para perplexidade do narrador, muitos rejeitam o processo de apropriação do novo conhecimento, porém, o narrador leva o leitor a pensar e dessubjetivar no processo de leitura. O texto ficcional como uma ponte.

O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão uma imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os “bons” e os “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto desta honestidade e fidedignidade? Como é que o senhor, eu, o restante próximos, somos, no nível visível? (ROSA, 2005, p. 113).

O narrador conduz o leitor a se indagar sobre o reflexo no espelho, será que esse é uma reprodução fiel do seu eu? Ora, “um dos objetivos atual do fantástico é oferecer ao leitor histórias que façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano.” (ROAS, 2014, p. 21). Outro questionamento é levantado, por quais meios nos tornamos visíveis? O espelho é o objeto que permite nos identificarmos, somos influenciados por um padrão de realidade estética longe do espelho. Diante dele, há possibilidade de quebrar a construção social de um corpo, uma identidade utópica, toda a busca por um ideal pode cair por fim frente ao espelho, neste aí está o reflexo do corpo. Antecipando o interlocutor, o narrador faz a inferência quanto à resposta do possível questionamento: “O senhor dirá as fotografias compravam” (ROSA, 2005, p. 113).

Sucessivamente, o narrador responde:

Ainda que tirados de imediato um após o outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível das coisas mais importantes. E a máscara. Moldadas nos rostos? Valem, grosso modo para o falquejo, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando. (ROSA, 2005, p. 113-114).

O narrador rosiano traz uma nova reflexão, a questão da visibilidade de identidade por meio da foto, a fotografia como representação visual. Mas pode esta ser considerada a captura da realidade? Para o narrador, a representação por meio da fotografia é limitada, a subsequência de fotos será distinta. Outro levante do excerto é a espontaneidade na foto, a manipulação facial é um dado comum ao ser fotografado. As fotos hoje em dia deixaram de ser um registro de um momento em especial em sua maioria, pois surge em uma geração de exposição instantânea e constante à carência de formar uma identidade e consolidá-la através da fotografia.

Subsequente, a argumentação do narrador tenta conduzir o interlocutor a racionalizar, porém, pela inferência do narrador, percebemos que o possível interlocutor ainda tem dúvidas. O interlocutor acredita ser possível visualizar no espelho a simultaneidade e a imagem do verdadeiro eu. O narrador contrapõe:

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, há um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexo no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado com rigor, careceria de valor científico, em vista das irredutíveis deformações, de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições. (ROSA, 2005, p. 114).

Na argumentação do narrador, há necessidade de realizar o experimento, porém, com rigor, uma vez que sofremos modificações que transformam de forma deficiente nosso psicológico. Vivemos em um mundo de enunciados e estes interferem em nossa formação. Desse modo, o contexto sociocultural se faz necessário no momento de análise de um texto: “O fantástico, portanto, vai depender do que consideramos real, e o real vai depender daquilo que conhecemos. É fundamental considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas” (ROAS, 2014, p. 46). É tal conceito de realidade que o narrador do conto “O Espelho” tenta quebrar, para tal efeito, o experimento seria somente válido se analisado juntamente com estes enunciados.

Sem mais possíveis argumentos, notamos que o interlocutor começa a assentir sobre a reflexão do narrador.

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo... a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoa, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal e cristal. Tirésias, contudo, já havia predito o belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos. Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita, Sou, porém, positivo, um racional, piso no chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações – jamais.(ROSA, 2005, pp. 114-115).

O interlocutor inicialmente desconfia do bom senso e da capacidade de discernimento do narrador, será este louco? A loucura é um recurso comum para a construção do efeito fantástico. O uso da loucura deixa uma ambiguidade referente à veracidade dos fatos. O leitor pode ficar a pensar, o acontecimento realmente aconteceu ou nada mais foi que um devaneio de uma mente perturbada. O narrador consegue disseminar as dúvidas de seu interlocutor quanto a seu juízo, “sou racional”, “piso no chão a pés e patas”. Esse procura dissecar todas as possibilidades antes de aceitar uma explicação fantástica. O afastamento da possibilidade de loucura do narrador enfatiza o caráter subversivo de realidade no conto.

As prováveis argumentações do interlocutor são colocadas por baixo, assim, o narrador inicia o relato de seu experimento, ao deparar com sua imagem um dia no espelho.

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos — um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! (ROSA, 2005, p. 115).

Até o momento, a imagem no espelho parte da construção de identidade que se dá pela concepção de realidade construída socialmente, sendo interessante destacar do fragmento acima como o narrador inicialmente se representa, “vaidoso”. A vaidade é característica daquilo que é vão, aloja-se a ausência de conteúdo na vaidade, a imagem tem com base a aparência exterior na vaidade. O narrador

percebe que é um indivíduo construído a partir de uma realidade discursiva: “Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim” (ROSA, 2005, p. 116).

Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. (ROSA, 2005, p. 116).

Nascemos sob um construto social estético, o modelo subjetivo de imagem não advém do eu, mas dos discursos. Com base nesse, os indivíduos sobrepõem máscaras com a finalidade de se encaixar por meio da ampliação do ilusório. O ilusório remete a percepção ao erro do que é a realidade, engano dos sentidos.

Neste momento da análise, notamos a quebra de realidade, é claro não da forma que preconiza Todorov, com o aparecimento de fantasmas, mas como nos preceitos de Roas sobre os novos elementos que contribuem para construção de um estado fantástico.

Nova literatura fantástica se afasta da cultivada em outros períodos porque propõe revelar a anormalidade inserida na própria ordem do real por meio de imperceptíveis alterações que transformam, de repente, o normal e familiar em inquietante instabilidade... Dessa forma, o escritor dessas décadas precisar oferecer de situações mais engenhosas e insólitas, capazes de desafiar as expectativas do leitor conhecedor das convenções do fantástico (ROAS, 2014, p. 18)

A partir deste ponto por meio de um sistema ímpar, o narrador inicia a procura de seu eu por anos: “Necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa- a minha vera forma” (ROSA, 2005, p. 116-117).

Para conseguir encontrar o seu eu e criar uma nova subjetividade, o narrador passa a experimentar várias estratégias, anula sua imagem humana ao se olhar no espelho: “Conclui que, interpretando-se o disfarce do rosto externo diversos componentes, meu problema o de submetê-las a um bloqueio visual... Tomei a elemento animal, para começo” (ROSA, 2005, p. 117).

Assim, o narrador regride na forma ao se observar no espelho. O intuito é abstrair a utopia que os olhos pudessem gerar, criando um olhar prematuro, infantil, um olhar sem interferências das supostas realidades: “A realidade não é negada evidenciando em vez disso – por caminhos diversos- que a percepção que temos dela é feita através de representações verbais, o que implica assumir a artificialidade de nossa ideia sobre a realidade e, por extensão, sobre nos mesmos. Questionamos nosso conhecimento” (ROAS, 2014, p. 105).

O animal onça é selecionado como primeiro subsídio de seu experimento para regressão da visão: “Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Confirmei-me disso. E, então eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho” (ROSA, 2005, p. 117).

A onça é um animal que apresenta o comportamento solitário. Esse tem por hábito somente entrar em contato com outro animal de sua espécie no momento de reprodução, sendo assim, não necessita da interferência de outro de sua espécie para sobrevivência na maior parte de sua vida. A onça também possui a visão mais desenvolvida do que seu olfato, por isso optando por caçar à noite. A escolha deste animal pode ser associada à necessidade do narrador-personagem, sendo uma identidade não racional, solitária e com ampla percepção de visão.

Subsequente ao apagamento dos traços do animal.

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E diga-lhe que nessa fazia reais progressos... Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador na poltrona. Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho — com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças. (ROSA, 2005, p. 118-119).

A experimentação leva o narrador à invisibilidade. O conto pode ser visto como um desafio para a quebra de realidade imposta por padrões sociais, logo, o espelho é representado como o objeto pelo qual se instaura a transgressão.

No decorrer do conto, a fachada do *rostos externo* vai se dissolvendo, cada possível máscara vai se diluindo. Por fim, todo o processo permite ao narrador transgredir a lógica do reflexo físico e alcançar o “milagre”, ou, a sua imagem metafísica e espiritual:

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei — não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância... Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos que-menino, só (ROSA, 2005, p. 119).

No fechamento do conto com o narrador visualizando o seu reflexo como a de um menino, supomos o ápice da dessubjetivação, pois o adulto tem sua visão distorcida por influência dos discursos alheios, o olhar da criança é dado como inocente, virgem das enunciações de discursos sobre si. Há uma oportunidade de se reconstruir uma nova realidade.

Assim, a narrativa estimula o leitor a refletir sobre sua existência. O apontamento do conto também se detém na seguinte questão: devemos confiar ser aquilo que parecemos ser frente ao espelho? Ou na verdade a imagem refletida não é apenas uma máscara construída por um discurso?

3.5 O sobrinho-do-iauaretê

No conto “Meu tio o iauaretê”, temos a narrativa centrada na figura de um mestiço *matador de onças*: “Eu cacei onça demais, eu sou caçador. Vim pra cá pra caçar onça, só pra mor de caçar onça” (ROSA, 2015a). A certa altura de sua vida, o onçeiro é levado pela personagem Nhô Nhuão Guede para *desonçar* determinada região mineira; exilado na mata, o mestiço nos conta que recebe em seu rancho um

viajante. A identidade do viajante não é elucidada no decorrer da narrativa, porém, através das indicações do narrador-personagem fica perceptível a presença de um interlocutor com características e cultura divergentes das suas.

No ensaio “A linguagem do lauretê”, publicado em 22 de dezembro de 1962, Haroldo de Campos analisa a fala do narrador-personagem do conto. Para o crítico, essa é “de pura aclimatação tupi” (CAMPOS, In: COUTINHO, p. 576). Podemos observar a aclimatação citada por Campos nas seguintes passagens: “Ah, munhãmunhã: bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando” (ROSA, 2015a, p. 155), “Marido falava bobagem, em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...” (ROSA, 2015a, p. 162).

A linguagem utilizada é o jaguanhenhém, um neologismo rosiano: “Eh, ela rosnou e gostou, tornou a esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhém” (ROSA, 2015a). A passagem descrita, anteriormente, é expressa no encontro do onceiro com a onça Maria-Maria.

Ainda para Campos, em seu texto “A linguagem do lauretê”: “A prosa incorpora o momento mágico ou da metamorfose” (CAMPOS, In: COUTINHO, 1991, p. 576). No processo de metamorfose, a mudança pode ser de ordem física ou de caráter. No conto “Meu tio o lauretê”, há um hibridismo na fala do protagonista que se mescla a elementos da língua tupi. O processo de metamorfose não ocorre de forma física no conto. A metamorfose se concentra na transformação da linguagem do protagonista. Desse modo, compreendemos a ligação que Campos faz entre o tema metamorfose e a linguagem presente no conto.

Para Campos (1991), Guimarães Rosa não apenas renova o código modificando a função estilística, mas também o autor mineiro adiciona uma nova função à linguagem, a fabulativa. A transgressão do código é a fonte da hibridização do homem em animal.

Referente à metamorfose da linguagem do onceiro, não é o intuito aqui realizar a análise de cada possível elemento de origem do tupinismo na linguagem do narrador-personagem, em sua estrutura, composição e formação, tal como a análise dos neologismos, das aliterações, das rimas internas, das onomatopeias, das anáforas, pois é perceptível a presença de tais recursos de produção no texto.

O foco de nossa análise é a alternância de comportamento na figuração do protagonista do conto. Não usaremos o termo metamorfose para operacionalizar a análise de alternância de comportamento, pois não há no conto a metamorfose física, mas sim a transformação da linguagem do protagonista em algumas passagens do texto.

No conto “Meu tio o lauaretê”, observaremos a figuração do protagonista, concebemos que sua forma de agir está mais para uma aderência a uma percepção de realidade diferente da sua, do que para a metamorfose, pois, por várias passagens do conto, notamos que o proceder do protagonista pode ser considerado como um pêndulo não harmônico, esse se inclina de um lado para outro entre uma percepção de realidade civilizada e uma realidade animal, com a finalidade de se aderir ao *modo natural*.

Dessa maneira, selecionamos algumas passagens do conto em que ocorre a alternância de seu comportamento, tal como as passagens do conto que distanciam gradativamente o onceiro das referências humanas, pois estas passagens fazem parte de sua aderência no mundo animal.

A oscilação na forma de agir do protagonista transfigura uma percepção de realidade social. As personagens de Guimarães Rosa não seguem um padrão único, a variedade de suas personagens perpassa por diferentes faixas etárias, gêneros, espécies, saberes e origens, essas são bandidos, crianças, loucos, animais, sertanejos, mulatos, mestiços, estrangeiros, entre outros que compõem a série de identidades de seu cânone. Apesar da diversidade das personagens, há uma singularidade presente na linguagem rosiana que as relaciona, o comportamento social adotado por elas ultrapassa a fronteira do comportamento dado como normal em uma ordem natural estereotipada socialmente.

Referente à representação do comportamento social de uma personagem em um texto fantástico, Roas cita Hoffmann como exemplo na nova forma de produção das personagens dos contos fantásticos.

Os contos de Hoffmann parecem estar submersos em uma atmosfera estranha, alucinatória. Tudo aparentemente é cotidiano, mas há algo no comportamento de suas personagens, no encadeamento dos fatos, até em algumas situações narradas, que escapa a visão racional. Não me refiro aqui

à explicação racional do fenômeno impossível (o que invalidaria seu efeito fantástico), e sim à sensação que se tem de se estar contemplando um reflexo deformado do mundo real, como se fossem visto através de um sonho ou da visão de um louco (ROAS, 2014, p. 167).

Na construção da identidade dos protagonistas dos contos analisados até o momento deste estudo, encontramos esta atmosfera de estranheza. As personagens e o encadeamento das situações narradas extrapolam os limites de uma percepção de realidade construída socialmente, pois os fatos seguem uma razão própria e não a rotineira ordem da lógica humana.

A transfiguração de um referencial de animal e a transgressão da imagem em frente ao espelho para subverter um padrão de realidade social indicam possibilidades de leitura de transgressão do real, de forma a permitir a associação da linguagem rosiana à nova forma de sobrevivência do gênero fantástico discutida por Roas. A quebra de uma percepção de realidade não acontece de forma brutal, mas sim por meio da sutil transfiguração na figuração do enredo e das personagens.

Em apresentação ao autor no livro *Ameaça do fantástico: Aproximações teóricas*, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez destaca a produção ficcional de David Roas.

As situações abordadas por Roas em sua ficção emulam a vida dos indivíduos comuns e suas vivências, mas as personagens são levadas a se deparar com eventos reveladores de sutis incongruências, desenhando fissuras que inevitavelmente eclodirão na ruína total de suas esperanças e certezas (ROAS, 2014, p. 22).

Dessa forma, Roas, tanto como crítico ou como escritor de ficção, concebe o fantástico contemporâneo a partir de uma alteração suave no cotidiano. A transgressão pode ser associada a uma tempestade no fantástico tradicional, que de repente e de forma brutal derruba toda a concepção da lógica real. No fantástico contemporâneo, a transgressão de uma percepção de realidade acontece por meio da transfiguração, tal como um sopro que de forma progressiva evolui para um vendaval até chegar à tempestade.

Em relação ao conto “Meu tio o lauaretê”, a alteração suave no cotidiano é perceptível por meio da descrição, pelo próprio protagonista. O onzeiro vai, pouco a

pouco, se deixando seduzir pelas onças, pela sua linguagem, pelo seu modo de ser, pela sua lógica particular em relação ao mundo e à natureza. É a lógica da natureza que se impõe à lógica humana, mais uma vez, a natureza oferece algo que não está acessível ao ser humano por meio da lógica civilizada. Ainda, é a relação do protagonista com a realidade construída socialmente que o posiciona para fora desta. O protagonista é considerado inapto para o convívio em sociedade e apto para viver na mata, entre as onças. Diante dessa situação, de exílio e desprezo sofrido pelos seres humanos, o protagonista desenvolve uma afinidade com as onças.

O onceiro é levado para a floresta para matar as onças. A personagem parte de uma identidade fragmentada, caracterizado como “bugre”, filho de um homem branco e uma índia, oriundo da miscigenação, o protagonista do conto recebe a cultura da mãe indígena durante a infância. Na fase adulta, o *homem branco* lhe impõe um trabalho servil, esse é exilado na mata a fim de desonçá-la, o trabalho é incompatível com sua tradição indígena, gerando um conflito na personagem, ao matar a onça ele mata parte de sua cultura.

Na condição imposta, o onceiro é levado a um despreendimento do eu fragmentado, se transforma em pêndulo não harmônico, quando se adere a uma percepção de realidade, logo é puxado para outra. A oscilação na forma de agir do onceiro transfigura sua figuração, essa ocorre pela presença do *modo natural*, uma força maior que proporciona uma percepção de realidade estável a ser seguida pelo onceiro.

Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa – é que tudo bonito, bom, bonito, sem esbarrar. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto tá andando, tá andando, tá fazendo o que quiser... Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa em nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito antes... (ROSA, 2015a, p. 188)

Na experiência do exílio, o onceiro encontra um ponto de fuga, esse observa a mata, os sons, o movimento das onças, conecta-se com a floresta e se restabelece com suas raízes durante o isolamento. Além, ao observar a onça, o

onceiro percebe a presença de uma unidade no *modo natural*, tudo é uma só coisa no universo do *modo natural*, com sua ordem própria e interna. O pensamento da onça é uno, pois essa é apenas mais um elemento de uma força mística, “onça pensa só uma coisa” (ROSA, 2015a).

A presença de uma unidade no *modo natural* se torna um xamã para o onceiro, pois há na unidade uma percepção de realidade segura em seu funcionamento na qual o onceiro encontra beleza e equilíbrio que onceiro não encontra em sua percepção de realidade construída socialmente.

Assim, o onceiro passa a alternar seu eu em uma identidade humana e animal. A oscilação entre os dois mundos pode ser dado como a nova forma de transgredir uma percepção de realidade.

[...] a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotadas ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por um certo tipo de ruptura na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos ;- isto é, no nível sintático. Já não é tanto a apreciação de fantasmas o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta de irrisolúvel de nexos entre elementos distantes do real (CAMPRA, In: ROAS, 2014, p. 181).

Compreendemos que a transgressão de realidade também pode ocorrer a partir da ruptura da estrutura do código linguístico, ou nas palavras do crítico, “a transgressão seria fundamentalmente a partir dos recursos formais e discursivos” (ROAS, 2014, p. 180). No conto “Meu tio o lauretê”, a experiência do onceiro o leva para a transgressão de uma percepção de realidade construída socialmente por meio da oscilação de seu comportamento. O processo ocorre por meio de dois recursos, o onceiro usa o poder imagético, imagina-se constantemente “parente” das onças e se adere ao mundo do animal. O segundo artifício é a linguagem, pois o narrador, pouco a pouco, adota a linguagem das onças para expressar-se.

Para compreender a possibilidade de transgressão de realidade a partir da ruptura da estrutura do código linguístico, tomamos o exemplo usado por Roas (2014) em seu livro, o conto “Axolotl”, de Julio Cortázar.

Sucintamente, no conto “Axolotl”, temos a narrativa centrada na história de um homem que rotineiramente se dirige ao Aquário Jandin des plantes para

observar o axolotl, um peixe. O protagonista acredita que o axolotl pode ser considerado como um ser humano.

Além, o protagonista também acredita ter a capacidade de ver o que o axolotl vê, assim, com esta capacidade ocorre à hibridização do homem e do animal. A transfiguração acontece pela quebra de confiança, acreditar ou não é o que leva a transgressão linguística. Neste caso, a transgressão não ocorre de forma brutal com o aparecimento de um ser sobrenatural, há uma transgressão sutil na forma de agir do protagonista que transfigura a representação de uma percepção de realidade.

Para o crítico espanhol:

A transgressão se desenvolve narrativamente como “acontecimento” e se manifesta no aspecto do discurso onde é mais *evidente* o conflito entre a realidade representada (linguagem) e realidade extratextual (mundo), isto é, o aspecto semântico. (ROAS, 2014, p. 182).

Ainda em relação ao conto "Axolotl", para Roas (2014), segundo Rodríguez Hernández, a transformação se produz graças à progressiva identificação do eu narrativo com duas identidades distintas semanticamente e logicamente (humano e animal), processo perceptível como jogo dêitico, mas não visualmente.

Conseqüentemente:

Ninguém, além do narrador e do leitor, *presencia* o fenômeno fantástico porque ele apela a uma compreensão puramente intelectual (e gramatical): uma transformação epistemológica, portanto, o discurso se transforma no acontecimento transgressor. (ROAS, 2014, p. 184).

É necessário esclarecer que a ruptura do código linguístico não é o único elemento de transgressão de realidade para o efeito fantástico em um texto contemporâneo e muito menos exclui outros elementos que são inerentes à concepção de texto fantástico. Compreendemos que esta ampliação é uma inovação de definição das novas formas de produção do gênero.

Em “Meu tio o lauaretê”, a transgressão é perceptível por meio da aderência do protagonista a uma percepção de realidade diferente, o processo é notável como jogo dêitico também. A aderência do protagonista no mundo animal transfigura a sua figuração subvertendo a percepção de realidade construída socialmente.

3.6 O amor além da percepção de realidade social

“Ela é nova... Cê olha, olha”¹, na flor da juventude, ela é apreciada como objeto de desejo. “Ela acaba de comer, tosse, mexe com os bigodes, eh, bigode duro, bigode pra baixo, faz cócega em minha cara, ela muquirica tão gostoso”², assim ela é bela em seus detalhes e carinhosa como companheira. “Quando eu chamo, ela acode... Ela tem medo de mim também, feito mãe”³, ela é obediente e sabe que ele pode ser mais forte, além, ela concede o poder para que ele exerça sua virilidade. Essa é Maria-Maria, “Onça fêmea mais bonita”⁴. Nas primeiras descrições do animal, o sentimento amoroso é evidenciado, o animal é representado como o ser amado.

Foi a partir do encontro com a onça Maria-Maria que a oscilação na forma de agir do onceiro, entre o mundo civilizado e mundo animal, se acentua, a partir deste momento, o onceiro decide parar de matar as onças. Na condição de isolamento imposta, esse é levado ao desprendimento do *eu* fragmentado, se transforma em pêndulo não harmônico, quando se adere a uma percepção de realidade, logo é puxado para outra, o leitor pode notar o vai e vem do pêndulo.

O nome escolhido para onça é semelhante ao nome de sua mãe: “Mãe minha chamava Mar’lara Maria” (ROSA, 2015a). No conto, a mãe é o único ser humano por quem o onceiro manifesta afeto: “A’ pois, minha mãe era, ela muito boa... Mãe boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão...” (ROSA, 2015a). Já o amor pela onça extrapola uma concepção de realidade construída socialmente, o amor do onceiro pela onça não é de ternura somente, mas de desejo carnal.

No primeiro contato com Maria-Maria, o protagonista é pego de surpresa, ao acordar, percebe a presença da onça. Para poder sobreviver, o onceiro finge estar morto.

¹ ROSA, 2015a, p.164.

² ROSA, 2015a, p.164.

³ ROSA, 2015a, p.164.

⁴ ROSA, 2015a, p.178.

Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando... Ela me cheirou cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço... Mexi não... Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita firmeza. Pensei – agora tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afogado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... (ROSA, 2015a, p. 168).

O mundo é hostil com o onceiro, à ação de não hostilidade do animal, que deveria ser agressivo por sua natureza, gera uma transfiguração de concepção de comportamento que vai levar à transfiguração de comportamento do ser humano, no caso, o comportamento do onceiro:

Por causa que eu não prestava. Só ficar aqui sozinho, o tempo todo. Prestava mesmo não, sabia trabalhar direito não, não gostava. Sabia só matar onça. Ah, não devia! Ninguém não queria me ver, gostavam de mim não, todo mundo me xingando. Maria-Maria veio, veio. Então eu ia matar Maria-Maria? Como é que eu podia? Podia matar onça nenhuma não, onça parente meu, tava triste de ter matado... Tava com medo, por ter matado. Nhum nenhum? Ai, ai, gente... De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê- pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupeio. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma cãimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso (ROSA, 2015a, pp. 179-180).

A transfiguração de comportamento é mais evidente a partir do trecho do conto citado abaixo, pois o sentimento de apreciação do onceiro em relação à Maria-Maria ultrapassa a admiração perante a beleza do animal ao plano de sentimento entre macho e fêmea:

Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussu, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da sêca, elas inda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuronas, assim ruivo roxeado. Tem não? Tem de tudo. Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Cê conta, pra ver: varêia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha, não. Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas. . Dentro

das orelhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. Eu pos fazer festa, tempão, ela aprecêia. (ROSA, 2015a, p. 169)

Maria-Maria é descrita de maneira romanesca, a descrição da onça lhe dá autoridade sobre qualquer fêmea, seja ela de origem humana ou animal. Maria-Maria é mais bonita que uma mulher porque a percepção de realidade construída socialmente já se apresenta totalmente transfigurada pelo protagonista. A presença do *modo natural* no conto apresenta a onça como uma nova possibilidade de percepção de amor. Uma nova construção de relação é formada, não entre seres humanos, homem-mulher, mas uma relação entre gêneros diferentes e espécies diferentes. Em Maria-Maria, o onceiro encontra seu complemento, ela é seu xamã, Maria-Maria tem a força mística que faz o pêndulo se movimentar de um lado para outro.

Maria-Maria passa a ser representada como sua companheira: “Mas, agora, ela vai ter filhotes nunca mais, não, ara!- vai não...” (ROSA, 2015a, p. 168), o onceiro demonstra-se possessivo em relação à onça, com instinto de preservar a nova percepção de realidade: “Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria?! Ela tem macho não. Xô! Pa! Atiembora! Se algum macho vier, eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que for !” (ROSA, 2015a, p. 169).

3.7 Entre o eu o outro

A onça Maria-Maria pode ser vista como um xamã que acessa o eu fragmentado do onceiro e o atrai para seu mundo. Maria-Maria não é apenas um adereço na narrativa, é uma personagem com vitalidade, contudo essa não é o único xamã presente no conto, a onça é uma partícula do *modo natural*. No decorrer da leitura do conto, outras passagens demonstram o poder do *modo natural*, esse acessa o eu fragmentado do onceiro. Os segredos do onceiro são expostos em pequenas doses no decorrer da narrativa. Assim, o leitor se encontra no mesmo horizonte que o viajante.

Pois sim. Hum-hum... Mecê enxergou esse foguinho meu, de longe? É. A' pois. Mecê entra, cê pode ficar aui. Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador...Eh, também sou morador não. Eu – toda parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo (ROSA, 2015a, p. 155).

Na passagem acima, o primeiro contato do protagonista com o viajante. O onceiro não tem uma casa, descreve-se como morador, mas depois retifica a afirmação, não é um morador. Observamos a primeira alternância na forma de proceder no mundo, à retificação provém, talvez, de uma reflexão, morar consiste em residir e habitar uma localidade, no entanto, o onceiro muda de lugar quando deseja, mas não como uma pessoa civilizada: “Sou bicho do mato” (ROSA, 2015a, p. 156), a afirmação do protagonista o distancia da humanidade.

O viajante é convidado a entrar e ficar, o onceiro cede o jirau ao viajante e agacha o corpo para ficar perto da fogueira. A interação, perceptível por meio da enunciação do onceiro, começa, ao sabor da cachaça trazida pelo viajante.

O onceiro interroga o viajante para saber se este está sozinho, se outros virão, depois aprecia o fumo, oferece alimento ao viajante: “Mecê quer comer? Tem carne, mandioca... Tamanduá que eu cacei. Mecê não come? Tamanduá é bom. Tem farinha, rapadura. Cê pode comer tudo, ‘manhã eu caço mais, mato veado. ‘Manhã mato veado não: carece não” (ROSA, 2015a, p. 156). Na passagem, o leitor pode notar que o pêndulo começa a se inclinar de um lado para o outro, o onceiro precisa caçar para sobreviver, mas outra memória domina a primeira, inclinando o protagonista para outra percepção de realidade, esse não precisa mais caçar.

Um cenário amedrontador começa a ser contextualizado para o viajante, o onceiro começa a narrar sobre as onças, à forma de caçar e matar do animal, tal como é perigoso o lugar em que se encontram: “Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou sua veia-alteia... Quebrou cabeça de cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebroou!... Chupou o sangue todo, comeu um pedaço de carne. Depois, carregou cavalo morto...” (ROSA, 2015a, p. 156).

Um clima de tensão é criado, pela enunciação do narrador-personagem, interpretamos que o viajante indaga o mestiço se este não tem medo de estar só na mata com tanto perigo: “Pinima mata; pinima é meu parente!... Agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode. Onça é meu parente. Meus parentes, ai, ai,

ai... (ROSA, 2015a, p. 157), a afirmação “meu parente”, em relação às onças, se apresenta na narrativa de forma constante.

Como já citado na análise do conto “O burrinho pedrês”, o “parentesco” pode ser interpretado em dois níveis. O primeiro nível por meio da afinidade, identificação e conexão com algo. No segundo nível, o “parentesco” pode ser relacionado à concepção de ascendente e descendente. A princípio, o leitor pode interpretar o primeiro nível, o onceiro explica que não precisa mais caçar, uma vez que percebeu que pode consumir o resto dos animais que eram mortos pela onça, em vista disso, notamos a sintonia do protagonista com o animal, a afinidade.

Depois, o onceiro se identifica com a ação do animal, o ato de matar animais é realizado por ambos. Por último a conexão, o onceiro se conecta com uma ordem de realidade que não é a sua e decide para de matar as onças em razão do animal: “Eu não mato mais onça, mato não” (ROSA, 2015a, p. 158). No percurso da narrativa, o leitor pode perceber que o “parentesco” se elava do primeiro nível ao segundo nível, a expressão “meu parente” é uma forma de autoafirmação e aderência ao mundo animal.

O onceiro relata o que fazia com o dinheiro que ganhava matando as onças, esse comprava chumbo, pólvora, sal, espoleta, rapadura, como não as mata mais, esse não tem mais o dinheiro. Porém, o onceiro não se desliga totalmente do mundo civilizado, esse ainda tem alguns objetos de seu desejo que não pode mais comprar: “Cê tá espiando. Cê quer dar pra mim esse relógio? Ah, não pode, não quer, tá bom... Tá bom, deí'stá! Quero relógio nenhum não. Pensei que mecê queria ser meu amigo...” (ROSA, 2015a, p. 158).

O onceiro não consegue o que quer e passa então a chantagear o viajante, ameaça sair do rancho e deixá-lo sozinho: “Eu vou lá fora. Cê pensa que onça não vem em beira de rancho... Capim mexeu redondo, balançandinho, devagarim, mansim: é ela... Vem calada quer comer... (ROSA, 2015a, p.159), a chantagem dá certo, pois o onceiro enuncia: “Cê tem medo? Bom, eu sei, cê tem medo não... Mas então agora pode me dar o canivete e o dinheiro, dinheirim. Relógio que não, tá bom, tava era brincando. Pra que eu quero relógio? Não careço” (ROSA, 2015a, p. 160).

O interlocutor cede os objetos diante do comportamento de seu anfitrião. Percebemos que o onceiro manipula a situação, usa do conhecimento do mundo animal para amedrontar seu hóspede, por tal motivo, usamos a expressão aderência no mundo animal ao invés de metamorfose. O onceiro não deixa de ser um homem em seu comportamento, anseia conseguir o dinheiro, o relógio, o canivete, contudo, há no conto a presença de uma realidade estável, uma organização dentro do mundo das onças, dentro do *modo natural*, que atrai o protagonista para essa. Sua figuração é transfigurada e acaba por subverter uma percepção de realidade.

Em exílio, a tradição indígena proporciona o onceiro a produzir “cachaça” a partir de diversos alimentos, rastrear animais pelo som, tal como caçar animais pequenos, quanto aos animais maiores, não é necessário caçar, pois a onça caça para ele. A personagem entra em um processo de catarse no decorrer da narrativa. Na floresta, só, essa necessita acompanhar todo o movimento do animal para caçá-lo, a experiência do exílio aos poucos proporciona a personagem notar que a vida do animal se aproxima mais da cultura indígena, a onça tem um grau de parentesco maior do que a do homem branco que obrigou a matá-la: “Regressando do cozido, para o cru, o sobrinho-do-iaualetê se reconheceu nas onças e foi por elas reconhecido. Daí, o remorso permanente... devido ao ato de ter matado tantas onças antes da identificação” (GALVÃO, p. 532).

A experiência do exílio narrada, antes, pelo onceiro vai se modificando, agora, a própria personagem se coloca em exílio: “Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientada criando um novo mundo para governar” (SAID, 2003, p. 50). O pêndulo é este mundo citado por Said que permite o onceiro ficar entre uma concepção de realidade construída socialmente e uma ordem de funcionamento atraente e estável figurada pela presença do *modo natural* xamânico.

A situação de exílio parece triste e deprimente para o viajante, para o onceiro:

Eh, lenha ruim, mecê que tá chorando dos olhos, com essa fumaceira... Nhem? É, mecê que tá falando. Eu acho triste não. Acho bonito não. É, como é, mesmo, que nem todo lugar. Tem caça boa, poço bom pra gente nadar. Lugar nenhum não é bonito, nem feio, não é pra ser (ROSA, 2015a, p. 162).

O homem agrega valor às coisas, aos objetos, aos espaços, gerando padrões e percepções de realidade socialmente diferentes, pelo olhar do narrador-personagem, notamos que todos os elementos estão conectados no *modo natural*. Nenhum lugar é melhor que o outro, triste ou bonito, os elementos fazem parte de uma única energia e cooperam para existência do *modo natural*, se todos os elementos cooperam para sua existência desse mundo, todos estão sob o mesmo princípio, o de “ser” em função de um todo, cada animal na floresta e cada planta na floresta colaboram para a existência deste mundo, não há prevalência de valor entre um e outro, desse modo, tudo é uma coisa só.

É a presença desta unidade no *modo natural* que pode transfigurar e subverter uma percepção realidade construída socialmente, a partir da presença desta unidade estável no conto o leitor pode se indagar sobre a natureza da realidade em que está inserido. Quem constrói sua realidade?

A unidade no *modo natural* proporciona estabilidade para o onceiro, fazendo com esse tenda a aderir a essa unidade: “Aqui, roda a roda, só tem eu e onça. O resto é comida pra nós. Onça, elas também sabem de muita coisa. Tem coisas que ela vê, e a gente vê não... Sei só o que onça sabe...” (ROSA, 2015a, p. 162). O que precisa saber para estar inserido no *modo natural* aprende com a onça: “Eu aprendi foi melhor com onça... Todo o movimento da caça... Eu sei como é que mênce mexe mão, que cê olha pra baixo pra riba, já sei quanto tempo mênce leva para pular” (ROSA, 2015a, p. 166).

Continuando, o onceiro explica ao viajante o motivo circunstancial por se encontrar só.

Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente pra ficar sozinho. Atié! Saudade de minha, mãe que morreu, çacyara. Araã...Eu nhum – sozinho... Não tinha emparramento nenhum... Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. (ROSA, 2015a, p.162).

Do excerto acima, destacamos apenas um vocábulo de origem tupi, a expressão “nhum”, nas palavras de Erich S. Nogueira, em “A voz indígena: em Meu tio o lauretê”.

Em torno desse tópico, importante aqui anotar que o vocábulo tupi “nhum” (sonoramente contido em “nenhum”) significa justamente “sozinho” e é bastante repetido no texto para indicar essa condição existencial do sobrinho do iauaretê — a de restar sozinho (NOGUEIRA, 2013).

Como observamos no seguinte fragmento do conto.

Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram para trabalhar de matar, de tigreiro. Não deviam. Nhô Nhuão Guede não devia. Não sabiam que eu era parente delas? Oh ho! Oh ho! Tou almadiçoando, tou desgraçando, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso? Sei xingar, sei. Eu xingo! Tiss, n't, n't!... Quando tou de barriga cheia não gosto de ver gente, não, gosto de lembrar de ninguém: fico com raiva. Parece que eu tenho de falar com lembranças deles. Agora eu só gosto de onça. (ROSA, 2015a, p. 163)

A constante utilização da expressão “eu nhum” a princípio pode sensibilizar o leitor pela condição de isolamento do mestiço, depois essa ecoa como um mantra, um instrumento que conduz a mente do mestiço, a expressão “eu nhum” passa a ser uma afirmação de sua condição. Outra afirmação da oscilação, já mencionada, aparece constantemente na expressão “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes” (ROSA, 2015a, p. 157), na expressão, notamos a tentativa de aderência ao *modo natural*. Também, a preferência pelo *modo natural* é expressa na seguinte afirmação: “Antes, de primeiro, eu gostava de gente. Agora eu gosto é só de onça” (ROSA, 2015a, p. 163).

A dominação de território é outra figuração da aderência ao *modo natural* por parte do onceiro: “Eh, este mundo de gerais é terra minha, eh, isto aqui – tudo meu. Minha mãe havêra de gostar... Quero todo mundo com medo mim” (ROSA, 2015a, p. 164), a dominação da terra por meio do temor de sua animalidade.

A atração pelo *modo natural* faz com que o onceiro pare de matar as onças: “Eh, juro pra mêce: matei mais não! Não mato” (ROSA, 2015a, p. 166), Porém, não é só a atração pelo mundo do animal que o faz parar, para o protagonista sua conduta, também, não ficou impune perante a força mística do *modo natural*. “Castigo venho: fiquei panema, caipora” (ROSA, 2015a, p.166). O castigo é uma pena empregada para punir uma conduta considerada errada, já o termo “panema” significa “infelicidade” na linguagem indígena.

Ainda na cultura indígena, o termo “panema” é visto como uma força mágica não corporificada, mas que se apresenta por meio de uma “mana”, ou seja, uma força sobrenatural que se concentra em algo infectando sua essência e sua força de ação. Enfeitiçado pela “panema”, o protagonista do conto perde sua força de ação para matar as onças.

A palavra “caipora”, também, é associada ao estado do protagonista, a palavra provém do tupi, na língua indígena pode significar “habitante do mato”, na lenda indígena, o “caipora” é um protetor da floresta que tem a função de punir os caçadores que usurpam da floresta além da necessidade. A associação é pertinente ao protagonista, o feitiço, agora, é a proteger os animais que tanto matou.

No decorrer do conto, o exílio remete ao onceiro recorrer das lembranças para amenizar a solidão, porém, para a personagem relembrar do passado acarreta o sentimento de raiva, pois, relembrar das experiências do passado remete a este dialogar com o mesmo, parcialmente as lembranças não são boas.

Veredeiro seo Rauremiro, bom homem, mas chamava a gente por assovio, feito cachorro. Sou cachorro, sou? Seo Rauremiro falava:- “Entra em quarto da gente, fica pra lá, tu é bugre...” Seo Rauremiro conversava com preto Tiodoro, proseava. Me dava comida, mas não conversava comigo não. Sai de lá com uma raiva, mas raiva, de todos: de seo Rauremiro, mulher dele, as filhas, o menino. (ROSA, 2015a, p.184).

O preconceito contra o onceiro é claro, esse é tratado da mesma forma que um animal, pode alimenta-se, mas não tem o direito de se comunicar e interagir. A ação preconceituosa representada através da personagem Seo Rauremiro agrega o sentimento de ódio no onceiro aos demais seres humanos, fato esse que pode ter causado a dificuldade da personagem em dialogar com o mundo: “Bom, vou tomar um golinho. Uai, eu bebo até suar, até dar cinza na língua... Cãuinhuara! Careço beber, pra ficar alegre. Careço, pra poder. Se eu não beber muito, então não falo, não sei, tou só cansado...” (ROSA, 2015a, p. 160). Há uma necessidade do uso da bebida alcoólica para se sentir a vontade e contar sobre sua experiência para outro ser humano.

No decorrer narrativa, é perceptível que o possível interlocutor desconfia da atitude do onceiro a todo o momento, o viajante com medo e um revólver à mão

reluta para não dormir. O onceiro envolve seu hóspede em clima de tensão constante, pois fica aparente a oscilação de sua identidade, o viajante tenta desvendar a origem do onceiro.

Ah, eu tenho todo o nome. Nome meu minha pôs: Bacuriquirepa. Breóm Beró, também. Pai meu me levou pra missionário. Batizou, batizou Nome de Tônico. Bonito, será? Antonho Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede pr' aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 2015a, p. 174).

O batismo era uma forma de doutrinar e organizar os índios após o período de colonização. Para o cristianismo, o batismo é um ritual de passagem, se renuncia a qualquer hábito ou costume antigo ao receber o batismo, para dar início a uma nova vida. A nova vida presume a salvação em Deus. O onceiro enumera os nomes que recebeu, porém, como oscila entre um mundo civilizado e um mundo animal não necessita mais de nomenclatura.

A aderência ao *modo natural* vai aumentando: “Fiquei com vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande” (ROSA, 2015a, p. 180). É possível perceber a transfiguração na figuração de comportamento do onceiro para ações animais em determinadas passagens: “Aã, pois eu saí caminhando de mão no chão, fui indo. Deus em mim uma vontade de matar tudo, cortar na unha, no dente... Urrei”.

Consequente, o onceiro começa a revelar o sistema de interação com as onças. O onceiro conta sobre as mortes que cometeu nos momentos em que estava aderido na identidade animal, as vítimas serviam de alimento para os novos parentes, as onças. O viajante perplexo quanto à revelação dos assassinatos percebe que está em perigo, ao tentar se defender, a identidade animal do onceiro surge. Por meio da transfiguração de sua linguagem, a transgressão surge.

O narrador, entretanto, não tem outro meio a não ser a linguagem para evocar o sobrenatural, para impô-lo a nossa realidade: Mas o autor fantástico deve obrigá-las [as palavras], durante certo momento, a produzir um “ainda não dito”, a significar um indesignável, isto é, a fazer como se não existisse

adequação entre significação e designação, como se não houvesse fraturas em um ou outro dos sistemas [linguagem/experiência], que não corresponderiam a seus homólogos esperados. (ROAS, 2014, p.55)

Enfim, o pêndulo chega a seu ápice de movimento, a oscilação entre duas percepções de realidade.

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender... [...] Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heei... Hé... Aar-rrâ... Aah... C~e me arrhòu... Remuaci... R~eiucànacê... Araá... Uhm... Ui... uh... êcêê... êê... ê... ê... (ROSA, 2015a, pp. 189-190).

Ao se sentir ameaçado, o onceiro tenta dialogar com o viajante, entretanto, na mira do revólver, o instinto animal alterna-se da identidade humana para a identidade animal de tal forma que a identidade animal é a que prevalece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado assumiu como objetivo desenvolver uma reflexão sobre o funcionamento da linguagem em um conjunto de contos produzidos por Guimarães Rosa, na perspectiva de uma potencial subversão de realidade.

Realizamos, em primeiro lugar, a releitura integral das obras nas quais se encontram os textos selecionados para a análise; em seguida, realizamos o mapeamento da fortuna crítica do autor. O desafio, nesta parte do estudo, foi dado à vasta fortuna crítica de Guimarães Rosa. Assim, demos enfoque aos textos que versam sobre a linguagem em sua obra.

Através do breve mapeamento de parte da fortuna crítica e dos textos selecionados, notamos a evolução da apreciação crítica que primeiro caracteriza a linguagem rosiana como uma linguagem simplesmente realista se afastar pouco a pouco do modelo formal de análise do texto rosiano.

Assim, o grupo das distintas apreciações críticas selecionadas apresentou uma convergência: a presença da potencialidade enunciativa na linguagem de Guimarães Rosa que extrapola uma literatura regionalista foi notada por todos os críticos. Foi tal constatação que nos permitiu conjugar as apreciações selecionadas determinando um elemento comum para operacionalizar a análise dos contos, a presença de um *modo natural* com força transfiguradora de realidade.

Em seguida, nos dedicamos a mostrar as reflexões e análises propostas por Antonio Candido sobre a linguagem rosiana e seu potencial de transcender o real imediato. Por meio das reflexões de Candido, notamos que o acúmulo descritivo na linguagem rosiana tem a capacidade de transfigurar e subverter uma realidade construída socialmente.

A reflexão de Antonio Candido confluiu com a proposta da potencial subversão de realidade presente na linguagem de Guimarães Rosa.

Com aparato teórico, nos sentimos autorizadas a colocar a linguagem rosiana em relação com alguns conceitos da literatura fantástica. Tomamos para o estudo os conceitos de Todorov e Roas sobre o gênero.

Relacionar a linguagem de Guimarães Rosa à literatura fantástica foi nossa maior empreitada, pois a definição atual de fantástico se encontra ainda enraizada na definição tradicional do gênero.

Todorov se dedica a definição de fantástico da primeira a antepenúltima seção de seu livro *Introdução a literatura fantástica*. Com a definição de Todorov, compreendemos que o fantástico nasce com a finalidade de transgredir uma percepção de realidade do século XVIII. No século XIX, o gênero ganha maturidade.

A última seção de *Introdução à literatura fantástica* foi fundamental para o estudo da dissertação, pois este pequeno espaço do livro foi dedicado à mudança de perspectiva da função do gênero fantástico e a função social do gênero no século XX. No século XX a percepção de realidade se modifica de objetiva e estática para subjetiva e dinâmica. Desse modo, o sobrenatural, recurso que era utilizado no século XVIII, passa a ser um elemento inofensivo para a transgressão de realidade no século XX.

Para Todorov, o sobrenatural torna-se não ofensivo, mas isso não impede o uso do mecanismo na construção do texto fantástico. O uso do recurso tematiza o texto e condiciona o leitor a percepção de realidade oitocentista.

A definição de Roas não considera a interrupção da produção do gênero fantástico. Para o crítico, a transgressão de uma realidade construída culturalmente e ideologicamente é tomada como a nova forma de ruptura de realidade, após o esgotamento das possibilidades de transgressão do mundo empírico.

Dos conceitos estudados sobre a literatura fantástica, tomamos o conceito de construção de realidade, propriedade essencial apontada por Todorov e Roas, e a transgressão de uma percepção de realidade construída socialmente tomada por Roas para análise dos contos.

Na análise realizada no terceiro capítulo da dissertação, a vitalidade do *modo natural* na linguagem rosiana nos permitiu observar a subversão da realidade, pois a presença do *modo natural* transfigura e tenciona paradigmas construídos socialmente.

Em relação aos textos selecionados para análise, averiguamos que todos os contos possuem a potencial subversão do real.

Mostramos que há no conto “O burrinho pedrês” a figuração espacial e temporal associada à natureza com a finalidade de materializar a ação na narrativa. Todavia, tal figuração não se apresenta conforme a concepção que temos de seu referente convencional. Há uma tomada de consciência pelos elementos figurados na natureza. A tomada de consciência dos elementos se vitaliza pelo acúmulo descritivo das personagens que acaba por transfigurar seu significado. Uma nova percepção de realidade é construída quando o significado é transfigurado.

No conto “O Espelho”, mostramos a transfiguração e regressão de um referencial social ao qual o narrador do conto parece inicialmente submetido. O protagonista rosiano narra sua experiência em busca de sua dessubjetivação. A experiência tem um objetivo, levar o narrador ao encontro com o *modo natural*. A peregrinação permite o protagonista entrar em contato com uma percepção de realidade a qual não é sua. O conto pode ser visto como um desafio para a quebra de realidade imposta por padrões sociais, logo, o espelho é representado como o objeto pelo qual se instaura a transgressão.

A subversão do real em sua lógica física e social foi mostrada no conto “Meu tio o lauretê” por meio da transfiguração de figuração do protagonista. Observamos o processo de animalização e adesão do homem ao elemento natural absoluto. A presença do *modo natural* não somente contrasta uma percepção de realidade construída socialmente, mas essa pode ser considerada como um xamã. O *modo natural* tem o poder místico de transfigurar o comportamento do protagonista do conto. A transfiguração do comportamento da personagem é a transgressão de uma percepção de realidade construída socialmente.

Dessa forma, constatamos que o *modo natural* presente na linguagem de Guimarães Rosa tem a potencialidade de colocar mundos distintos se cruzando. É no cruzamento das camadas de percepções de realidade nos textos analisados que o leitor pode notar a presença do *outro*, ou seja, a percepção de outra camada de realidade, que difere da noção da lógica racional na figuração do real.

Para finalizar: “Compreender Rosa depende de aceitar certos ângulos que escapam aos hábitos realistas, dominantes em nossa ficção” (CANDIDO, In: COUTINHO. 1991a), concebemos que o estudo aqui cumpriu com a afirmação de

Candido, tal como pode servir de contribuição para que outros textos do autor sejam analisados seguindo os conceitos apresentados no estudo.

Vale ressaltar que é de nossa disposição seguir pesquisando as reflexões iniciadas no estudo. Além, acreditamos que o estudo desenvolvido possa ser um incentivo para que novos estudos se encorajem a realizar a missão de pensar e analisar Guimarães Rosa sobre “ângulos distintos”.

REFERÊNCIAS

ATAÍDE, Tristão. O Transrealismo de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CALOBREZI, Edna Tarabori. **Morte e alteridade em: Estas Estórias/** Edna Tarabori Calobrezi- São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001. – (Ensaio de Cultura: 20)

CAMPOS, Haroldo. A Linguagem do lauretê. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMPRA, Rosalba. Fantástico y sintaxis narrativa. In: ROAS, David. **A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CANDIDO, Antonio. **À educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Entrevistado por Natalia Engler Prudêncio e Paulo Favero**. Jornal da USP. 2006. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp763/pag14.htm>> Acesso em: 14 de ago. 2017.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos”. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991a.

CANDIDO, Antonio. Sagarana. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991b.

CANDIDO, Antonio. **O Super-realismo em Guimarães Rosa**. Entrevistado por Luís Augusto Fischer Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/25198/26984>> Acesso em 12 de jul. 2017.

CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano / Irlemar Chiampi**—São Paulo: Perspectiva, 2015.

COLOMBO, Cristóvão. **Carta de Cristóvão Colombo**. Disponível em: <www.revistasamizdat.com/2009/10/carta-de-cristovao-colombo-anunciando-o.html> Acesso em: 14 de abr. 2017.

COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. In: **João Guimarães. Ficção Completa**. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.11-24.

DAIBERT, Robert. **A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial** *The Bantus religion: new interpretations of calundu in colonial Brazil*. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 7-25, janeiro-junho 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v28n55/0103-2186-eh-28-55-0007.pdf>> Acesso em: 01 de set. 2017

GALVÃO, Walnice N. **Guimarães Rosa/ Walnice Nogueira Galvão**. São Paulo. Publifolha, 2000. – (Folha explica)

GALVÃO, Walnice N. **O impossível retorno**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/viewFile/122802/119278>> Acesso em: 04 de mai. 2018, p.532.

JOZEF, Bella. O Romance Brasileiro e o Ibero-Americano na Atualidade. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LIMA, Luiz Costa. O Mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MACHADO, Aníbal. **Tati, a garota**. Disponível em: <<http://contosquevalemapena.blogspot.com/2016/05/92-tati-garota-machado.html>> Acesso em: 23 de mai. 2018

MARQUES, Oswaldino. Canto e Plumagem das Palavras, In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

NOGUEIRA, Erich S. **A voz indígena em “Meu tio o lauretê”**, vol. 09, n. 01. Porto Alegre: Nau Literária. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/43371/27869>> Acesso em: 19 de nov. 2017

OLIVEIRA, Franklin. A Revolução Roseana. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

OLIVEIRA, Silvana. **O terceiro estado da linguagem em G.R: a aventura do devir**. Campinas: Unicamp. Tese Dout. IEL. 2003

PAES, José P. **Gregos e Bainos**. São Paulo: Ed Brasiliense, 1985.

SCHAWRZ, Roberto. GRANDE SERTÃO: ESTUDOS. COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

RÉGIO. José. **Cantico Negro** (1926). Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaPortuguesa/Modernismo/Jose_Regio_po_emas.htm> Acesso em: 24 de junho de 2017.

REGO, José. L. **Sagarana**. O Globo, Rio de Janeiro, 10 maio 1946.

ROAS, David. **À ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSA, João G. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1908-1967) / edição, organização Maria Aparecida Faria Marcondes Bussoloti; tradução Erlon José Paschoal**- Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. Da UFMG, 2003a.

ROSA, João G. **Estas Estórias/ João Guimarães Rosa**. [7.ed]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

ROSA, João G. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**: -3. ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

ROSA, João G. **Primeiras Estórias/ João Guimarães Rosa**. 1 ed. Especial.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João G. **Sagarana/ João Guimarães Rosa**. [ED. especial] - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

RUCKER, Rudy. **A Transrealist Manifesto**. Disponível em: <<http://www.rudyrucker.com/pdf/transrealistmanifesto.pdf>> Acesso em: 24 de abr. 2018.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: SP. Editora Companhia das Letras: 2003

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica. Tradução de Maria C. C. Castello**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TRISTÃO, Ataíde. O Transrealismo de G.R. In: COUTINHO, E. F (org). **Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica**, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga. Contos verdade**. Ilustrações de Sérgio Nicolitcheff e Valêncio Xavier. São Paulo: Publifolha, 2004.