

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ANA CAROLINA OLIVEIRA SILVA REIS

O NEOFANTÁSTICO EM *SAGARANA*, DE GUIMARÃES ROSA

UBERLÂNDIA
2017

ANA CAROLINA OLIVEIRA SILVA REIS

O NEOFANTÁSTICO EM *SAGARANA*, DE GUIMARÃES ROSA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientadora (a): Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R375n Reis, Ana Carolina Oliveira Silva, 1987-
2017 O neofantástico em Sagarana, de Guimarães Rosa / Ana Carolina
 Oliveira Silva Reis. - 2017.
 114 f. : il.

 Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários.
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. -
Teses. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Sagarana - Crítica e
interpretação - Teses. 4. Literatura brasileira História e crítica - Teses. I.
Sylvestre, Fernanda Aquino. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

ANA CAROLINA OLIVEIRA SILVA REIS

O NEOFANTÁSTICO EM *SAGARANA*, DE GUIMARÃES ROSA

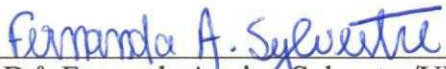
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.


Área de concentração: Estudos Literários.


Linha de Pesquisa: Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Uberlândia, 27 de abril de 2017.

Banca Examinadora:


Prof^ª. Dr^a. Fernanda Aquino Sylvestre/UFU (Presidente)


Prof^ª. Dr^a. Karin Volobuef/ UNESP (Araraquara)


Prof^ª. Dr^a. Kênia Maria de Almeida Pereira /UFU

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar a graça da perseverança.

À minha família por me incentivar no caminho do conhecimento.

À professora Fernanda Aquino Sylvestre, minha orientadora, por ter sido tão generosa e dedicada durante a trajetória acadêmica. Agradeço pela disponibilidade e pelo ensinamento.

Às minhas amigas, Lívia e Lunara, por terem contribuído significativamente para a produção deste trabalho. Agradeço a vocês pelo apoio, pela paciência e por todo o carinho.

“Quando nada acontece, há um milagre que não
estamos vendo.” (ROSA, 1962)

RESUMO

Este trabalho propõe analisar o conto “Duelo” presente na obra *Sagarana* (1946), escrita por João Guimarães Rosa. As análises aqui elucidadas compreenderam aspectos literários que vão da narrativa à questão da figura do homem sertanejo na visão rosiana, como é o caso do personagem Turíbio Todo que surpreende a esposa, dona Silivana, em adultério com o soldado Cassiano Gomes. Rosa sugere uma releitura acerca destes personagens sertanejos, dá-lhes voz e mérito num contexto literário em que os heróis são burgueses e ocupam altas esferas sociais. O sertão rosiano é considerado um lugar maravilhoso, onde homem e natureza ao ocuparem o mesmo ambiente se mesclam, dialogam entre si e evidenciam a paisagem natural e rústica do sertão brasileiro. O autor intenta evidenciar um novo sertão composto não somente por misérias, mas por gente simples, de valor e com cultura. A natureza é bela, harmônica e forte. Rosa cria enigmas ao longo da narrativa “Duelo”, e ocupa o leitor de modo a retirá-lo de sua zona de conforto, pois a história possui clímax em toda a sua sequência, início, meio e fim. Quanto ao referencial teórico, recorreremos às bases teóricas do crítico argentino Jaime Alazraki, que sugere uma nova constituição de gênero intitulado por Neofantástico. O referido gênero possui três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*, que foram aplicadas ao conto “Duelo”, numa abordagem crítico-reflexiva. Ademais, esta dissertação contempla recursos utilizados por Rosa como o uso de epígrafes, metáforas, neologismos e demais aspectos linguísticos inovadores para a literatura brasileira, durante o século XX e até os dias atuais.

Palavras-chave: Rosa. Sagarana. Duelo. Sertão Rosiano. Neofantástico.

ABSTRACT

This work aims to analyze the short story "Duelo" present in the book called *Sagarana* (1946), written by João Guimarães Rosa. The analyzes elucidated here comprise literary aspects from the narrative to the question of the figure of the “sertanejo” man in the author’s view, as the case of the character Turíbio Todo who surprises his wife, Dona Silivana, in adultery with the soldier Cassiano Gomes. Rosa suggests a re-reading about these “sertanejos” characters, gives them voice and merit in a literary context in which the heroes are bourgeois and occupy high social spheres. The “sertão” created by Rosa is considered a wonderful place, where man and nature, when they occupy the same environment mix, dialogue among themselves and show the natural and rustic landscape of the Brazilian “sertão”. The author tries to highlight a new “sertão” composed not only of miseries, but simple people, of value and culture. Nature is beautiful, harmonious and strong. Rosa creates enigmas throughout "Duelo", and occupies the reader to remove him/her from his/her comfort zone, because the story has climax throughout its sequence, beginning, middle and end. As for the theoretical reference, we resort to the theoretical bases of the Argentine critic Jaime Alazraki, who suggests a new constitution of genre titled Neofantastic. This genre has three characteristics: vision, intention and *modus operandi*, which were applied to "Duelo", in a critical-reflexive approach. In addition, this dissertation contemplates resources used by Rosa as epigraphs, metaphors, neologisms and other innovative linguistic aspects for Brazilian literature, during the twentieth century and to the present day.

Keywords: Rosa. Sagarana. Duelo. Sertão Rosiano. Neofantastic.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
Capítulo 1	10
Do modernismo ao "Duelo", de Rosa.....	10
1.1 – João Guimarães Rosa e a escrita rosiana	15
1.2 – <i>Sagarana</i>	25
1.3 – A epígrafe de "Duelo", em <i>Sagarana</i>	27
1.4 – "Duelo", em <i>Sagarana</i>	32
Capítulo 2	34
Do Fantástico ao Neofantástico e a questão do insólito em Guimarães Rosa.....	34
2.1 – Do Fantástico ao Neofantástico, uma abordagem teórica	34
2.2 – A questão do insólito em Guimarães Rosa.....	59
Capítulo 3	67
O Neofantástico em "Duelo"	67
3.1 – A recepção em "Duelo" e o Neofantástico	67
3.2 – Breve análise da narrativa "Duelo".....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXO	93

INTRODUÇÃO

Temos consciência da importância do escritor mineiro João Guimarães Rosa para a constituição da literatura regionalista brasileira, durante a terceira fase do modernismo, no século XX. Numa escrita peculiar, Guimarães criou “*novos falares*” por meio dos neologismos, evidenciando traços do regionalismo. O autor utilizava histórias sertanejas que aludiam aos sofrimentos e às vidas de pessoas comuns para criar suas narrativas. Podemos observar que, durante toda a sua vida enquanto escritor, Guimarães privilegiou o falar simples do povo, e abordou diversas temáticas, em especial, referentes à vida do sertanejo. Além da perspectiva regionalista, Rosa apresenta um universo mágico, valendo-se do uso do maravilhoso e do insólito em suas narrativas; é pensando nesse universo que está estruturado este trabalho. Sabemos que o insólito apresenta diversas vertentes, podendo abranger o fantástico, o gótico, o maravilhoso, o estranho, entre outras perspectivas.

No que concerne à peculiar escrita regionalista de Guimarães Rosa, observamos que em sua obra *Sagarana*, escrita em 1946, há contos que permeiam o insólito. Os atos de alguns de seus personagens, muitas vezes, são considerados insólitos por desviarem das normas de condutas estabelecidas pela sociedade, causando no leitor, num primeiro momento, inquietude e perplexidade. Em “Duelo”, observamos um sujeito de vida simples e interiorana que surpreende a esposa em adultério. Há complicações entre os envolvidos na história, e, por isso, ocorre o duelo, cujo título faz menção a uma das temáticas principais do conto.

O referido conto, “Duelo”, foi escolhido como objeto de estudo deste trabalho e será analisado tendo como base o gênero neofantástico, proposto por Jaime Alazraki (2001). Além disso, iremos contextualizar o período de escrita de *Sagarana* face ao modernismo, destacando a escrita de João Guimarães Rosa em meados do século XX.

Temos como objetivo principal, nesta dissertação, a análise do conto “Duelo”, de João Guimarães Rosa, considerando-se as teorias do Fantástico, mais especificamente as propostas por Jaime Alazraki sobre o Neofantástico. Ademais, no que concernem aos demais objetivos específicos, o trabalho pretende apontar as características da escrita de Rosa, como por exemplo, o uso de neologismos e dos falares utilizados especificamente em algumas regiões sertanejas do Brasil; além disso, a dissertação se propõe a estudar a questão das metáforas utilizadas na epígrafe desse conto. Em seguida, apresentaremos um panorama de constituição do gênero Fantástico que irá ao encontro do surgimento do gênero Neofantástico, apresentado por Alazraki; e por fim, serão levantadas hipóteses para a aplicação das estratégias de escrita

de Rosa em comunhão com a teoria Neofantástica, especialmente no tocante a três características propostas pelo autor: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Acerca da construção da dissertação, no Capítulo 1, 'Do Modernismo ao "Duelo", de Rosa', esboçamos, brevemente, o período Modernista para conhecimento do contexto em que Guimarães Rosa escreveu *Sagarana* e as implicações desse período nessa obra. Em seguida, apresentamos a fortuna crítica de João Guimarães Rosa, cujo foco se dá à *Sagarana* (1946). Objetiva-se elencar traços da escrita do autor, e, principalmente, levantar dados relevantes sobre tal obra. Além disso, apresentamos a epígrafe de “Duelo” e sua alusão ao conto.

No Capítulo 2, 'Do Fantástico ao Neofantástico, uma análise teórica', exibimos o panorama que compreende o surgimento do gênero Fantástico até o período do surgimento do Neofantástico, baseados nos teóricos Tzvetan Todorov e David Roas. Ademais, tratamos a questão do insólito em Guimarães Rosa, no que concerne ao conto “Duelo”, e a sua recepção em relação à interpretação do leitor.

No capítulo 3, 'O Neofantástico em "Duelo"', abordamos a recepção do referido conto em relação ao Neofantástico e às suas três características: a visão, a intenção e o *modus operandi*. Além disso, apresentamos uma análise do conto em relação ao narrador, ao espaço, aos personagens, ao enredo e demais características presentes no conto.

Capítulo 1

Do modernismo ao "Duelo", de Rosa

Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, 2013, o vocábulo modernismo tem por definição:

Moderno, lat. *modernus*, recente, novo moderado+ismo, doutrina, tendência, corrente. Diferentemente, o "modernismo" pressupõe o "moderno", que é antes de tudo uma categoria de tempo e depois uma categoria estética. Quando a esta referência explícita ao "presente" se acrescentam propostas estéticas, temos os vocábulos "modernista" e "modernismo". [...] O "moderno" é o contemporâneo" que se deseja *novo*, ou que cultiva a novidade em repúdio à herança do passado: ""modernidade" e "modernismo" vinculam-se etimologicamente ao conceito de *moda*" (Poggioli 1968:216). Quando o gosto da novidade é levado a extremo, temos o *modernista*. E quando a esse desdém soberbo pelo *status quo* se agregou a rebeldia, a iconoclastia, a anarquia, o niilismo, eram as *vanguardas* que se propunham. (MOISÉS, 2013, p. 314)

Tal como citado pela definição, podemos aludir que o autor João Guimarães Rosa fora um autor pós- modernista, pois rompeu com os paradigmas de sua época, tornando a escrita e a prosa remodeladas ao seu tempo, com invenções linguísticas e usos totalmente pioneiros para o seu contexto temporal e social.

A definição de modernismo também indica o Período Modernista ocorrido no Brasil, no final do século XX. Este período corresponde ao movimento artístico e intelectual que se fundamentou a partir da necessidade da criação de uma identidade cultural brasileira, tanto no campo da literatura como no das artes, baseada na ruptura com o naturalismo, o parnasianismo e o simbolismo, movimentos até então predominantes no país, sendo eles de origem ou influência europeia.

Segundo Ligia Cadermatori, em sua obra *Períodos Literários* (1986):

O Modernismo não é um estilo, no rigor do termo, mas um complexo de estilos de época que apresentam alguns pontos coincidentes. Esses pontos em comum não independem do fato de que, no nosso século, o conhecimento sofreu uma grande ruptura a que concorreu a teoria da relatividade de Einstein; a teoria psicanalítica de Freud; a filosofia de Nietzsche e a teoria econômica de Marx. Comum a todas é o questionamento do lugar do homem como sujeito do conhecimento. O abalo provocado por esse questionamento se reflete, de modo especial, na manifestação artística. (CADERMATORI, 1986, p. 62)

A citação acima se refere ao momento do modernismo que foi formado num período de evolução científica e de descobertas relativas ao campo da psicanálise e da filosofia. Sobretudo, esse foi um período de objeções envolvendo o homem e o conhecimento. Tudo isso colaborou para o surgimento das manifestações artísticas em detrimento desse período de controvérsias. Ainda sobre o modernismo, no *Dicionário de Termos Literários*, temos que o movimento artístico cultural ainda resiste ao tempo, pois recebeu reformulações apresentando-se com outras designações e distinções, tais como o Futurismo, o Cubismo, o Surrealismo e entre outros oriundos dele, portanto:

Paradoxalmente, o "modernismo" é um designativo que vem resistindo à corrosão do tempo, a ponto de não se deixar substituir por nenhum outro. Tudo se passa como se nomeasse uma estética literária que sobrevivesse aos vendavais, às arremetidas dos opositores ou dos visionários, uns e outros ansiosos por fincar a sua bandeira revolucionária em território inimigo. (MOISÉS, 2013, p. 314)

[...]

Na verdade, há várias doutrinas modernistas, uma para cada sub-"ismo" que o modernismo englobou ou em que se desmembrou no fio do tempo (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.), mas cuja soma não o identifica, ideologicamente, como um todo. (MOISÉS, 2013, p. 314)

O autor Massaud Moisés em, *A Literatura Portuguesa* (1981), comenta o modernismo europeu. Em relação à poesia e à questão de que ela questiona a filosofia de vida de modo independente, Moisés afirma que até mesmo este estilo artístico, a poesia, adere ao modernismo. Em suas palavras:

A poesia elevada ao mais alto grau, entroniza-se como a forma ideal de expressar o espanto de existir, e sintetiza toda uma filosofia de vida estética, sem compromisso com qualquer ideologia de caráter histórico, político, científico ou equivalente. A aderência ao modernismo significa, pois, o rompimento com o passado, inclusive em sua feição simbolista. (MOISÉS, 1981, p. 294)

Além disso, segundo Moisés, foi preciso buscar o novo em várias instâncias sociais que compreendiam da arte à política. Há a ruptura com o pensamento divino, e é necessário causar inquietude no homem em relação à sua existência, por meio de questionamentos sobre o que a motiva, qual seria a sua origem e para onde se caminha a humanidade. O autor ainda comenta sobre a poesia neste contexto, em que ela substitui o mito e vem a calhar neste momento de mudança no cenário artístico, voltado para a reflexão humana. Nas palavras de Moisés:

Por outros termos, corresponde a um momento em que as consciências se elevam para planos de universal indignação, para a verificação de uma angústia geral, fruto da crise que engolfa a Europa e o Mundo. A guerra de 14 é manifestação nítida dessa crise, provocada pela necessidade de abandonar as velhas e tradicionais formas de civilização e cultura (do tipo burguês) e de buscar novas fórmulas substitutivas. O homem posta-se à frente do espelho, sozinho perante a própria imagem, e angustia-se porque vive uma quadra de desdeificação do mundo, de ausência de Deus ou de qualquer verdade absoluta capaz de explicar-lhe a incoerência visceral e a sem-razão do existir. O reino da anarquia instala-se como fruto do relativismo, nascido com a grande viragem histórica representada pela cultura romântica, de que o Modernismo é legítimo caudatário. Está-se no ápice do processo, ou no início dum estágio mais avançado, como os anos posteriores vieram mostrar. Nasce o desespero, a instabilidade total, porquanto os padrões estão em mudança ou devem ser mudados. Nessa atmosfera, a poesia substitui os mitos, transformando-se, ela própria, num mito. (MOISES, 1981, p. 294-295)

Cadernatori comenta que, a partir das influências estrangeiras (francesas) de Baudelaire e Rimbaud, a literatura abomina a razão como única verdade e dá espaço à imaginação, o que, de fato, destrói as bases do pensamento ocidental. Tudo isso contribui para o retorno das forças psíquicas primitivas, idealizadas pelos surrealistas, a saber:

A partir de Baudelaire e Rimbaud, na França, e de Hölderlin (1770-1843), na Alemanha, a literatura passa a recusar a pretendida universalidade da Razão. A imaginação é convocada a assumir o lugar de frente e demolir as bases do pensamento ocidental. Com ela, recuperariam os surrealistas as forças psíquicas primitivas, próximas ao sonho e à loucura. (CADERMATORI, 1986, p.66)

Além disso, a autora faz menção à composição das vanguardas que, tendo características comuns, tornam-se unidas em prol de uma concepção lúdica da arte, voltada para o próprio sujeito. O *Dicionário de Termos Literários* traz como definição para o vocábulo vanguardas em:

Fr. *avant-garde*; ing. *vanguard*; esp. *vanguardia*; it. *avanguardia*; al. *Avantgarde*. O termo "vanguarda" designava, originariamente, as unidades armadas que se punham à frente dos exércitos nos conflitos da guerra. [...] Assumiu, mais tarde, o sentido estético moderno, ao nomear determinados movimentos artísticos e literários. (MOISÉS, 2013, p.474)

[...]

De modo genérico, as vanguardas caracterizam-se pelo culto do niilismo, agonismo, futurismo*, decadência, numa palavra, pela ruptura total e

irrestrita com o passado, nas suas mil formas e nas suas múltiplas soluções (Poggioli 1968:61-77). Em tom revolucionário, "marcado por um extremo deliberadamente irracional" (Weightman 1974:18), canta-se o novo, o original, o experimento, a todo o transe, numa aventura sem fim, num egocentrismo narcisístico, de que a criação estética se nutre e de que vem a sucumbir. Uma espécie de soberana arrogância alimenta o artista de vanguarda, a olhar desdenhosamente para a turba, como uma manada de animais em fuga, por não entenderem a novidade que visa a pôr fim à mesmice na tradição, vinculada, de algum modo, aos dois milênios de cultura hebraico-cristã. (MOISÉS, 2013, p.476)

Sobre o artista e seu papel no mundo, Charles Baudelaire, em sua obra intitulada *Sobre a Modernidade* (1996), comenta que ele é o homem do mundo e procurador de todo o conhecimento do planeta. Trata-se de um sujeito investigador, sábio e que anseia pela verdade de tudo, o que o torna como ser que vai mais além da designação artista. Segundo Baudelaire:

O mesmo jornal publicara também, sempre sem assinatura, inúmeras composições do mesmo autor, inspiradas nos balés e óperas recentes. Quando finalmente o conheci, logo vi que não se tratava precisamente de um artista, mas antes de um homem do mundo. Entenda-se aqui, por favor, a palavra artista num sentido muito restrito, e a expressão homem do mundo num sentido muito amplo. Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. G. não gosta de ser chamado de artista. Não teria ele alguma razão? Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide. O artista vive pouquíssimo — ou até não vive — no mundo moral e político. (BAUDELAIRE, 1996, p. 16-17)

Sobre a modernidade, Baudelaire nos dá a entender que o artista é um ser sensível em meio à multidão que consegue captar o invisível aos olhos. Ademais, seria a modernidade algo transitório, mutável e relativo ao contexto de cada época. Baudelaire cita que as roupas, as posturas e até as expressões faciais, vistas em quadros são pertinentes aos contextos de seus tempos, e possuem fidelidade a ele. Pois, se um artista intromete numa determinada obra alterando algum destes aspectos, perder-se-ia o valor da obra em relação à realidade contextual esboçada nesta obra de arte. A cada tempo, tem-se sua modernidade, e por isso, ela é mutável e artística. Segundo Baudelaire:

A modernidade Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá

chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga. Quase todas se servem das modas e dos móveis do Renascimento, como David se servia das modas e dos móveis romanos. Há, no entanto, uma diferença, pois David, tendo escolhido temas especificamente gregos ou romanos, não podia agir de outra forma senão vesti-los à moda antiga, enquanto os pintores atuais, escolhendo temas de uma natureza geral que podem se aplicar a todas as épocas, obstinam-se em fantasiá-los com trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente. Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. Se à vestimenta da época, que se impõe necessariamente, substituirmos uma outra, cometemos um contra-senso só desculpável no caso de uma mascarada ditada pela moda. Assim, as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos moralmente verossímeis. (BAUDELAIRE, 1996, p. 24-25)

No Brasil, o período modernista foi dividido em duas gerações: a primeira fase e a segunda. A primeira fase (1922-1930) conhecida também como *Fase Heroica* tem seu início a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922. Nesta fase, houve a necessidade de reformulação estética influenciada nas vanguardas europeias; além disso, podemos observar que ainda neste primeiro momento, os artistas já sinalizavam a essencialidade de romper com o tradicional. Assim cita Cadermatori (1986):

No Brasil, o Modernismo costuma ser dividido em duas gerações. Na primeira, a poesia tem a proeminência, a partir da Semana da Arte Moderna, em 1922, e graças à liderança de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e à presença de Manuel Bandeira. (CADERMATORI, 1986, p.68)

A segunda fase (1930-1945) é também conhecida como a *Fase de Consolidação*, nela as ideias difundidas na primeira fase recebem notoriedade de modo a se fundirem às temáticas nacionalistas. Surgem, portanto, novos poetas que outrora se tornariam importantes para a

constituição da literatura brasileira. Quanto à escrita e ao estilo, torna-se predominante o uso da prosa de ficção (posteriormente conhecida como a narrativa de ficção). Para Cadermatori:

Na segunda geração, por volta de 1930, a ficção brasileira é enriquecida com a obra de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Rachel de Queirós. Na poesia, destacam-se os nomes de Jorge de Lima, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. (CADERMATORI, 1986, p.68- 69)

Sobre os períodos literários, Cadermatori (1986) comenta que eles obedecem a um critério tipológico posterior aos fenômenos literários que elucida a voz no texto literário, o que independe do estilo ou da época. O que vale nesses contextos de produção é a permanência da voz desse sujeito que em sua totalidade soma-se aos demais discursos constituintes da literatura, isto é:

A designação das épocas como barroca, neoclássica, romântica, simbolista, modernista, etc, obedeceu a um critério tipológico e, como tal, generalizador e posterior aos fenômenos literários. A voz que, no texto literário, fala, se, por um lado, apresenta características catalogáveis em época e estilos, tem, por outro, sua permanência assegurada apenas na medida em que firma uma dicção própria na soma dos discursos que constituem a literatura. (CADERMATORI, 1986, p.69)

Tão importante quanto explicitar os termos modernidade, modernismo e contextualizar tais períodos é ressaltar que em todos os processos sociais, a literatura, por meio dos artistas e dos movimentos de vanguardas, fez-se presente em determinados contextos sociais e econômicos. Para isso, os seus "eu líricos" deram-lhe a voz pertinente naqueles momentos, assim como a sociedade, a literatura passou por revoluções e ainda passa por transformações.

Adiante, focalizaremos a escrita do autor João Guimarães Rosa, e, particularmente, a obra *Sagarana*, cujo conto "Duelo" é o objeto de pesquisa deste trabalho. Em seguida, apresentaremos uma análise da epígrafe deste conto e nos deteremos da análise literária mais aprofundada no capítulo 3.

1.1 – João Guimarães Rosa e a escrita rosiana

Como o objeto de pesquisa deste trabalho é a obra *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, estudaremos mais detidamente esse autor. Famoso escritor mineiro, nascido em Cordisburgo, no ano de 1908, João Guimarães Rosa era poliglota, formou-se em Medicina, porém não gostava do exercício da profissão, tornando-se atuante primeiramente como cônsul, e,

posteriormente, trabalhando em outras esferas diplomáticas. Dedicou-se à escrita e publicou pela primeira vez aos 38 anos. Criado em um ambiente rural e sertanejo, Guimarães narra em suas histórias a simplicidade da vida do povo sertanejo, envolvendo os dilemas sociais, o contexto rústico do sertão e suas paisagens.

A historiadora Verônica Lima e Silva de Almeida, em seu ensaio intitulado por *"João Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez: quando a história, a cultura e a literatura se cruzam"*, em 2013, cita, na passagem a seguir, a influência da leitura na infância de Rosa e a experiência de residência médica no ambiente sertanejo, momento em que Rosa compartilhava como ouvinte as histórias de seus pacientes:

Suas histórias nasceram, por assim dizer, do amor que ele tinha pelo seu "Mundo Sertão". Mundo este que ele conhecia muito bem nas leituras solitárias dos livros de geografia quando criança, e nas suas andanças como médico pelo sertão mineiro, onde clinicou até 1932. No exercício da medicina, na pequena Itaguara, nos Campos Gerais, Guimarães se interessava não só pelas doenças de seus pacientes, mas também por suas histórias e "causos". (ALMEIDA, 2013, p.17)

Logo adiante, Almeida comenta sobre este mesmo fato de compartilhamento de histórias e casos existentes entre o doutor Guimarães Rosas e seus pacientes, no que diz respeito à criação de *Sagarana*, obra abordada neste trabalho. A autora alega que o fato de compartilhar histórias com tais pessoas contribuiu para o surgimento deste livro, assim como a criação dos personagens – figuras pitorescas – criadas ou reinventadas por Rosa.

Almeida cita a própria fala de Rosa sobre o ato de composição de suas histórias em: "Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas" (ROSA, s.d. apud SILVA, 2001, p.42)

O trecho acima mencionado diz respeito à escrita rosiana que se emaranhava pelo mundo real e fantástico. A imaginação do autor e a experiência de vida no ambiente sertanejo levaram-no a escrever suas vivências de modo sublime – em razão de uma renovação da linguagem, dos enredos que se destacavam em meio aos demais romances regionalistas e de outros aspectos voltados ao regionalismo, que serão abordados neste trabalho posteriormente. Almeida traz à tona uma indagação sobre o diferencial do autor em relação à escrita dos demais romancistas de sua época, e, em seguida, ressalta a discrepância existente entre o regionalismo de Rosa com o desses autores. Ela destaca o uso de neologismos e de outros recursos linguísticos imprescindíveis na obra rosiana, que vem a calhar como diferencial e marco para a literatura regional brasileira, a seguir:

[...] o que de tão singular há nas obras de Guimarães Rosa, já que este descreveu o mundo sertanejo, seus tipos, paisagens e costumes, assim como seus antecessores?

[...]

Guimarães também fala da relação do homem com seu meio. Mas o seu regionalismo é diferente. Usa temas universais, como amor, ódio, vida, morte, fazendo do Sertão mineiro o próprio "Mundo Sertão", como ele mesmo dizia. Outra característica de sua obra é o grande uso de neologismos, criação de novas palavras a partir de seu radical, inovando e recriando palavras e expressões até então desconhecidas nos romances regionalistas. (ALMEIDA, 2013, p. 16)

Ainda sobre a vida do autor, é importante ressaltarmos que Guimarães Rosa foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL) em 1963, e por motivos pessoais relativos à saúde, só veio a tomar posse quatro anos depois, em 1967. Guimarães dizia ter receio de não aguentar tamanha emoção durante a cerimônia da posse e, curiosamente, até chegou a dizer em seu discurso de posse que “A gente morre é para provar que viveu”¹. Após três dias de sua posse, o autor faleceu por problemas de saúde. Sobre tal ocasião, Almeida cita trechos da entrevista feita pelo jornalista Pedro Bloch ao autor, na época de sua indicação à Academia Brasileira de Letras, em 1963:

Guimarães Rosa, o genial escritor brasileiro que está invadindo o mundo com sua obra. O espanto dos editores e da crítica de todos os países, que vem Suécia, na Alemanha, na Noruega, na Dinamarca, na Tchecoslováquia, na Holanda, na Finlândia, na Espanha. Em toda parte a obra deste vulto extraordinário de nossa literatura está provocando acalorada disputa pela prioridade de publicação. (ROSA, 1963 apud Almeida)

A partir da entrevista, torna-se nítida a repercussão das obras de Guimarães Rosa e todo o seu reconhecimento a nível nacional e internacional. O jornalista Pedro Bloch ainda comenta em sua reportagem sobre o destaque e a relevância das obras de Rosa para a literatura sul-americana. Almeida cita o trecho da entrevista que nos revela isso:

Sabemos que estamos diante de uma grandiosíssima obra, daquelas que um editor tem raríssima oportunidade de deparar no decurso de sua carreira; [...]

¹ Trecho dito por Rosa, em seu discurso, no dia da sua posse (1967) na Academia Brasileira de Letras.

"o impacto causado no público vai mudar completamente nossa atitude em face da literatura sul-americana". (ROSA, 1963 apud Almeida)

Devemo-nos atentar ao fato de que a literatura regionalista, produzida fora da capital, não era bem vista e tampouco reconhecida como literatura de prestígio, pois, além da influência e predominância da literatura europeia no cenário brasileiro, o país possuía poucos artistas que fundamentaram, neste momento, uma literatura marcada pela identidade nacional, de modo autêntico. Almeida cita isso em uma das passagens de seu ensaio:

Assim, toda e qualquer produção literária de característica regional produzida fora da capital da República era colocada à margem, o que fez com que as produções regionalistas tivessem dificuldades de se afirmar como produção literária representante da cultura local. Sua expansão e valorização devem-se muito ao escritor Guimarães Rosa, que soube dar destaque à cultura da região mineira com seus tipos e costumes, divulgando-os aos quatro cantos do mundo. (ALMEIDA, 2013, p. 16)

Além disso, a autora remete, em seguida, à fala de Antônio Candido em sua consideração sobre o autor Guimarães Rosa:

[...] como outros escritores latino-americanos, foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com "surrealismo"). (apud CANDIDO, 1985, p.94)

Antônio Candido, na citação acima, relaciona a capacidade de Rosa em mesclar o regionalismo com os costumes, a vida seja ela no campo ou no sertão, com técnicas das vanguardas de modo a exibir uma escrita nova e rebuscada.

Podemos observar uma inovação da linguagem nas obras de Rosa, por meio do uso de neologismos, de figuras de linguagens, como por exemplo, as metáforas; além de outros recursos linguísticos. Há, nos contos de Rosa, certa magia que evoca a vida sertaneja por meio de uma perspectiva natural, revelando-nos uma bela paisagem em que o homem sertanejo se funde ao pano de fundo agreste e rústico. Todas essas peculiaridades que compõem as histórias rosianas corroboram para a criação de uma ficção exclusiva que tem muito a ser explorada, ficção essa que se aproxima da realidade e se torna reveladora sob a percepção do autor, exibindo-nos, portanto, a vida simples, rústica, e real de um povo quicá desconhecido por muitos. Na entrevista de Pedro Bloch ao autor Guimarães Rosa, há certo trecho que comprova que o emprego de neologismos torna-se elemento fundamental para todo o sucesso

das obras rosianas; observamos, também, a presença de palavras compostas no diminutivo e com prefixos curiosos. Almeida cita tal trecho em:

Guimarães Rosa encontrou nas palavras uma quarta dimensão. Elas estão pejudadas de novos sentidos. Mesmo apelando para os *nostros sentidos* poderíamos repetir com Drummond que "cinco sentidos é tão pouco!" Especialmente quando se trata de penetrar a obra de Rosa. As palavras estão nele sentidas e ressentidas, criadas e recriadas. Quem conseguiria dizer como ele, falando de certo indivíduo que "ele era um rico diabo bem-trapilho"?; "**essezim**"; "abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça, o voo já está pronto"; "**tosse, tossura** da que puxa secos peitos"; "por isso é que se carece principalmente de religião: para se **desendoidecer**, para **desdoidar**"; "**antesmente**"; "um era ruim, como o outro ruim era"; "um **poucadinho**"; "**sozinhozinho**"; "uma tristeza que até alegre"; "Como não ter Deus?!" (ROSA, 1963 apud Almeida)

É o que a autora Grácia-Rodrigues também comenta em sua tese – *De Corixos e de Veredas* – de 2006:

Mineiro de Cordisburgo, João Guimarães Rosa, ao morrer, em 1967, deixava para o Brasil a maturidade de sua literatura e era um clássico universal. Para Candido (1991b, p. 294), em Grande sertão: veredas, Rosa conquistou “confiança na liberdade de inventar”. Esta confiança, assim como a utilização precisa e criativa das palavras, está presente também nos livros Corpo de baile (1956), Primeiras estórias (1962) e Tutaméia (1967), publicados em vida, e em dois livros póstumos - Estas estórias (1969) e Ave, palavra (1969).

[...]

A linguagem de Guimarães Rosa recria esteticamente um componente regionalista, ligado a um vago sertão com epicentro no Noroeste mineiro, que constitui o cenário de suas histórias. Dessa maneira, valoriza a cultura popular e a riqueza poética da “oralidade” como processo tradicional de se transmitir as sagas sertanejas – a palavra exprimindo efeitos de momento, circunstâncias daquele sertão rústico, e em cujo significado primitivo Guimarães Rosa encontra o que ele mesmo via como fonte de poesia pura. (GRÁCIA- RODRIGUES, 2006, p.28-29)

Sobre os novos falares, os neologismos, Grácia-Rodrigues cita:

Assim, o escritor mineiro sobreleva o valor estético do seu texto impregnando-o de “novidades”, como se cada palavra estivesse acabando de nascer. Ao instaurar a imprevisibilidade no uso dos vocábulos, Rosa envolve tanto o significante como o significado da palavra, reage contra as formas e as estruturas consagradas pelo uso literário da língua culta, valendo-se, entre outros, de regionalismos, arcaísmos, neologismos, desarticulações sintáticas, translações, mutações gramaticais e pontuação inusitada, porque, nos diz

Rosa (1991, p. 92), “a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas.” (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p.30)

Guimarães Rosa surge em meados do modernismo com ideias além de seu tempo, uma vez que insere um novo conceito de escrita, e, principalmente, foge aos estereótipos de personagens daquela época: o burguês dá lugar ao homem caipira, de grossos modos e de vida periférica, a donzela ou mocinha recatada dá espaço à forte figura da mulher feminina, fogosa, e que, por vezes, se mostra ordinária. O pano de fundo urbano e boêmio é substituído pelo ambiente rural, sertanejo, natural. E os dilemas não são mais aqueles que dizem respeito a uma sociedade urbana tida como evoluída, pois há nos contos a apresentação dos dilemas vividos pelos personagens em decorrência do espaço árido e de todo coronelismo vigente neste lugar; o que gera a pobreza, a desigualdade social e a constante retirada de alguns personagens desse ambiente (o conhecido êxodo rural). Ainda sobre os níveis morfológicos, fonológicos e sintáticos, a mistura de gêneros e o uso de figuras de linguagem e de sons na escrita inovadora de Rosa, Grácia-Rodrigues comenta que, ao passarmos pela narrativa rosiana, devemos refletir sobre a sua poesia, pois todos estes aspectos somam-se à mistura de gêneros literários e textuais. A saber:

A linguagem de Guimarães Rosa, inventiva nos aspectos morfológico, fonológico e sintático, emprega técnicas poéticas e retóricas que criam o que toda grande literatura tem: beleza estética e poder expressivo. Isso significa que ao tangenciar o universo narrativo de Rosa devemos também refletir sobre a poesia. Soma-se, pois, às inovações lingüísticas, a mistura de gêneros. A fusão entre prosa e poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo. As obras de Rosa incluem e revigoram recursos da expressão poética: aliteraões, onomatopéias, cortes e deslocamentos da sintaxe, vocabulário insólito, associações metafóricas raras e o reencontro com a musicalidade da linguagem popular. (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p.30)

Guimarães geralmente revela em seus contos a ótica do desfavorecido ou do subalterno em situação de opressão social. Tudo isso o torna a frente do seu tempo, pois além dos seus contos oferecerem releituras representativas de um passado, muitos deles oferecem leituras que simbolizam o cenário atual social, o que torna tais contos atemporais. Grácia-Rodrigues comenta que:

Embora Guimarães Rosa extraia a sua matéria-prima do sertão de Minas Gerais (apoiado na cultura popular, no próprio falar do sertanejo, na diversidade de falares regionais), o viés regional ultrapassa as fronteiras do

espaço geográfico, surgindo como forma de aprendizado sobre a vida, sobre a existência, não apenas do sertanejo, mas do homem.

[...]

E, sem dúvida, foi desse espaço – para representá-lo de maneira mítica, primordial e metafórica – que proveio parte dos segredos da expressão e dos processos narrativos de toda a sua obra. O mágico, o irracional e o poético, originários da unidade telúrica sertão-sertanejo, apresentam-se em indissolúvel analogia com a língua. Foi isso que, desde logo, arrebatou críticos e leitores. (GRÁCIA- RODRIGUES, 2006, p.29)

Grácia-Rodrigues, na citação acima, se refere ao espaço do sertão como um espaço mítico e metafórico. A mistura dos elementos – espaço e língua – resultou numa renovação da linguagem, da narrativa, e, principalmente, do enredo, incomum entre as demais obras do seu tempo. O pano de fundo do sertão funde-se aos personagens de modo a integrar linguagem, espaço e enredo.

Érica Alves Rossi em sua dissertação: *As poesias de Guimarães Rosa em Ave, Palavra: um caminho de leitura* – 2007, cita a respeito da importância de Guimarães Rosa para a constituição da literatura brasileira, pois ele é um dos maiores escritores brasileiros já vistos. Ela ainda comenta a respeito de seu sucesso a partir da obra *Grande Sertão: veredas*, em 1956. Segundo ela:

Ao traçar um panorama da literatura brasileira, o nome de João Guimarães Rosa impõe-se, indiscutivelmente, entre os maiores escritores de todos os tempos. Ao contrário de muitos artistas, renegados em sua época, Guimarães Rosa usufruiu o reconhecimento da crítica, tendo sua ascensão coroada com a publicação, em 1956, do romance *Grande Sertão: Veredas* [...] (ROSSI, 2007, p.63)

Além disso, a autora questiona se João Guimarães Rosa é um autor do moderno, modernista ou de vanguarda. Ela tenta situá-lo entre o mundo moderno e o sertão, pois as obras de Rosa encontram-se na fronteira do progresso deste mundo e o retardo do sertão. Rosa evidencia o atraso do sertão de modo eufêmico, deixando subentendida a lentidão do progresso no sertão em comparação ao mundo moderno; uma vez que o referido mundo tem como concepção de que o desenvolvimento ocorre quando se rejeita as heranças primitivas, e o modo arcaico de vida, Rosa evoca tal modo antigo, e cria em suas obras cenários naturais que evidenciam a vida cotidiana humilde de um povo sertanejo. Tudo isso ressalta o contraponto que a narrativa rosiana cria em meio ao mundo moderno, é o que nos diz Rossi:

Enfim, deve-se tomar João Guimarães Rosa como moderno, modernista, ou homem de vanguarda? Difícil retomar todos os fios que foram ficando soltos pelo caminho, as pistas que as diferentes leituras puderam levantar. Mas poderíamos destacar, por exemplo, o seguinte: se “mundo moderno” supõe o progresso material, o comércio e a indústria, a obra de Guimarães Rosa trata dele também em alguns momentos que, embora escassos, são emblemáticos – e podemos pensar que, assim, a ele se relaciona, ainda que pela via da ausência, pela consciência do atraso do sertão.

[...]

Se “mundo moderno” supõe necessariamente o declínio das crenças antigas e uma concepção linear de tempo, podemos observar que o mundo do sertão rosiano, ao contrário, é majoritariamente um mundo arcaico, primitivo, e a presença do tempo mítico ou do tempo da natureza é uma constante sempre registrada por inúmeras análises. (ROSSI, 2007, p. 59)

Sobre a escrita de Rosa neste contexto moderno, Rossi cita Antônio Candido ao mencionar que conforme este autor, Rosa se apresenta no segmento regionalista e faz do sertão um espaço universal em concílio com as problemáticas sociais. Ademais, Rossi comenta sobre a "revolução rosiana" que recebera e ainda recebe resistência em alguns meios, na atualidade. A "revolução rosiana" pode ser entendida como aquela que subverte a literatura tradicional com a inovação na linguagem formal, por meio da introdução dos neologismos; pelo espaço narrado, pois o foco urbano é desviado para o espaço do sertão; pelas personagens serem pessoas simples e, geralmente, irrelevantes para este novo mundo moderno; e principalmente pelas abordagens temáticas nas narrativas rosianas. A seguir:

Recorde-se que, conforme Candido, Guimarães Rosa representa um segundo momento do romance social, em que este se transforma, e o viés regionalista se faz supra-regional, ao transfigurar as regiões e emprestar-lhe caráter universal; não obstante, a dimensão da região e dos problemas sociais que lhe são específicos ainda permanece válida. E nesse percurso, a busca, luta mesmo, por soluções formais que renovem o idioma é incessante e, ao longo da obra do escritor, cada vez mais acirrada.

[...]

Podemos entender sua obra como antitradicional, em alguns aspectos; fala-se muito da “revolução rosiana”, que até hoje, vimos, parece encontrar resistência em alguns meios. Ao mesmo tempo, ela é tradicional: reacionário da língua, ele assim se autodefine, querendo com isso diferenciar sua obra da de Joyce, que seria revolucionário. Enfim, não é de se estranhar que se veja em Guimarães Rosa o escritor moderno, mas que não pode ser tomado como de vanguarda, como Calinescu afirma acerca de outros grandes nomes da literatura mundial. (ROSSI, 2007, p.60-61)

Na última citação acima, Rossi comenta a respeito da abordagem que busca entender a inserção valorosa de Guimarães Rosa no panorama literário brasileiro em contextos modernos. Em outras palavras, a autora elucida que tal abordagem investigativa a crítica literária, ainda que a abordagem não se faça demasiadamente presente nas pesquisas atuais acerca do autor. Ela ainda cita que as obras de Guimarães Rosa atingem o cume do modernismo, por tratar de elementos combinatórios tais como o regionalismo e experimentalismo através da inovação e da revolução da linguagem. Por fim, a autora finaliza a citação alegando que a obra de Rosa vai além das fronteiras do país por ser universal e abrangente.

Em correspondências à sua tradutora norte-americana Harriet de Onís, Guimarães Rosa explicava-se detalhadamente a fim de que suas obras fossem traduzidas com maior semelhança e originalidade possíveis. O estudioso Valteir Vaz em seu artigo intitulado por "*Em Defesa do Insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa*" cita um trecho em que Rosa explica alguns trechos do conto "Duelo", de *Sagarana*, ponto central deste trabalho. Rosa comenta que em seus livros ele costuma causar estranhamento e retirar o leitor de sua comodidade e causando-lhe desassossego, chocando ora por meio das inovações linguísticas, ora por meio do próprio enredo; ele chega a comparar o seu texto a um animal selvagem que é pulsante e indomável. De fato, em "Duelo", observamos certo estranhamento a começar pela epígrafe e pelo próprio duelo ocorrido entre os personagens Turíbio Todo e Cassiano Gomes, mas nos deteremos neste assunto em outro momento. Logo abaixo estão as palavras de Rosa, em carta remetida à tradutora, sobre esse estranhamento causado no leitor:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: **chocar, "estranhar o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma "novidade" nas palavras, na sintaxe.** Pode parecer *crazy* (sic) de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que **gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor.** Mas, me perdoe. (Carta de JGR a HO. 2/5/1959. Grifos nossos, apud Vaz)

Vaz ainda comenta sobre tal sensação de estranhamento causada no leitor ao se deparar com a literatura rosiana, fica nítida na citação a seguir, a preocupação de Guimarães Rosa em relação aos recursos linguísticos por ele empregados em suas obras e mais precisamente no que concerne à complexidade dos mesmos. O autor reforça a ideia de retirar o leitor de sua quietude e reafirma que é necessária a fuga das formas estéticas e

padronizadas. Além disso, o próprio nos confirma que não utiliza uma linguagem fácil de ser apreendida, ele justifica isso ao alegar que é preciso desenvolver ou apurar novos sentidos e formas de pensar para entender suas obras, pois, aludimos que existe mistério em sua literatura, que também é encontrado no mundo. Rosa ainda cita as figuras de sons tão presentes em seus contos. Vaz cita tal trecho dito por Rosa em suas cartas a seguir:

O mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. **Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar.** Não o disciplinado – mas a força elementar do selvagem. **Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo.** É nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. **O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música subjacente ao sentido – valem para maior expressividade.** (Carta de JGR a HO, 5/1/1965. Grifos nossos, apud Vaz)

As figuras de sons e os recursos linguísticos empregados por Rosa também são encontrados no trabalho do crítico maranhense Franklin de Oliveira, que produziu ensaios sobre Rosa e os Formalistas Russos. No artigo nomeado por "Revolução Rosiana", Franklin comenta a respeito das figuras de sons e os meios linguísticos utilizados por Rosa, além de trazer a questão sobre a influência do formalismo russo na poética rosiana, a seguir:

(...) Ensinam os Formalistas Russos que quando um crítico se está aproximando do valor de uma obra literária, é a palavra, como tal, que importa. Nessa fase do trabalho crítico, é a orquestração – para empregar outro conceito dos Formalistas Russos –, o que quer dizer a qualidade fônica do texto literário, que se mostra mais susceptível de investigação. Pelas feições sonoras, geradas pelo uso das aliterações, coliterações, assonâncias, relações homofônicas, em síntese, pela sua *symphonic structure*, *Saragana* oferecia ao crítico amplíssimo campo a ser devassado. (Oliveira 1991, 180 apud Vaz, p. 49)

Rosa ao ler o trecho acima diz que "realmente, revela o tom de sentido, as tendências do livro" (1963). Tal comentário faz menção ao livro *Sagarana* que segundo Oliveira oferecia diversas possibilidades de abordagens críticas e de estudos voltados ao mesmo. De acordo com Rosa, Oliveira se aproximou do enigma criado propositalmente pelo autor ao oferecer complexidade linguística e semântica em *Sagarana*.

1.2 – Sagarana

A palavra *Sagarana* tem como composição **saga**: narrativa histórica ou lendária e o acréscimo de **-rana**, sufixo derivado do tupi que significa ideia de semelhança. Criado por Rosa, tal neologismo ao se tornar tão marcante, por vontade do próprio autor, foi mantido em todas as traduções.

No *Dicionário de Termos Literários* não consta o vocábulo *sagarana*, tampouco a sua definição, obviamente; quiçá pelo fato de ser um neologismo formado por Guimarães Rosa. Entretanto, há uma definição interessante no referido dicionário sobre a palavra *saga*, que vem a calhar:

Saga – Noc. arc. *saga*, história, narrativa. Designa as narrativas épicas*, em prosa*, que circulam entre povos da Islândia e da Escandinávia, de forma oral e anônima, antes do século XII, e de forma escrita e geralmente anônima, daí por diante. Mesclando fatos verídicos, folclóricos e imaginários, relatavam a história de reis, como *Heinskringla*, de Snorri Sturluson, ou de famílias, como *Laxdaela Saga*, de autor desconhecido. A voga das sagas começou a declinar no século XIII, em razão de a Islândia haver perdido a independência e do crescente influxo da cultura francesa. No sentido de "história de uma família", o vocábulo foi empregado por John Galsworthy (*The Forsyte Saga*, 1906 – 1921), e no de "jornada heroica", por Erico Veríssimo (*Saga*, 1940). (MOISÉS, 2013, p.424)

A definição mais relevante para *saga* corresponde também à prosa, da mesma forma como podemos associar ao fato de que Guimarães Rosa narra em prosa, o que nos leva à questão das narrativas orais, histórias passadas e contadas verbalmente, tão presentes no livro *Sagarana*. Outro aspecto importante apontado pela definição é o fato da *saga* – história, narrativa – misturar fatos reais, folclóricos e imaginários tal como ocorria nas histórias reais (de reis) ou familiares. Podemos fazer uma segunda associação à *Sagarana* quando pensamos mais precisamente no conto "Duelo", pois o tema que envolve e motiva de certo modo o duelo é familiar, principalmente, se relacionarmos a traição da esposa de Turíbio-Todo com Cassiano, pois é este o fato que motiva a vingança de Turíbio-Todo. Ele que, acidentalmente, atira no irmão de Cassiano, o que causa de imediato a fúria neste e inicia-se a perseguição ao assassino. Tal assassinato equivocado também faz menção à questão familiar, pois Cassiano quisera vingar a morte do irmão, ainda que fosse o culpado indiretamente pela motivação de Turíbio-Todo ao crime.

Quanto ao sufixo – rana, podemos depreender que ele dá sentido à *saga*, pois torna semelhante a narrativa a uma lenda ou história contada e repassada pela oralidade,

principalmente. Como talvez dissesse o próprio autor Rosa: "se a história fosse um "causo" observado e contado".

A obra publicada pela primeira vez em 1946 foi uma entre as mais importantes obras de Rosa. Composta por nove contos, a saber "O burrinho pedrês", "A volta do marido pródigo", "Sarapalha", "Duelo", "Minha gente", "São Marcos", "Corpo fechado", "Conversa de bois" e "A hora e vez de Augusto Matraga"; *Sagarana* recebeu muitos elogios da crítica pela inovação na linguagem literária e pela criatividade de seu autor.

Nos contos presentes em *Sagarana*, observamos alguns aspectos de composição geral predominantes nos contos rosianos, tais como, a revelação da paisagem do sertão, o regionalismo, o modo de vida do homem sertanejo, as questões políticas como o coronelismo, as desigualdades sociais, a questão da seca, da violência, do exílio, entre outras abordagens até então latentes, que por vezes foram anteriormente ignoradas na literatura. Temos como exemplo a seguinte citação feita por Almeida lembrando as palavras de Rosa: "Mas o sertão não são só paisagens bonitas lembra, é também lugar de violência e luta constante pela vida: "viver é muito perigoso..." (1963).

Em suas histórias, Guimarães aproveita-se da ficção para revelar as consequências oriundas da seca, o sofrimento do homem do campo, a tirania de homens opressores, a imersão do homem na paisagem, a animalização humana, entre outras temáticas. Rosa dá voz ao homem sertanejo representante de uma camada social que é geralmente excluída, ignorada e subjugada.

Surge neste contexto de criação uma hipótese: teria Rosa adicionado em suas histórias personagens reais que, ao se tornarem caricatos, foram eternizados na literatura? Tal pergunta torna-se plausível ao identificarmos nos contos a verossimilhança com o real, ou seja, podemos facilmente assemelhar muitos dos personagens rosianos a conhecidos ou a figuras públicas. Tal semelhança com o real pode ser confirmada se considerarmos o contexto de vida do autor, pois ele nasceu e foi criado num ambiente rural, o que provavelmente tenha lhe servido como inspiração à escrita.

Grácia-Rodrigues comenta a respeito da obra e de sua repercussão positiva entre os críticos, sendo os mais consagrados Antônio Candido e Álvaro Lins. A saber:

Sagarana, por seu lado, ao ser lançada em 1946, recebeu elogios de críticos como Antônio Candido (1991a) e Álvaro Lins (1991). Trata-se, pois, de imediato reconhecimento da qualidade da sua obra. Benedito Nunes (1998, p. 247-262), ao tratar da recepção das três primeiras obras publicadas de Rosa, mostra como *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas* ampliam e

aprofundam aspectos insinuados em *Sagarana*. (Grácia-Rodrigues, 2006, p.28)

Na citação acima Grácia-Rodrigues cita *Sagarana* como obra que ganhara elogios de renomados críticos como Antônio Candido e Álvaro Lins. Ademais, ela afirma que o reconhecimento da qualidade desta obra de Guimarães Rosa ocorreu instantaneamente devido à desenvoltura de Rosa como autor.

1.3 – A epígrafe de "Duelo", em *Sagarana*

Como já mencionado, neste trabalho abordaremos o conto "Duelo", quarto conto do livro *Sagarana*, do autor João Guimarães Rosa, publicado em 1946.

A palavra duelo pode ser entendida como combate entre duas pessoas, por motivos de vinganças ou desavenças. Tais definições representam exatamente os fatos que ocorrem na história de Rosa, entre os personagens Turíbio Todo e Cassiano Gomes em função do caso amoroso entre Dona Silivana e Cassiano ter sido descoberto pelo marido traído, Turíbio Todo.

Ao conto é atribuída a seguinte epígrafe:

E grita a piranha cor de palha, irritadíssima: – Tenho dentes de navalha, e com um pulo de ida-e-volta resolvo a questão!... – Exagero... – diz a arraia – eu durmo na areia de ferrão a prumo, e sempre há um descuidoso que vem se espetar. – Pois, amigas, murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria – nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos elétricos, bate-poço, poço em volta, até vocês duas boiarão mortas... (Conversa a dois metros de profundidade.) (ROSA, 1946, p. 139)

Notamos que a epígrafe antecipa a história ao metaforizar alguns personagens por meio das figuras dos animais aquáticos. Ao estabelecer o diálogo, cada animal exhibe a sua artimanha no momento da caça ou da defesa. A figura da piranha metaforiza o personagem Turíbio Todo, pois esse, assim como o pulo da piranha, busca resolver de modo independente e rápido a questão do adultério. Afinal, por ter-se visto na condição de marido traído, Turíbio Todo procura fazer justiça com as próprias mãos ao tentar matar Cassiano. O equívoco surge quando ele atira no irmão de Cassiano erroneamente.

Temos no *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a definição da palavra piranhas:

Pequenos peixes carnívoros da Amazônia, cujos dentes triangulares muito afiados servem para confeccionar cinzéis. Elas foram elevadas, em função da angústia de alguns exploradores e através de narrativas terríficas, ao nível de um fantasma mítico da devoração e da castração. Chegaram a simbolizar

os males engendrados por uma imaginação angustiada em si mesma. Algumas etnias as associam aos espíritos do rio, à justiça das lagunas. Certos etnólogos discernem nesse medo das piranhas um reaparecimento transformado do velho medo da vagina denteada [...] O analista vê nesse mito da piranha a transposição imaginária de um perigo potencial em um perigo estático real, ou ainda a transferência para um animal do terror inconsciente que engendram uma região desconhecida, a Amazônia, ou uma população, os índios. Superpõem-se, inconscientemente, a agressividade da piranha, a hostilidade da selva e a irredutibilidade do índio. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 721)

Tal como comentado anteriormente, Turíbio-Todo é representado pela epígrafe como a figura da piranha que tem como definição no *Dicionário de Símbolos* aquilo que justifica tal escolha do autor – em outras palavras – o pequeno peixe carnívoro possui hábitos que levam-nos a lembrar Turíbio-Todo quando ao se sentir ameaçado pelo adultério de sua esposa, oferece agressividade e deseja "devorar" Cassiano, coadjuvante no triângulo amoroso que ele flagrara. Turíbio assim como a piranha, sente-se angustiado em si mesmo, imagina, sente, ressentido a dor da traição e decide fazer justiça com as próprias mãos, o que, direta ou indiretamente, dá início ao duelo.

Já a figura da arraia, que julga ser esperta por estar à espera da presa a fim de atacá-la ou que se mostra preparada para se defender, representa Cassiano Gomes, cujas ações mostram o início do duelo ao tentar reparar a morte do irmão por meio da caça a Turíbio Todo. O trecho "há sempre um descuidoso que vem se espetar" (ROSA, 1946) antecipa o trágico final de Turíbio Todo, que descuidado deixara se enganar pelo caipira Timpim Vinte-e-Um, que em honra e dever ao seu Compadre Cassiano, jurara matar Turíbio.

Torna-se, portanto, evidente que a figura do gimnoto, ou o popular peixe elétrico, que se relaciona ao personagem Timpim Vinte-e-Um que, embora franzino assim como o peixe mole, apresenta-se capaz de assassinar o personagem Turíbio Todo e finaliza a história. Na epígrafe, o gimnoto diz que ao carregar a bateria poderia apenas em movimentos aquáticos matar as duas criaturas, a piranha e a arraia, de uma só vez. Podemos justificar tal interpretação se consideramos a morte dos dois personagens Cassiano Gomes e Turíbio Todo, em relação à fala do gimnoto que afirma ser capaz de fazer que as duas, piranha e arraia, boiem mortas quando ele disparar a sua carga elétrica. Não que Timpim Vinte-e-Um seja o responsável pela morte de Cassiano Gomes, pois o que lhe ocasionara a morte foi a própria saga que ele se impôs; mas, de certa forma, Timpim representou o próprio Cassiano ao matar Turíbio e a vingar a morte de seu irmão; por lhe dever favores e por consideração.

A figura do gimnoto ou peixe-elétrico como é popularmente conhecido não tem uma definição específica no *Dicionário de Símbolos*, entretanto, o vocábulo peixe nele aparece e pode ser definido por: "Símbolo das águas, cavalgadura de **Varuna**, o peixe está associado ao nascimento ou à restauração cíclica. A manifestação se produz à *superfície das águas*. Ele é ao mesmo tempo *Salvador* e instrumento da Revelação" (p.703). O referido peixe-elétrico, como dito anteriormente, faz alusão ao personagem Timpim-Vinte-Um que soluciona o duelo ao dar fim à vida de Turíbio. Neste caso, a definição faz menção à figura do peixe à revelação, tal como nos é revelada ao final do conto a ação de Timpim que surpreendentemente finaliza o duelo, "salvando" deste modo, a honra de seu compadre Cassiano e conclui o ciclo de perseguição outrora existente entre os personagens principais Turíbio-Todo e Cassiano.

Devemo-nos atentar que tanto a arraia, como a piranha e o peixe-elétrico são peixes que pertencem ao ambiente aquático que surgem no texto como um dos elementos principais na composição do cenário rosiano, em "Duelo". Além disso, os três peixes apresentados na epígrafe apresentam formas distintas de letalidade às suas presas: o primeiro tem a característica de possuir o ferrão em sua calda; o segundo possui a característica de estraçalhar suas presas com dentes pontiagudos e mandíbulas fortes; e o terceiro possui a capacidade de gerar descarga elétrica, e assim, eletrocutar suas presas. O curioso é que ao final da epígrafe e do conto "Duelo" quem decide a história é o gimnoto cuja figura diz respeito ao personagem Timpim-Vinte-Um responsável pelo encerramento da extensa perseguição entre os personagens Turíbio-Todo e Cassiano.

A questão da ambientação do rio, apresentado pela epígrafe, tem relação com a questão do espaço retratado na narrativa, pois ao início do conto nos é revelado, de imediato, que Turíbio Todo nascera à beira do Borrachudo. Além das descrições referentes aos rios, há também, durante a narrativa, citações de córregos e lagoas. Ao longo da narrativa, observamos a descrição natural: "... Altos são os montes da Transmantineira, belos os seus rios, calmos os seus vales; e boa é a sua gente". (ROSA, 1946)

O *Dicionário de Símbolos* traz a definição do rio como:

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal e o da fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. [...] Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de

desejos, sentimentos e as intenções, e a variedade de seus desvios. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 781)

A definição para o símbolo do rio é ampla e possui conotações que nos levam a aludir aos personagens do conto "Duelo". Nele, existe a saga por justiça em que os personagens atravessam o rio, e por vezes, se deparam com este elemento natural. Tal como inserido no referido *Dicionário de Símbolos*, a figura do rio se refere ao curso da vida e a existência humana, o que nos leva a pensar nos impulsos dos personagens motivados pelo desejo de vingança e pela intenção de se fazer justiça. O rio surge como componente do espaço e como personagem que determina o destino dos personagens Turíbio-Todo e Cassiano. O seu curso é percorrido por ambos os personagens e pode ser associado ao curso da vida, já os desvios no enredo podem ser associados às fatalidades que acometem os personagens ao longo da dupla perseguição e podem ser assimilados aos desvios das águas dos rios que tanto percorrem o seu caminho em direção ao mar. O mar neste caso pode representar o fim de um ciclo e o início de outro, o que também nos leva a imaginar no final do duelo, com as mortes dos personagens envolvidos nele. Não podemos deixar de elucidar a força das águas e associá-la à força dos personagens que se desfalecem em prol do duelo, pela busca incessante por justiça.

Vejamos uma passagem que além de introduzir a figura do personagem barqueiro na história, cita, além disso, a intromissão do rio no enredo:

Até que, bruscamente, as duas paralelas convergiram, no porto da balsa, onde um barqueiro transportava animais e pessoas a quatrocentos réis por cabeça, e onde rolava, sujo e sem sombras, mugindo no descampado, o Paraopeba – o rio amarelo de água chata. (ROSA, 1946, p.148.)

E:

A correria monótona, sem desfecho, já durava mais de cinco meses, e os dois rivais não se encontravam. Certa vez, Cassiano chegou primeiro à margem do rio Paraopeba, onde só se atravessava de balsa. O dono da balsa não estava, mas um moleque, seu filho, garantiu que o papudo ainda não chegara por ali. Cassiano ficou de tocaia à espera do inimigo. À noite, houve troca de tiros. No outro dia, Chico Barqueiro quase agrediu Cassiano, pensando que ele fosse um inimigo. Explicados os mal-entendidos, ao meio-dia, Cassiano despediu-se: estava disposto a dar uma trégua, descansar, esperar que Turíbio relaxasse. Depois que partiu, Turíbio chegou, pronto para atravessar o rio. Em cima da balsa, Chico Barqueiro ainda o ofendeu. (ROSA, 1946, p.148.)

Como definição do vocábulo barca, no *Dicionário de Símbolos*, temos: "A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos" (p.121) – ou seja – a barca é vista como o elemento de travessia, de cruzada a um novo rumo, espaço, cuja travessia pode ser feita por vivos ou mortos. Tal definição é carregada de representação quando nos voltamos à perseguição (retratada na segunda citação acima), cujo momento nos revela a imagem da barca no rio, local onde os dois personagens procuraram travessia para prosseguirem com a incansável busca um pelo outro. A questão da travessia feita por vivos ou mortos pode nos levar a aludir sobre a vida dos personagens e a morte que os espreitava, cada qual ao seu infortúnio destino, pois ambos caminhavam para a morte, e enfim, completariam a travessia.

Além da presença notória do rio, há a revelação da natureza que se mostra intocada como o pano de fundo ao contrastar com a imagem estereotipada do sertão, onde há a marca da seca no solo rachado, a figura dos cadáveres dos animais, geralmente, do gado e a figura do homem sertanejo impactado por essa seca, que muitas vezes se funde ao espaço do sertão. No seguinte trecho: "aquele lugarejo era a boca do sertão" (ROSA, 1946), notamos a presença do narrador ao afirmar que ali, também para ele, seria o final do mundo, sendo esse espaço "a boca" ou o fim do sertão. Trata-se, portanto, da presença do narrador na descrição do espaço, pois ele o descreve conforme o contexto lhe é revelado:

Mas Cassiano não cochilou nem um momento, durante a noite. Mutuns cantaram, certos, às horas em que cantam os galos. No mais, distante, o mato dormia, num quiriri sem alarmas. O rio era um longo tom, lamentoso. Caía, das estrelas, um frio de se sentar em costas de homem. E crescia, com as horas, o cheiro das folhagens molhadas. Depois, com os passarinhos, chegou a madrugada. A barra do dia vinha quebrando. E um sujeito, alto e espadaúdo, apareceu, em pé, diante do bivaque. Vinha armado de foice, e roncou: [...] (ROSA, 1946, p.149)

Ao citar na passagem anterior que "O rio era um longo tom, lamentoso", podemos pensar que se trata de uma metáfora da vida de Cassiano, que ao observar a natureza percebe o som vindo da mata e do rio. O lamento de Cassiano talvez fosse por estar em risco, na própria citação, há a afirmação de que ele não cochilara um só momento, estava atento aos perigos. A metáfora do rio lamentoso significa a angústia e provável preocupação de Cassiano. Observamos, portanto, que a intromissão deste elemento natural, o rio, compõe ricamente a obra de modo a dialogar com a trama vivida pelos personagens: "E Chico Barqueiro não tinha dado opinião nenhuma, e foi pescar. Mas, mal acabara de poitar a canoa e jogava o anzol n'água, no meio do rio, quando, da margem, alguém gritou e gesticulou. Não

havia dúvida – era o papudo chegando." (ROSA, 1946, p.151) Outra cena onde os elementos naturais, o rio, a correnteza e a chuva, aparecem, em "Duelo": "Turíbio fingia não ver o sorriso de boa-vontade que o outro lhe oferecia. A correnteza crepitava, em tentativas de onda, batendo o madeirame. O rio aberto cheirava a chuva nova. E a balsa cheirava a breu e óleo bom." (ROSA, 1946, p.152)

Portanto, a figura do rio representa o curso da vida dos personagens, no seu ir e vir. O rio da vida torna-se simbólico, pois ao longo do enredo ele surge como cenário e metáfora. Guimarães Rosa costuma usar este elemento em suas obras como artifício linguístico e panorâmico de um universo rústico até então pouco explorado, o sertão, em concílio com a construção de seus personagens, de modo que, por vezes, confundimos o homem e o espaço, o que os torna inseparáveis.

1. 4 – "Duelo", em *Sagarana*

Em "Duelo", observamos um sujeito chamado Turíbio Todo, de vida simples e interiorana, em Minas Gerais, que surpreende a esposa, Dona Silivana, em adultério, com o seu amante, Cassiano Gomes. Ao tentar vingar-se de Cassiano, Turíbio Todo mata, por engano, o irmão do traidor. Ocorre, portanto, a inversão na situação: se antes quem queria vingar-se era Turíbio Todo, quem procura a vingança neste momento é Cassiano Gomes, devido à morte do seu inocente irmão. Amedrontado, Turíbio Todo foge para a cidade e Cassiano inicia o duelo. A perseguição dura meses, e Cassiano morre por problemas cardíacos por ter se exaurido durante a contínua perseguição. Então, outro personagem é inserido no conto, o caipira, Timpim Vinte-e-Um que, ao dever favores a Cassiano, é incumbido pelo mesmo para matar Turíbio Todo. Em síntese, ao voltar da cidade, Turíbio Todo tem consigo um acompanhante, sem saber da sua verdadeira identidade (afinal trata-se de Timpim Vinte-e-Um) ele é enganado e morto por aquele que acreditava ser seu "companheiro".

O conto é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente que tem conhecimento dos fatos e, como citado, diz respeito às figuras da epígrafe aos personagens e às suas respectivas ações.

Ao lermos a narrativa, temos a impressão de que o narrador observa toda a trama, tal como se estivesse sentado no parapeito de uma janela ou se a filmasse durante todas as ações. É a narrativa de Rosa que aproxima o leitor da realidade, de modo que este não sabe se presencia uma história real ou imaginária. Os elementos reais tais como: a figura do homem sertanejo, arraigado à honra, sendo, por vezes, machista, representando a figura forte do

homem sertanejo, ou seja, o "cabra macho"; a presença da mulher, a mulher sertaneja, aquela que geralmente aparece solitária, carente, submissa, e que se revela traidora; os cidadãos do pequeno vilarejo pacato, o povo na porta de suas casas, nas praças, que observa a "vida passar", e que a todos também observa, fazem com que a história receba mais verossimilhança de modo que o leitor consiga visualizar e estabelecer comparações com a realidade e a sociedade de seu tempo, seja ela urbana ou rural.

Capítulo 2

Do Fantástico ao Neofantástico e a questão do insólito em Guimarães Rosa

2.1 – Do Fantástico ao Neofantástico, uma abordagem teórica

Acerca da incerteza em se delimitar o que é o gênero fantástico e do surgimento do gênero Neofantástico, teremos como enfoque neste segundo capítulo – Do Fantástico ao Neofantástico, uma análise teórica – o panorama que compreenderá desde o surgimento do gênero Fantástico ao Neofantástico. Além disso, tocaremos no assunto do insólito presente na literatura de João Guimarães Rosa, entre outros aspectos como a linguagem e os personagens em especial do conto "Duelo", presente em *Sagarana*, 1946.

O linguista, escritor e pensador Tzvetan Todorov foi o principal precursor a percorrer os caminhos do gênero fantástico. Ele tentou delimitar aquilo que era pertencente ao gênero e, principalmente, definir o seu conceito. Em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), Todorov tenta chegar à definição do gênero fantástico e para isso ele trabalha com o inconsciente, aspectos de ordem linguística como a semântica e a sintática, a questão do leitor em relação à obra, entre outros elementos.

Estando num mundo real sem seres ou fenômenos sobrenaturais podemos, a fim de estabelecer um pacto ficcional, aceitar duas condições possíveis, sendo elas, a ilusão dos sentidos, frutos da imaginação, de modo a separá-los do mundo real, ou a aceitação de um mundo ficcional participante/integrado ao mundo real regido outrora por leis sobrenaturais, desconhecidas por seus habitantes. Deste modo:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (TODOROV, 1992, p. 15)

Acerca da imprecisão em se delimitar o terreno do fantástico, ou seja, em defini-lo e atribuí-lo características específicas, Todorov afirma que ele ocorre no âmbito da incerteza,

uma vez que ao se escolher uma das respostas, se adentra em gêneros vizinhos, tais como o estranho e o maravilhoso. Segundo ele:

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1992, p.16)

Adiante, o autor define o conceito do gênero fantástico, mencionando-o em relação ao real e ao imaginário, uma vez que se torna inseparável tal associação, pois para se adentrar neste âmbito do fantástico, precisamos, por vezes, utilizar elementos tanto reais como imaginários. Afinal, podemos compreender que por meio da realidade podemos imaginar, tal como se os elementos imaginários estivessem dispostos num pano de fundo real. Embasamos no cenário real para dar sustentação ao imaginário. A seguir: "O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. Mas reservaremos esta discussão para o último capítulo deste estudo" (TODOROV, 1992, p.31).

Todorov cita alguns pensadores que iniciaram os estudos referentes ao gênero fantástico, a partir do século XIX: "Semelhante definição é, pelo menos, original? Encontramo-la, embora formulada de maneira diferente, a partir do século XIX" (TODOROV, 1992, p.31). Alguns pensadores que foram citados por Todorov: o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov que discursou a respeito da explicação dos fenômenos considerando-a simples e, simultaneamente, complexa no que concerne à explicação do referido gênero; o autor inglês especialista em histórias sobrenaturais, insólitas², Montague Rhodes James, que também dissera os mesmos termos que Soloviov. Ao final, Todorov menciona um exemplo alemão que assegura que o herói percebe nitidamente a discrepância entre o mundo real e o mundo do fantástico. Por fim, Todorov atenta que nas duas primeiras definições, tanto a russa como a inglesa, quem deve oscilar entre as duas possibilidades, a das causas naturais e das sobrenaturais, é o leitor; entretanto, na terceira definição, quem oscila por essas possibilidades é o personagem. A seguir:

O primeiro em enunciá-la é o filósofo e místico russo Vladimir Soloviov: "No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo,

² Cabe nos ressaltar que o insólito pode ser compreendido como o sobrenatural imerso numa esfera ou contexto real.

esta explicação carece por completo de probabilidade interna” (citado por Tomachevski, pág. 288). Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

[...]

Alguns anos depois, um autor inglês especializado em histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, repete quase os mesmos termos: “É às vezes necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas teria que adicionar que esta porta deve ser o bastante estreita como para que não possa ser utilizada” (pág. VI). Uma vez mais, duas são as soluções possíveis.

[...]

Temos também um exemplo alemão, mais recente: “O herói sente em forma contínua e perceptível a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e ele mesmo se assombra ante as coisas extraordinárias que o rodeiam” (Olga Reimann). Esta lista poderia ser alargada indefinidamente. Advirtamos, entretanto, uma diferença entre as duas primeiras definições e a terceira: no primeiro caso, quem vacila entre as duas possibilidades é o leitor; no segundo, o personagem. Mais adiante voltaremos a tratar este ponto. (TODOROV, 1992, p.16)

O crítico Todorov assegura que tais definições são simplesmente paráfrases das que citamos anteriormente, como as de James e de Soloviov. Ou seja, são variações de um mesmo tema, como se observa a seguir:

Terá que assinalar, além disso, que se as definições do fantástico aparecidas em recentes trabalhos de autores franceses não são idênticas à nossa, tampouco a contradizem. Sem nos deter muito daremos alguns exemplos tirados dos textos “canônicos”. Em *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que “O fantástico... se caracteriza... por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (pág. 8). Louis Vax, em *Arte e a Literatura fantástica* diz que “O relato fantástico ... nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (pág. 5). Roger Caillois, em *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana (pág. 161). Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrase recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na inalterável legalidade cotidiana” ” (pág. 161). Como vemos, estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrase recíprocas: em todas aparece o “mistério”, o “inexplicável” o “inadmissível”, que se introduz na “vida real”, ou no “mundo real”, ou na inalterável legalidade cotidiana”. (TODOROV, 1992, p.16)

Em seguida, apesar de o autor assegurar que o gênero fantástico se define em relação aos demais gêneros vizinhos, ele afirma que a definição do gênero fantástico necessita de maior clareza, o que justificava o fato do mesmo ter ido mais adiante em termos de análise e em pesquisa do que os antecessores, eis o trecho:

Mas a definição carece ainda de nitidez, e é no referente a este ponto onde devemos ir mais à frente que nossos predecessores. Já se destacou que não se especificava com clareza se o que vacilava era o leitor ou o personagem, nem quais eram os matizes da vacilação. (TODOROV, 1992, p.16)

Com relação ao leitor e a sua hesitação, Todorov comenta que essa é a primeira condição do gênero fantástico, entretanto, é indispensável que o leitor se identifique em algum personagem, pois segundo o autor, onde se estabelece a primeira condição tem-se a segunda. Entretanto, Todorov alega que o leitor pode não se identificar com nenhum dos personagens e a hesitação não se fará presente no texto, deste modo, torna-se a regra da identificação optativa no texto fantástico, pois a sua existência, a do texto, independe dessa segunda condição. Tudo isso leva-nos a refletir sobre as contradições existentes nas tentativas de Todorov ao definir o gênero fantástico, como na citação a seguir:

A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas, é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular, como no diabo apaixonado e o Manuscrito? Em outras palavras, é necessário que a vacilação esteja representada dentro da obra? A maioria dos textos que cumprem a primeira condição satisfazem também a segunda. Entretanto, há exceções: tal o caso de Vera de Villiers de l'Isle Adam. O leitor se pergunta neste caso pela ressurreição da mulher do conde, fenômeno que contradiz as leis da natureza, mas que parece confirmado por uma série de indícios secundários. Agora bem, nenhum dos personagens compartilha esta vacilação: nem o conde do Athol, que crê firmemente na segunda vida de Vera, nem o velho servente Raymond. Por conseguinte, o leitor não se identifica com nenhum dos personagens, e a vacilação não está representada no texto. Diremos então que esta regra da identificação é uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem cumpri-la; mas a maioria das obras fantásticas se submetem a ela. (TODOROV, 1992, p.19)

Além disso, o autor comenta a respeito do perigo que ameaça o fantástico que ocorre quando o leitor volta às suas práticas habituais, na própria condição de leitor: "Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se situa no nível da interpretação do texto" (TODOROV, 1992, p.37). Todorov cita o sentido alegórico, o da comparação, ao qual fazemos associação ao lermos, por exemplo, uma fábula, sem, geralmente, questionarmos se

os animais no contexto real falam ou não. Em seguida, ele cita a questão da poesia e do eu poético, segundo Todorov, a poesia deveria também ser considerada fantástica sendo ela representativa. É o que vemos em:

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico.

[...]

A situação inversa se observa no caso da poesia. Se pretendermos que a poesia seja simplesmente representativa, o texto poético poderia ser freqüentemente considerado fantástico. Mas o problema nem sequer se expõe: se disser por exemplo que o “eu poético” se remonta pelos ares, não se trata mais que de uma seqüência verbal que deve ser tomada como tal, sem tratar de ir além das palavras. (TODOROV, 1992, p.19)

Ao longo do texto percebemos que o gênero fantástico recebe características, entre elas, a de que a maneira de ler e de interpretar traz implicações para a sua existência. Todorov cita a questão dos manuscritos que também podem ser assim pertencentes ao gênero, desconsiderando as palavras como puramente combinação de unidades linguísticas e considerando a leitura e interpretação do leitor. Portanto,

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Se voltarmos para Manuscrito, vemos que esta exigência também se cumpre: por uma parte, nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outra, esses acontecimentos aparecem efetivamente como tais, nos devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades linguísticas. Em uma frase de Roger Caillois podemos assinalar uma indicação referente a esta propriedade do fantástico: “Este tipo de imagens se situa no centro mesmo do fantástico, a metade do caminho entre o que dei em chamar imagens infinitas e imagens travadas [entraves]... As primeiras procuram por princípio a incoerência e rechaçam com teima toda significação. As segundas traduzem textos precisos em símbolos que um dicionário apropriado permite reconverter, termo por termo, em discursos correspondentes” (pág. 172). (TODOROV, 1992, p.19)

Sobre a precisão da definição do gênero Fantástico, Todorov cita o cumprimento de três condições para tal, sendo elas: a necessidade do texto obrigar o leitor a compreender o mundo dos personagens, o mundo imaginário, como um mundo de seres reais, e a oscilar

entre esses dois espaços; tal oscilação ocorreria também pela mediação de um personagem o que traria à tona a questão da identificação do leitor no personagem. Por fim, o autor alega que se faz importante que o leitor possua uma determinada posição frente ao texto, pois ele deverá se opor tanto à interpretação alegórica como à interpretação poética. Ao término da citação, Todorov alega que a primeira e a terceira condições constituem o gênero, enquanto que a segunda pode não aparecer em todos os textos tidos como fantásticos, em suas palavras:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três. (TODOROV, 1992, p.19-20)

As três condições citadas anteriormente são caracterizadas por Todorov quanto aos seus aspectos. A primeira condição é aquela que possui os campos da ação (verbal) e da interpretação (visão ambígua). Já a segunda refere-se ao campo sintático e aos acontecimentos do conto, cujas características são nomeadas como "reações" em oposição às "ações" constituintes da trama histórica. E, finalmente, a terceira condição possui característica mais abrangente em relação aos níveis de leitura e, conseqüentemente, de interpretação. Assim sendo:

Como se inscrevem estas três características no modelo da obra, tal como o expusemos sumariamente no capítulo anterior? A primeira condição nos remete ao aspecto verbal do texto, ou, com maior exatidão, ao que se denomina as “visões”: o fantástico é um caso particular de “visão ambígua”. A segunda condição é mais complexa: por uma parte, relaciona-se com o aspecto sintático, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se refere à apreciação dos personagens, relativa aos acontecimentos do conto; estas unidades poderiam receber o nome de “reações”, por oposição às “ações” que formam habitualmente a trama da história. Por outra parte, refere-se também ao aspecto semântico, posto que se trata de um tema representado: o da percepção e sua notação. Por fim, a terceira condição tem um caráter mais geral e transcende a divisão em

aspectos: trata-se de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura. (TODOROV, 1992, p.20)

Com relação ao sentido da palavra fantástico, Todorov comenta que para tornar a definição do gênero como justificável, faz-se necessária compará-la às demais. Ele começa por citar o sentido do vocábulo "fantástico" encontrado no dicionário *Pequeno Larousse*. Deste modo, o sentido de fantástico pode ser entendido como aquilo "no qual intervêm seres sobrenaturais: como fantásticos" (TODOROV, 1992, p.40). Em seguida, o autor alega ser impossível classificar todas as obras detentoras do sobrenatural neste gênero, uma vez que ele não consegue caracterizar precisamente as suas obras, pois é de grande amplitude. Portanto,

Podemos considerar agora nossa definição como suficientemente explícita. Para justificá-la plenamente, vamos compara-la uma vez mais com algumas outras. Trata-se, esta vez, de definições nas quais será dado observar não os elementos que têm em comum com a primeira, a não ser aqueles pelos quais diferem. De um ponto de vista sistemático, pode-se partir de vários sentidos da palavra "fantástico".

[...]

Tomemos para começar o sentido que, embora poucas vezes enunciado, nos ocorre em primeiro lugar (o do dicionário): nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de produzir-se na vida diária, se nos atermos aos conhecimentos correntes de cada época relativos ao que pode ou não pode acontecer; assim o *Pequeno Larousse*, o define como aquilo "no qual intervêm seres sobrenaturais: contos fantásticos". É possível, em efeito, qualificar de sobrenaturais aos acontecimentos; mas o sobrenatural, que é ao mesmo tempo uma categoria literária, não é aqui pertinente. É impossível conceber um gênero capaz de agrupar todas as obras nas quais intervém o sobrenatural e que, por este motivo, teria que abarcar tanto ao Homero como ao Shakespeare, ao Cervantes como ao Goethe. O sobrenatural não caracteriza as obras com suficiente precisão; sua extensão é muito grande. (TODOROV, 1992, p.20)

Acerca da complexidade de se definir o gênero fantástico, David Roas, em *A ameaça do fantástico – Aproximações teóricas* (2014), refere-se ao interesse crítico pela literatura fantástica que tem motivado muitas pesquisas nos últimos 50 anos em vários campos teóricos. A partir dessas pesquisas têm-se inúmeras abordagens e definições para o conceito de literatura fantástica, o que, apesar de contribuir para a definição, gera contradição entre tais definições. A seguir:

O interesse crítico pela literatura fantástica tem gerado nos últimos cinquenta anos um considerável *corpus* de aproximações ao gênero a partir de diversas correntes teóricas: estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica,

sociologia, estética da recepção, desconstrução. Como resultado disso, contamos com uma grande variedade de definições que, tomadas em conjunto, serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico – ainda que também seja verdade que muitas dessas visões são excludentes entre si, limitando-se a aplicar os princípios e métodos de uma determinada corrente crítica. É por isso que ainda não contamos com uma definição que considere em conjunto as múltiplas facetas disso que demos por chamar literatura fantástica. (ROAS, 2014, p.29)

Ainda sobre a dificuldade em se definir o conceito da literatura fantástica, Roas comenta que para os críticos a presença de um fenômeno sobrenatural é requisito para que se tenha o efeito fantástico, entretanto, isso não significa que toda a literatura que possua o elemento sobrenatural seja fantástica. Todavia, Roas comenta a respeito da necessidade de se haver a presença do sobrenatural no gênero literário fantástico. Ele cita que para uma história ser fantástica, ela deverá possuir um espaço considerado real, comum ao leitor, para que assim, o elemento sobrenatural seja acrescentado e, a partir disso, transforme o leitor perante essa intromissão desse elemento que o leve a questionar e a sair da quietude do mundo real. A saber:

A maioria dos críticos coincide em assinalar que a condição indispensável para que se produza o efeito fantástico é a presença de um fenômeno sobrenatural. Mas isso não quer dizer que toda a literatura com intervenção do sobrenatural deva ser considerada fantástica. Nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria podemos encontrar elementos sobrenaturais, mas essa não é uma condição *sine qua non* para a existência de tais subgêneros. Em comparação a esses, a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E 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 a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará a sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p. 30-31)

De acordo com Roas, a literatura fantástica provoca a inquietude perante o paralelo do sobrenatural e do real num mundo disciplinado. Ela desafia o leitor a indagar-se sobre a consciência que ele possui acerca da realidade, a existência de outros planos possíveis, como a presença do impossível e de tudo aquilo que nos é negado pela razão no intento de nos manter a salvo, em segurança. A seguir:

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível realidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (ROAS, 2014, p. 32)

Segundo Roas, quando o sobrenatural não se desenvolve na realidade não existe a produção do fantástico, pois não haverá ruptura da ideia de realidade por meio da intromissão do elemento sobrenatural neste âmbito (real). É o que ele diz em:

Tudo isso nos leva a afirmar que, quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem ("a realidade"), não se produz o fantástico: nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas *não fazem intervir nossa ideia de realidade* nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura alguma dos esquemas da realidade. (ROAS, 2014, p.33)

Roas estabelece uma comparação entre a literatura fantástica e a literatura maravilhosa em relação ao espaço divergente. Na literatura maravilhosa o espaço é natural, tendo no mundo maravilhoso a disposição de elementos naturais imersos no próprio contexto, sem oposição ao cenário real, fator encontrado na literatura fantástica. Na literatura maravilhosa, o próprio contexto natural criado não levanta questionamentos acerca dos mesmos, pois o leitor, ao ter o contato com a obra, já a aceita como natural. Ainda para o autor, quando na literatura fantástica o sobrenatural se transforma em natural, o fantástico cede o seu lugar ao gênero maravilhoso. A saber:

Assim, diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo do conto de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que

seja algo normal, *natural*. Cada gênero tem sua própria verossimilhança: colocado como algo normal, "real" dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, aceitamos tudo aquilo que acontece ali sem questioná-lo (não o confrontamos com nossa experiência do mundo). Quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso. (ROAS, 2014, p.34)

Embora seja fácil compreender as discrepâncias entre o gênero fantástico e o maravilhoso, Roas comenta a respeito do surgimento de outro gênero em meio ao gênero fantástico e o maravilhoso, o realismo maravilhoso ou o realismo mágico que se define por ser aquele que desnaturaliza o real e naturaliza o insólito em um único mundo. Tal gênero intenta transformar em natural, tanto a presença do mundo real como a do mundo maravilhoso, num só plano, para se aproximar do leitor e induzi-lo a aceitar a história como comum, usual. É por isso que ele é chamado por realismo, pois provém do real. O realismo maravilhoso elimina o duplo e surge da junção entre o fantástico e o maravilhoso. Nas palavras de Roas:

Mas nem tudo está tão claro nessa divisão entre fantástico e maravilhoso, pois na literatura hispano-americana do século XX surgiu um tipo de narrativa que se situa a meio caminho entre ambos os gêneros: o "realismo maravilhoso" (também chamado de "realismo mágico"). (ROAS, 2014, p.35)

E:

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 apresentados 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: o "realismo maravilhoso" revela que "a maravilha está no seio da realidade sem problematizar até o paradoxo os códigos cognitivos e hermenêuticos do público". Um exemplo perfeito disso é *Cem anos de solidão* (1967), o célebre romance de Gabriel García Márquez.

[...]

É desse modo, então, que o "realismo maravilhoso" se distingue, por um lado, da literatura fantástica, já que não produz o enfrentamento sempre problemático entre o real e o sobrenatural que define o fantástico e, por outro, da literatura maravilhosa, ao ambientar as histórias em um mundo cotidiano até em seus mínimos detalhes, o que implica um modo de expressão realista – por isso o termo "realismo maravilhoso". Não se trata, portanto de criar um mundo radicalmente diferente do mundo do leitor, como é o do maravilhoso, mas de que nessas narrações o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/sobrenatural sobre a qual constrói o efeito fantástico. Seria

possível dizer, em conclusão, que se trata de uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso. (ROAS, 2014, p.36-37)

David Roas cita Tzvetan Todorov e sua renomada obra *Introdução à literatura fantástica* (1970). Roas comenta a respeito da tentativa do autor, Todorov, em definir o conceito de fantástico no interior da obra, a partir de seu exercício. Segundo Roas, a proposta de Todorov torna-se insustentável, uma vez que o próprio admite que a literatura fantástica oscila entre gêneros vizinhos, o estranho e o maravilhoso, e isso limita a definição e a aplicação do gênero em obras literárias. Além disso, Todorov alega que apenas a oscilação pode definir o gênero fantástico, e é isso o que Roas questiona adiante. A seguir:

Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique [Introdução à literatura fantástica]* (1970), obra fundamental nos estudos sobre o gênero fantástico, propõe uma aproximação estruturalista que – à diferença de estudos precedentes, como os de Caillouis (1958) e Vax (1960), centrados fundamentalmente no aspecto temático – tenta explicar o fantástico a partir do interior da obra, a partir de seu funcionamento. Sua intenção, em última instância, é elaborar uma caracterização formal do gênero fantástico.

[...]

O efeito fantástico, segundo Todorov, nasce da vacilação, da dúvida entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos narrados. Confrontados com o fenômeno sobrenatural, o narrador, os personagens e o leitor implícito são incapazes de discernir se ele representa uma ruptura das leis do mundo objetivo ou se tal fenômeno pode ser explicado por meio da razão. Quando se opta por uma ou outra possibilidade, abandona-se, adverte Todorov, o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho (quando se aceita a explicação natural do acontecimento, isto é, quando as leis da realidade permitem explicar o fenômeno sem que se postule alteração alguma delas) ou o maravilhoso (quando há uma explicação sobrenatural aceita sem problemas). "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural."

[...]

Assim, segundo Todorov, apenas a vacilação nos permite definir o fantástico. Mas o problema dessa definição é que o fantástico fica reduzido a ser o simples limite entre os dois gêneros, o estranho e o maravilhoso, que, por sua vez, se dividem em mais dois subgêneros: "estranho puro", "fantástico estranho", "fantástico maravilhoso" e "maravilhoso puro". (ROAS, 2014, p.40)

No que concerne à classificação do fantástico segundo Todorov, Roas comenta que o mesmo se encontra entre o "fantástico estranho" e o "fantástico maravilhoso". Entretanto, nas duas concepções há a negação do sobrenatural, pois ou ele é racionalizado ou é aceito. O

próprio Todorov admite a dificuldade em se separar as narrativas como pertencentes ao "fantástico maravilhoso" ou ao "fantástico puro".

Roas critica Todorov sobre a vacilação, pois a vacilação exclui obras que não a possuem. Além disso, para Roas, a definição do autor é vaga e excludente, pois restringe narrativas pertencentes ao gênero. Tudo isso, leva o autor a opor-se à Todorov ao estabelecer o binômio "literatura fantástica/ literatura maravilhosa", pois de acordo com Roas, tal binômio tem mais utilidade e é menos complexo. A saber:

Dessa classificação se deduz que o verdadeiramente fantástico se situa na linha divisória entre o "fantástico estranho" e o "fantástico maravilhoso": no primeiro, os fenômenos, aparentemente sobrenaturais, são racionalizados no final; já as narrativas que pertencem ao segundo grupo acabam com a aceitação do sobrenatural (o que as colocaria no âmbito do maravilhoso, e não do fantástico). Todorov reconhece, além disso, a dificuldade de distinguir as pertencentes a este último grupo daquelas que correspondem ao "fantástico puro".

[...]

Em conclusão, o fantástico é, para Todorov, essa categoria evanescente que se definiria pela percepção ambígua que o leitor implícito tem dos acontecimentos relatados, e que se compartilha com o narrador ou com algum dos personagens. A meu ver, esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como *A outra volta do parafuso* (1968), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível, já que só se pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos (que, no fim, não é uma explicação sobrenatural, porque o fenômeno fantástico não pode ser racionalizado: o inexplicável se impõe à nossa realidade, transtornando-a). Claro que, pela classificação de Todorov, seria preciso situar essas narrativas dentro do subgênero do "fantástico maravilhoso", mas é evidente que não há nada nelas que possamos associar ao mundo do maravilhoso. A transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor: pensemos, por exemplos, em *Drácula* (1897), ambientada em uma Inglaterra vitoriana retratada em todos os seus detalhes, onde só aparece um elemento impossível, o vampiro, que irrompe em tal realidade provocando sua ruptura. Como evidencia o romance de Stoker, o vampiro (e qualquer fenômeno sobrenatural), para seu devido funcionamento fantástico, deve ser sempre entendido como exceção, do contrário se converteria em algo normal, cotidiano, e não seria tomado como uma ameaça (não estou falando aqui, evidentemente, da ameaça física que o vampiro representa para suas vítimas), como uma transgressão das leis que organizam a realidade.

[...]

Portanto, podemos concluir que a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim (e não há dúvida de que *Drácula* é uma delas). Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural do mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável.

[...]

Assim, então, em oposição à classificação de Todorov, acredito que seja mais útil e, sobretudo, menos problemático, utilizar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa exposto nas páginas anteriores. É por isso que também não estou de acordo com a concepção "unitária" do gênero proposta por autores como Rodríguez Pequeño, que reúne sob a denominação literatura/fantástica "o sobrenatural, o extraordinário, o maravilhoso, o inexplicável, enfim, tudo o que escapa à explicação racional". Ou seja, reúne sob a mesma epígrafe tanto a literatura fantástica como a maravilhosa, apoiando-se para isso na teoria dos mundos possíveis por Albaladejo. (ROAS, 2014, p. 42-43-44)

Após criticar Todorov, Roas comenta sobre a importância da participação ativa do leitor para a existência do fantástico, pois ele depende daquilo que consideramos como pertencente ao real enquanto o real necessita diretamente do conhecimento de mundo do leitor. É o que Roas cita em:

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. (ROAS, 2014, p.46)

Roas cita Bessière a respeito da dramatização do fantástico na relação de distância entre o sujeito e o real, e fundamenta tal relação no fato do fantástico estar relacionado às teorias sobre os conhecimentos e as crenças de uma determinada época. Ademais, Roas comenta a respeito do surgimento da literatura fantástica em meados do século XVIII, tempo em que ocorreram as condições necessárias para o surgimento do embate entre o natural e o sobrenatural, pilares da literatura fantástica. Em seguida:

No fim das contas, e como comenta com muita lucidez Bessière, "o fantástico dramatiza a constante distância que existe entre o sujeito e o real, por isso sempre aparece ligado às teorias sobre os conhecimentos e as crenças de uma época". A literatura fantástica fica fora do que é aceito socioculturalmente: baseia-se no "fato de que sua ocorrência, positiva ou efetiva, apareça questionada explícita ou implicitamente, apresentada como

transgressora de uma noção de realidade enquadrada dentro de certas coordenadas histórico-culturais muito precisas."

[...]

Claro que tudo isso poderia nos levar a pensar que a literatura fantástica existiu desde sempre, e não em um período muito concreto da história, como na realidade acontece: é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor. (ROAS, 2014, p.47)

Ainda sobre o surgimento do gênero fantástico, Roas contextualiza sobre o seu desenvolvimento pleno que ocorre no Romantismo. Os românticos questionaram a razão enquanto único elemento proveniente da verdade, e por isso, consideraram a imaginação e a intuição como meios capazes de captar a realidade sensível. Todos esses fatos justificam a resistência desses contra a concepção mecanicista que apontava o mundo como uma máquina capaz de obedecer a leis lógicas, sendo passivo de explicações racionais, apenas. Para os românticos, o universo não era considerado uma máquina, e sim algo mais secreto e menos racional, assim como deveria ser também a alma humana. A seguir:

Mas, embora o gênero fantástico tenha nascido com o romance gótico, é só no Romantismo que ele alcança sua maturidade. A partir desse novo tratamento do sobrenatural que se deu no romance gótico, os escritores românticos indagaram sobre os aspectos da realidade e do eu que a razão não conseguia explicar, essa face obscura da realidade (e da mente humana) que havia se manifestado no Século das Luzes. Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo. Isso explica a reação do Romantismo contra as ideias mecanicistas que consideravam o universo como uma máquina que obedecia a leis lógicas e era suscetível a explicações racionais. Essa concepção de uma ordem mecânica fixa era sentida como uma limitação: excluía uma parte excessiva da vida, pois a descrição que propunha não correspondia à experiência real. Os românticos haviam adquirido uma consciência aguda dos aspectos de sua experiência que era impossível analisar ou explicar segundo aquela concepção mecanicista do homem e do mundo. Afinal, o universo não era uma máquina, e sim algo mais misterioso e menos racional, como devia ser também a alma humana. (ROAS, 2014, p.49)

A partir dos românticos, ficou claro que havia um mundo desconhecido dentro e fora do homem, o que causou receio em muitos. A literatura fantástica veio a calhar para a

libertação daquilo que era oculto ao homem, como meio de expressar os sentimentos reprimidos pela mente e não suscetíveis pela razão. Roas comenta isso a seguir:

Fez-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestados diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. E tal processo, insisto, não se produziu até o século XVIII, período em que o racionalismo se converteu na única via de compreensão e de explicação do homem e do mundo. (ROAS, 2014, p.50)

Roas disserta sobre a importância da literatura fantástica. O autor fala que ela é relevante, pois tende a questionar a nossa percepção do real; para que isso ocorra, é fundamental que a narrativa esboce o mundo real com fidelidade para que o elemento ou o fenômeno sobrenatural se sobressaia a fim de tornar clara a discrepância existente entre o fenômeno e a realidade. O realismo torna-se, com efeito, uma necessidade estrutural de todos os textos fantásticos.

Além disso, o autor comenta que para a narrativa fantástica funcionar ela deve ser acreditável, uma vez que tal efeito, o de acreditar, cria um *pacto ficcional* na narrativa, a fim de gerar o efeito desejado sobre o leitor, ou a *ilusão do real* que Barthes denominou *efeito de realidade*. Roas vai mais além citando que mais que o *pacto ficcional*, ele refere-se à percepção do real. A saber:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico.

[...]

A narrativa fantástica, para seu devido funcionamento, deve ser sempre crível. Um efeito que, é verdade, todo texto literário tenta gerar, já que ler ficção, seja ela fantástica ou não, supõe estabelecer um *pacto ficcional* com o narrador: aceitamos sem questionar tudo o que eles nos conta, de modo que nossa atitude hermenêutica com leitores fica condicionada a uma suspensão voluntária das regras de verificação. Mas em minha reflexão não me refiro unicamente ao pacto ficcional, e sim, à percepção do real no texto (percepção intradieética): depois de aceitar (pactuar) que estamos diante de um texto fantástico, ele deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu

correto efeito sobre o leitor (a *ilusão do real* que Barthes denominou *efeito de realidade*). Diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível. E isso se traduz em uma evidente vontade realista dos narradores fantásticos, que tentam fixar o narrador na realidade empírica de um modo mais explícito que os realistas. (ROAS, 2014, p.51-52)

O texto "O fantástico como problema de linguagem", de David Roas, publicado na obra *Pelas Veredas do Fantástico, do Mítico e do Maravilhoso* (2013), traz à tona o gênero fantástico no contexto da linguagem. Nele, Roas cita que para se atingir o efeito real, deve-se haver uma conexão entre o mundo ficcional e a realidade além do texto, entretanto, não se trata de somente estabelecer tal relação, e sim proporcionar ao leitor o reconhecimento de si mesmo no espaço evocado no texto. Ademais, Roas comenta que o narrador deve expor o mundo tal como ele é, ou seja, o mais próximo possível da realidade para que o leitor seja convencido pela verdade proporcionada pelo fenômeno fantástico. Portanto:

Logicamente, para conseguir esse efeito, primeiro deve-se estabelecer uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Porém, não se trata somente de produzir no texto o funcionamento físico dessa realidade (condição para que se produza o efeito fantástico), mas também de fazer com que o espaço ficcional apareça como um duplicado do âmbito cotidiano, no qual se move o receptor. Em outras palavras, o leitor reconhece e se reconhece no espaço apresentado no texto.

[...]

Afirmar a “verdade” do mundo representado é, além disso, um recurso fundamental para conseguir convencer o leitor da “verdade” do fenômeno fantástico.

[...]

Por isso, o narrador deve apresentar o mundo do relato da maneira mais realista possível. A construção do texto fantástico é guiada – paradoxalmente – por uma “motivação realista”. (ROAS, 2013, p.61-62)

Ainda sobre o ato de convencer o leitor, Roas refere-se ao espaço criado nas narrativas fantásticas como aquele onde o contexto é normal, cotidiano, pois com a representação do realismo, o texto fantástico causará maior efeito de ruptura ao ser inserido neste ambiente tão comum o fenômeno insólito. Acerca da necessidade de se surpreender os leitores nas narrativas fantásticas, Roas alega que muitos autores tentam reproduzir a realidade ao máximo em suas obras, na intenção de promover o interesse em seus leitores:

Assim, para convencer o leitor, o narrador fantástico transfere o mundo real para o texto junto com sua mais absoluta cotidianidade. O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito no qual tudo deve parecer normal. Além disso, quanto maior for o “realismo” com que é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano.

[...]

Essa necessidade de “realismo” marcou de forma decisiva a evolução do fantástico: a fim de tornar críveis os extraordinários acontecimentos relatados para leitores cada vez mais céticos, os narradores foram intensificando progressivamente a cotidianidade das histórias. Acrescente-se a isso que essa é também uma maneira de despertar o interesse de leitores (e expectadores) que, com o passar do tempo, conhecem cada vez melhor as convenções formais e temáticas do fantástico e que, por isso, deixam-se surpreender com menos facilidade. (ROAS, 2013, p.63)

No que concerne à ambientação da narrativa fantástica, Roas fala que ela ocorre numa realidade comum voltada para as técnicas realistas que paradoxalmente constroem e destroem tal realidade. Destroem no sentido de inserirem elementos sobrenaturais na realidade comum. Ainda segundo Roas, tais técnicas estão em concílio com as fórmulas usadas nos textos realistas em propósito de oferecerem verossimilhança e referencialidade para a obra. Segundo Roas,

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, incompreensível para a primeira. Essas técnicas coincidem claramente com as fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada, para afirmar a referencialidade do texto: recorrer a um narrador extradiegético-homodiegético, ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, inserir alusões à realidade pragmática etc. (ROAS, 2014, p.52)

Ainda sobre a verossimilhança presente nas narrativas fantásticas, Roas revela que o narrador, ao tentar criar um mundo quase que idêntico ao do leitor, o confronta com o sobrenatural, tornando-o obscuro e repugnante. O autor finaliza o comentário argumentando que o fenômeno fantástico não pode ser explicado racionalmente, pois ele ultrapassa até mesmo os limites da linguagem, porque não se define e não se racionaliza. A seguir:

Nas narrativas fantásticas tudo costuma ser descrito de maneira realista, verossímil. O narrador tenta construir um mundo que seja o mais semelhante possível do mundo do leitor. Contudo, no momento de se confrontar com o sobrenatural, sua expressão costuma se tornar obscura, torpe, indireta. O

fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável. (ROAS, 2014, p.55)

Roas argumenta que a literatura fantástica é um gênero subversivo, não somente em relação à temática, mas também no que tange a linguagem, a partir da inserção de figuras de linguagem e da contravenção à razão por meio dos fenômenos e dos elementos sobrenaturais.

Roas cita que,

[...] A literatura fantástica torna-se, assim, um gênero profundamente subversivo, não apenas em seu aspecto temático, mas também no nível estilístico, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema.

[...]

Assim, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possíveis suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar [...] (ROAS, 2014, p.56)

Sobre o sentido conotativo e denotativo nos textos fantásticos, Roas comenta que tais figuras de linguagens são utilizadas para narrar os acontecimentos que vão além da expressividade. O narrador utiliza tais figuras para que de forma sutil construa o sentido pretendido no leitor, entre eles está o objetivo de estimular a sua imaginação. Roas finaliza tal trecho argumentando que é necessário, continuamente, colocar o texto supostamente fantástico em contato com a realidade para estabelecer se ele pertence a tal gênero. Para Roas,

O fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de digestão. Podemos dizer então que a conotação substitui a denotação. Assim, em muitos contos se estabelece um jogo interessante entre a impossibilidade de escrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação. A indeterminação se converte em um artifício para colocar em marcha a imaginação do leitor.

[...]

No fim das contas, a literatura fantástica põe em manifesto as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta

representar o impossível, ou seja, tenta ir além da linguagem para transcender a realidade admitida. Mas a linguagem não pode prescindir da realidade: o leitor precisa do real para compreender o que está sendo expresso; em outras palavras, precisa de um referente pragmático. E isso nos leva, de novo, a afirmar a necessária leitura referencial de todo texto fantástico, a colocá-lo sempre em contato com a realidade para determinar se pertence a esse gênero. (ROAS, 2014, p.57-58)

Antes de citar o gênero Neofantástico, Roas cita que a literatura fantástica não se aplica no século XX, pois ela fora substituída pela psicanálise, uma vez que a mesma perdeu a função social que teve no século anterior e passou a ser dispensável. A seguir continu a falar sobre a importância da literatura fantástica e a sua contribuição para o surgimento do gênero Neofantástico, conforme atesta o trecho a seguir:

Deixei para o final o comentário sobre uma das conclusões mais controversas de Todorov, segundo a qual a literatura fantástica já não tem razão de ser no século XX, pois foi substituída pela psicanálise. A afirmação se baseia na ideia de que a literatura fantástica perdeu a função social que teve no século XIX, manifestada através do tratamento de temas tabus, já que graças à psicanálise esses temas perderam tal consideração, de modo que o gênero deixou de ser necessário: "a literatura fantástica não é mais que a consciência pesada deste século XIX positivista". (ROAS, 2014, p. 62)

Roas alega que Todorov se fundamenta na obra *A metamorfose*, de Kafka, pois nela há um evidente fenômeno sobrenatural que não é justificado e tampouco causa espanto ou incômodo no narrador e nos personagens. Roas comenta ainda que, para Todorov, neste romance a vacilação não tinha sentido, pois o processo que ocorria era inverso, ele não passava do natural ao sobrenatural, e sim do sobrenatural ao natural. A saber:

A base do raciocínio de Todorov se encontra em *A metamorfose*, de Kafka, um romance em que se descreve um evidente fenômeno sobrenatural (a transformação, como se bem sabe, do protagonista em um inseto), do qual não se dá nenhuma explicação e que, para maior confusão, não produz nenhum tipo de vacilação ou espanto do narrador, no protagonista (Gregor Samsa) e em sua família. Segundo Todorov, o texto de Kafka rompe os esquemas da literatura fantástica tradicional: nele, a vacilação deixa de ter sentido porque sua finalidade era sugerir a existência do fantástico e propor a passagem do natural ao sobrenatural. O processo, em Kafka, é inverso: partindo do sobrenatural, chegamos ao natural. Mas isso também não significa que estejamos situados no âmbito do maravilhoso, já que o mundo do texto é – funciona como – o nosso mundo, apenas introduzindo-se nele um acontecimento aparentemente impossível (que, como no fantástico tradicional, apresenta-se como exceção). (ROAS, 2014, p.63-64)

A partir disso, Roas insere em seu texto, uma nova perspectiva acerca do gênero Fantástico intitulada por Neofantástico, tal perspectiva é proposta pelo crítico argentino Jaime Alazraki (2001). Roas diz que,

Assim, nas narrativas de Kafka, como nas dos outros escritores fantásticos do século XX (Borges e Cortázar são dois exemplos perfeitos), nos deparamos com uma nova maneira de cultivar o gênero, que não funciona de acordo com os esquemas todorovianos: o que Alazraki (2001) chama de neofantástico. (ROAS, 2014, p.65)

O autor fala sobre a ausência, no Neofantástico, de três aspectos fundamentais encontrados no Fantástico tradicional: a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrorizante. Alazraki comenta que o referido gênero não intenta causar o medo, e sim a perplexidade e a inquietude no leitor. Entretanto, apesar das diferenças, o Neofantástico se aproxima do Fantástico quando o assunto é o repúdio às leis ou normas da realidade. Além disso, Roas comenta que em ambos os gêneros não há como captar a realidade, num mundo duvidoso e instável, e sem a possibilidade de transgredir a realidade. Ademais, o autor levanta hipóteses em relação às obras que ele cita no início do texto, *A metamorfose*, de Kafka; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Borges e "Carta a uma senhorita em Paris", de Cortázar, em que há a transgressão das normas da realidade que gera inquietude no leitor. A saber:

A ausência de três aspectos fundamentais é o que diferencia, segundo Alazraki, o neofantástico do fantástico tradicional (que ele identifica com o que foi cultivado no século XIX): a explicação do fenômeno, seu sentido claro e o componente aterrorizante. De acordo com Alazraki, nas narrativas neofantásticas não existe intenção de provocar medo. Ao contrário, produz-se perplexidade e inquietude "pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São, em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam o resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico com que lidamos diariamente". Mas isso, a meu ver, o iguala ao fantástico do século XIX, já que ambos se baseiam em uma mesma ideia: o rechaço das normas ou leis que configuram nossa realidade.

[...]

O que parece se deduzir das opiniões de Alazraki, e também de Todorov, é que a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto, em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real: o "universo descentrado" a que se refere Derrida. Não existe, portanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender, de captar o que é a realidade. E essa ideia dá razão,

a Todorov e Alazraki, ao postularem a impossibilidade de toda transgressão: se não sabemos o que é a realidade, como podemos transgredi-la? Mais ainda, se não temos uma visão unívoca da realidade, tudo é possível, de modo que também não há possibilidade de transgressão.

[...]

Assim, se a literatura fantástica do século XIX nos alertava para a possibilidade de a realidade ultrapassar o conhecimento racional, Borges vai um passo além ao formular que o mundo coerente em que acreditamos viver é puro artifício, irreal. E isso, a meu ver, e apesar das palavras anteriormente citadas de Alazraki, produz inquietude e espanto no leitor. Pensemos nas três narrativas antes citadas, histórias em que o medo, à primeira vista, parece não ter um papel de importância: *A metamorfose*, de Kafka, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Borges e "Carta a uma senhorita em Paris", de Cortázar. Ainda que seus respectivos narradores não busquem, por meio da trama ou da atmosfera, criar um efeito aterrorizante, como podemos qualificar a impressão gerada no leitor pelo que significa a possibilidade de que um homem acorde certa manhã convertida em um inseto? Ou que comecem a aparecer no mundo real objetos provenientes de um mundo fictício? Ou que um indivíduo vomite coelhinhos, por mais encantadores que eles possam ser, ou que tente escondê-los de todas as maneiras possíveis, em vez de se perguntar por que os vomita? Nessas três narrativas faz-se evidente que a transgressão das leis da realidade gera inquietude pela simples possibilidade de tal transgressão, o que já as torna instáveis e pouco fiáveis. (ROAS, 2014, p.69-70)

Acerca do gênero Neofantástico, Roas destaca que ele mostra uma nova fase do gênero Fantástico em relação à ideia do homem e do mundo, sendo ele, o Neofantástico, reafirmador de uma questão enigmática, vinda da época dos românticos. Aquela de que o mundo não seria passível de uma explicação racional; o que deu origem, contemporaneamente, à percepção do mundo como irrealidade. Segundo Roas,

Portanto, mais que entender o neofantástico como diferente do fantástico tradicional, creio que ele representa uma nova etapa na evolução natural do gênero 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 em direção a uma concepção do mundo como irrealidade. (ROAS, 2014, p.71)

Roas cita Campra (2001), estudiosa do gênero Fantástico que, ao compará-lo ao Neofantástico no nível linguístico, argumenta que em todos os níveis do texto (semântico, sintático e discursivo), há discrepâncias que, de certo modo, ultrapassam as regras da sintaxe narrativa e da significação do discurso. Roas conclui que, a partir disso, o Fantástico atinge não somente as áreas de consciência do ser perante o mundo, o Fantástico também vai de encontro à escrita. A saber:

Alguns estudiosos do gênero tentaram diferenciar o fantástico tradicional de sua reelaboração contemporânea em função de um suposto uso particular da linguagem. Campura (2001) nos oferece uma das primeiras análises do fantástico a partir desse ponto de vista, estabelecendo como característica linguística em todos os níveis do texto: no nível semântico (referente da narrativa), como superação de limites entre duas ordens dadas como incomunicáveis (natural/sobrenatural, normal/anormal); no nível sintático (estrutura narrativa), refletido sobretudo na fala de causalidade e finalidade; e no nível do discurso, como negação da transparência da linguagem (utilização, por exemplo, de uma adjetivação fortemente conotada, tal como vimos antes). Estas oposições e transgressões não funcionam, então, como um fato puramente de conteúdo; chegam também a subverter as regras da sintaxe narrativa e da significação do discurso como outros modos de transgressão. Isso leva a concluir que "o fantástico não é apenas um fato de percepção do mundo representado, mas também de escrita, pela qual sua caracterização pode ser definida historicamente em diversos níveis". (ROAS, 2014, p.72)

Roas fala a respeito da necessidade de se contrastar os fenômenos descritos na obra com a concepção de mundo real que o leitor possui, a fim de que ele possa reconhecer um texto como Fantástico. O autor, Roas, cita Campura (2001) e Erdal Jordan (1998) para reafirmar tal noção de realidade em contraste ao elemento fantástico a fim de se promover tal reconhecimento do texto enquanto Fantástico. E, para esclarecer que para o leitor fazer tal processo, o de reconhecimento, ele necessita ir além do texto, num referencial. Segundo Roas,

Para concluir, nem a transgressão da modalidade de percepção é exclusivamente semântica, nem a transgressão da modalidade de linguagem é exclusivamente formal ou retórica. A própria Campura (2001, p. 191), depois de afirmar que o fantástico “não é só uma questão de percepção do mundo representado, mas também de escrita”, acaba por admitir a necessidade de uma leitura referencial, de contrastar fenômenos narrados com a concepção de que o leitor tem do real para poder identificar um texto como fantástico. Da mesma opinião é Erdal Jordan (1998, p.111), que, após definir o fantástico contemporâneo como um fenômeno linguístico, também considera “essa narrativa dependente, ao extremo, de uma noção de extratexto que a define como expressão de uma realidade contrastada”. (ROAS, 2013, p.73)

Quanto à incerteza do real produzida pelos gêneros Fantástico tradicional e Neofantástico, Roas comenta que ambos possuem tal fundamento de modo que apesar da evolução do gênero Fantástico e das mudanças sofridas pelo mesmo, o elemento "real" continua sendo relevante para que um texto seja considerado literário. Tal elemento em comparação ao segundo elemento, o sobrenatural, é necessário para que ocorra o contraste e desencadeie o efeito pretendido e produzido pelo gênero Fantástico e/ou Neofantástico. Roas

comenta ironizando que, atualmente, o gênero Fantástico possui uma vida saudável por estar longe das afirmações severas de Todorov. A seguir:

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado as formas de expressar a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a fantasticidade, se é possível chamá-la assim, de um texto literário.

[...]

Em última instância, o fantástico contemporâneo mantém a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural. Portanto, a literatura fantástica tradicional e a neofantástica são muito mais próximas do que poderiam parecer à primeira vista.

[...]

E, como se torna patente na obra dos autores citados, o gênero fantástico goza de uma vida muito saudável, longe das asseverações apocalípticas de Todorov. (ROAS, 2014, p.73-74)

Roas cita que o Fantástico determina a presença de uma desordem que esteja no interior do texto e que também aluda ao mundo exterior. Ele cita Jackson em sua afirmação sobre o fato de que apesar do Fantástico recombina e alterar o real ele não foge dele. Deste modo, o Fantástico torna-se condicionado ao real. O autor chega a comparar a relação do Fantástico e do real com a de um parasita que não abandona o hospedeiro, ou como uma relação de simbiose, quando um ser vive permanentemente junto a outro. Segundo Roas,

O fantástico, como eu dizia antes, exige a presença de um conflito que deve ser avaliado tanto no interior do texto como em relação ao mundo extratextual. Como afirma Jackson, o fantástico recombina e inverte o real, mas não escapa dele, estabelecendo com ele, em vez disso, uma relação simbiótica ou parasitária.

[...]

Alazraki (1990) e outros teóricos do precariamente chamado "neofantástico" se propuseram a ir além dessa concepção, postulando que o gênero não jaz sobre uma representação causal da realidade, perseguindo em vez disso, embora às vezes pareça supor uma ruptura da lógica real, uma ampliação das possibilidades da realidade. Ou, como diz Nandorfy, uma "realidade enriquecida pela diferença", que eliminaria a visão do fantástico como "alteridade negativa" do real: "Ainda que as dicotomias continuem dando forma às nossas percepções, agora são contempladas como implicadas na expansão da imaginação; não a restringem mais obrigando a escolher entre

verdade e ilusão, tal como ditava a visão absolutista". (ROAS, 2014, p.94-95)³

Na citação anterior, Roas discute que para Alazraki e outros teóricos contemporâneos, o Neofantástico se baseia nas possibilidades da realidade. Pois embora existam divisões, o gênero dá espaço à imaginação, e considera tal área, o que, de fato, não era possível na concepção autoritária e restritiva de Todorov, em que havia a predileção pela verdade ou pela ilusão para a constituição do referido gênero. Roas afirma que:

A literatura surrealista constrói uma realidade textual autônoma na qual se ampliam os limites do real ao apagar sua fronteira com o irreal. Mas isso não supõe a criação de um efeito fantástico, nem gera qualquer inquietude. Um efeito que, no entanto, se produz nas narrativas mal chamadas de "neofantásticas", em que o leitor continua percebendo a ruptura, o conflito que nelas se estabelece em relação à noção extratextual da realidade, e a perturbação que isso provoca. A impossibilidade inquietante do duplo ou do vampiro (para citar dois temas tradicionais) é a mesma que a do vomitador de coelhos cortazariano ou a do indivíduo que um dia acorda metamorfoseado em um inseto. (ROAS, 2014, p.95-96)

Na citação acima, Roas refere-se ao sujeito, de Kafka, que acordara metamorfoseado em inseto, e ao vomitador de coelhos, de Cortázar, para argumentar que os limites existentes entre o real e o irreal são anulados com a literatura surrealista, entretanto, tudo isso pode não condicionar um efeito fantástico ao texto e nem provocar inquietude no leitor. Apesar disso, Roas comenta que tal efeito, tanto o da inquietude como o fantástico, estão presentes no Neofantástico. Além disso, o autor evoca o conflito que se faz presente neste gênero em concílio à noção extratextual da realidade e à perturbação dos fenômenos sobrenaturais causadas no leitor, o que reafirma a ideia do contraste entre a realidade e a presença de tais fenômenos.

Com relação à linguagem presente nas narrativas fantásticas, Roas em seu texto "O fantástico como problema de linguagem" comenta que assim como o gênero fantástico, o seu fenômeno também se torna impossível de ser definido por ser inimaginável: " Como eu dizia, em muitos relatos, o fenômeno fantástico, impossível de ser explicado, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é inimaginável.[...]" (ROAS, 2013, p.63). Roas continua comentando sobre a definição de algo indescritível, como é o fantástico, e

³ Neste trecho, David Roas critica, sutilmente, o Neofantástico, como precário. Esta afirmação pode ser observada como crítica construtiva, visto que o Neofantástico tem surgimento recente e ainda está sob desenvolvimento e estudo. Trata-se de uma nova teoria.

ainda cita o termo "retórica do indizível", de Bellemin-Nöel, 1971. Segundo Roas, o fenômeno fantástico incita a escrita. A seguir:

Tentar descrever o que é, por definição, indescritível supõe o emprego de uma "retórica do indizível" (Bellemin-Nöel, 1971), um maquinismo textual que permite a irrupção do impossível no mundo ficcional. Trata-se de um conjunto de marcas textuais que assinala a excepcionalidade do representado.

[...]

Essa retórica do indizível também possui uma evidente dimensão autorreflexiva, já que são constantes as representações críticas da enunciação e da própria atividade narrativa ("É impossível descrever..."), bem como os jogos com a metaficção, recurso muito frequente na narrativa contemporânea de modo geral. Como diz Mellier (2000, p.41), a metaficção designa estratégias textuais que põem em crise a ilusão de realidade postulada pela mimese: exibindo sua natureza puramente linguística e ideológica, as representações do texto são desconstruídas. O fenômeno fantástico é um desafio à escrita. (ROAS, 2013, p.65)

Surge o questionamento se haveria uma linguagem ou um discurso específico ao gênero Fantástico. Roas, em resposta, argumenta que embora existam discursos comuns nas obras fantásticas, eles poderão ser encontrados em outros gêneros literários, pois ambos fazem parte da linguagem literária. A saber:

Caberia perguntar, então, se existe uma linguagem, um tipo de discurso característico e próprio do fantástico. Entre os diversos teóricos que prestaram maior ou menor atenção a esse assunto (Todorov, Bessière, Bellemin-Nöel, Belevan, Campa, Bozzetto, Lord, Erdal Jordan, entre outros), a conclusão é coincidente: embora possam ser detectados diversos procedimentos retóricos, discursivos e estruturais recorrentes em boa parte das narrativas fantásticas, eles não são exclusivos do fantástico, pois são compartilhados pela linguagem literária. (ROAS, 2013, p.67)

Roas finaliza seu texto afirmando que o mundo do texto Fantástico, independentemente de seu tempo, é o nosso mundo, ou seja, um mundo comum a todos. Nele, a nossa ideia de realidade surge como questionadora, e contrasta com fenômenos que podem complicar ou facilitar a ordem ou a desordem onde estamos inseridos. Segundo ele,

Porque o mundo do relato fantástico (seja no século XIX ou nestes tempos pós-modernos) sempre é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade age como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem ou desordem precária na qual fingimos viver mais ou menos tranquilos. (ROAS, 2013, p. 74)

Após tantas abordagens, tentativas teóricas e possíveis definições, tanto os gêneros – Fantástico tradicional como o Neofantástico – trazem consigo, acima de tudo, história e pesquisa. Apesar das discrepâncias, os dois gêneros se assemelham, se complementam e se tornam relevantes para a elaboração de novas pesquisas, e para a análise de textos literários fantásticos. Não nos convém somente julgar tais gêneros como adequados ou inadequados na aplicação aos textos literários fantásticos, mas compreender o processo de produção, o contexto, de cada uma deles, em seu devido tempo. O Neofantástico pode ser compreendido como aquele gênero complementar ao fantástico tradicional, ou seja, o seu desdobramento moderno, enquanto que o gênero Fantástico pode ser entendido como o gênero determinante para o texto fantástico e precursor para fomentar pesquisas, sendo elas modernas ou passadas.

2.2 – A questão do insólito em Guimarães Rosa

Outro aspecto fundamental presente na literatura rosiana é o insólito. Em "Duelo", temos várias passagens que nos levam a acreditar ou a rejeitar a ficção explícita no conto, entre elas, o próprio duelo que leva os personagens Turíbio-Todo e Cassiano a cometerem ações inimagináveis por vingança.

Como definição para o vocábulo ficção, o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, 2013, nos traz:

Ficção – Lat. *fictio, onis*, de *fingere*, modelar, compor, imaginar, fingir. Sinônimo de imaginação* ou invenção* encerra o próprio núcleo de conceito de Literatura*: Literatura é a expressão dos conteúdos* da imaginação, é ficção transmitida por meio de palavra escrita. Neste caso, qualquer obra literária (conto*, novela*, romance, soneto*, ode*, comédia*, tragédia*, etc.) constitui a expressão dos conteúdos de ficção. Entretanto, recorre-se ao vocábulo, costumeira e restritivamente, para designar a prosa* literária em geral, ou seja, a prosa de ficção. (MOISES, p.191, 2013)

A própria definição para a palavra ficção, no respectivo dicionário, nos traz a informação de que ela finge, inventa ou imagina histórias, personagens, espaços, núcleos inseridos no contexto literário. O ato de fingir vem a ser transmitido pela escrita de modo a se moldar em histórias, contos e entre outros gêneros, como é o caso do conto "Duelo", em que já no início da história, os animais conversam em formato de fábula, neste caso, referenciando-se, como dito, aos personagens do conto e às suas características psicológicas e físicas.

No que concerne à figura do herói trágico convencional, temos uma breve explicação de Lenira Marques Covizzi, em seu livro, *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de 1978, sobre a sua figura. Em seu comentário, Covizzi alega que o herói surge da necessidade ou da liberdade, é o que ocorre com Turíbio-Todo e Cassiano, ambos protagonistas da história rosiana, em que o destino, assim como cita Covizzi, causa-lhes tragicidade, uma vez que ambos os personagens são fadados à morte. Por ironia do destino ou não, embora tenham lutado, Cassiano e Turíbio-Todo ficam à mercê dele, pois cada um tem seu fim justificado pelo duelo ao qual se propuseram, motivados pela vingança que os cegara. Trata-se, portanto, de uma luta vã, assim como dito por Covizzi, pois ambos os personagens perseguiram-se a esmo, de modo a sofrerem durante o percurso pela mata, cada qual a seu modo. Assim,

O herói trágico convencional era caracterizado por um fatalismo ativo: ação convencionalizada por força que o domina, gerando assim o dinamismo que lhe é próprio. Para isso ele precisa ter uma razão, que o determina, que é simples e ao mesmo tempo complexa, porque admite e não admite a escolha da ação: o herói nasce do enquadramento da liberdade e da necessidade. Aqui entra em jogo um terceiro elemento, o destino, do qual o herói não pode jamais escapar, dado o sentido trágico de sua atuação. Exprime então uma idéia singular e outra coletiva. Esse processo é acentuado pela presença do drama, que consiste na própria ação, na luta para sair de um conflito interno ou externo. Luta vã do ponto de vista da realização individual, visto que a tragédia é exatamente a não-possibilidade de conseguir uma vitória feliz nessa luta. De sua ação dependem os extremos: a escolha da morte ou sofrimento, aceitos como resultados da ação, que é submissa às forças irracionais. (COVIZZI, p.56-57, 1978)

Segundo Covizzi: "Resumindo: o herói trágico é aquele que é capaz de levar às últimas consequências uma atitude que não pode ser outra, mas é resultado de uma escolha que traz em si uma atitude de valor universal, e entretanto se choca objetivamente com a vida do herói." (1978, p.56) Na citação anterior, podemos aludir à figura tanto de Turíbio-Todo como a de Cassiano, pois ambos foram capazes de levar a perseguição e a vingança até às últimas consequências, de modo a esquecerem-se de si mesmos, e cegamente foram até o fim de suas vidas para fazerem justiça.

Além disso, a autora comenta sobre os sentimentos humanos que muitas vezes são captados e representados pelos personagens de Guimarães Rosa, como é o caso destes dois personagens aos quais remetemos frequentemente, Turíbio-Todo e Cassiano. Eles são acometidos pelo acaso, ou seja, pela própria manifestação do destino, apresentam medo e entre outros sentimentos; devemos lembrar que o próprio cenário criado por Rosa é místico e repleto de superstições, como o canto dos pássaros, o barulho dos bichos no ambiente

selvagem e também a própria manifestação natural que colaboram para a composição da história de modo a ocasionar o suspense e a estimular a imaginação do leitor durante as cenas de ação. Segundo Covizzi: "Acaso, medo, superstições, dúvida e toda a gama de sentimentos contraditórios que movem o homem, são fartamente apresentados por GR." (1978, p.53)

A autora Covizzi justifica, de certo modo, o caos gerado em ambientes onde existe a falta de perspectiva, o que nos leva a aludir ao sertão – o mundo em crise que é o contexto – enfim, este espaço representado em "Duelo", uma vez que os personagens encontram-se na lacuna de sentidos e de projeção a uma vida melhor e se ocupam de vinganças, traições, mortes e guerras instituídas nesse espaço de caos. Parece-nos que ambos não se importam com suas próprias vidas e são motivados apenas por fazerem justiça com as próprias mãos, sem se preocuparem com as consequências de seus atos, pois a honra de um homem, neste caso, vale mais que a própria questão da mortalidade, nas palavras de Covizzi:

De qualquer forma, há sempre uma busca angustiada de uma totalidade, de um absoluto que substitua o fracionamento e a falta de sentido das realidades estabelecidas. O caos instituído pela ausência de perspectiva de um mundo em crise se faz recorrer no presente ao passado indefinido que é o mundo mítico, o qual se projeta paradoxalmente em direção à totalidade infinita que se espera para um futuro eterno com a superação de categorias definidoras e cerceadoras dessa possibilidade; categorias que se resumem essencialmente no peso do tempo e na limitação do espaço. (COVIZZI, p. 57, 1978)

Acerca da escrita de Guimarães Rosa, Covizzi comenta que tal autor é de uma literatura de terceiro mundo, local onde os contextos insólitos tornam-se mais substanciais ou plausíveis, devido às diferenças sociais e culturais, portanto:

GR se insere nessa corrente de tradição não realista. Ele pertence a uma literatura do terceiro mundo onde as situações insólitas ganham maior concreção, porquanto os contrastes em todos os níveis das realidades desses continentes são mais marcantes. Essas coordenadas conferem à sua obra os aspectos de contemporaneidade de que nos ocuparemos aqui. (COVIZZI, p. 57, 1978)

A relação da linguagem com o insólito é de proximidade quando pensamos na escrita de Guimarães Rosa, e principalmente no conto "Duelo", a sua criação de neologismos e o intenso uso de figuras de linguagem levam-nos a relacionar tal questão linguística a caracterizar o insólito, pois é por meio dela, da linguagem, que o insólito se realiza, e se explana ao leitor, nas palavras de Covizzi: "Dizer que a singular instituição de uma nova

linguagem é a principal e mais evidente característica do insólito em sua criação é dizer o óbvio." (1978, p.57)

A respeito da contemporaneidade da escrita rosiana Covizzi comenta que: "A sua contemporaneidade se encontra no tratamento lingüístico de seu objeto e na singular visão que deflui desse tratamento e das perspectivas da matéria que se ocupa." (1978, p.58)

A autora Covizzi cita *Sagarana* (1946) e fala sobre a linguagem inovadora e a temática rural que compõem os nove contos presentes na obra. As duas características as quais a autora se refere são a contemporaneidade da escrita de Rosa, aqui já comentada, e o realismo ficcional (digamos assim) também já citado, assim sendo:

Em *Sagarana* (1946), obra de estréia, as nove narrativas que a compõe já são marcadas pelas duas características acima. Uma linguagem especial e os temas rurais estão presentes de "O Burrinho Pedrês" a "A Hora e Vez de Augusto Matraga", a primeira e a última narrativas do livro. (COVIZZI, p. 58, 1978)

A incrível capacidade de Rosa em contar histórias é também reconhecida por Covizzi. Segundo ela, há uma forma peculiar da qual Rosa se apropria para narrar os contos, pois percebemos que em suas narrativas existe uma reinvenção do narrar por meio da linguagem inovadora e dos recursos literários ficcionais empregados pelo autor, nas palavras da autora: "Uma espécie de marco zero da atividade do ficcionista: a do homem que narra, que conta histórias. E parece-nos que há nisso a mais perfeita adequação à especial maneira de produzir de GR. Ele, antes de mais nada, e sempre, conta histórias." (COVIZZI, 1978, p.58)

Ainda sobre a escrita rosiana e a relação dela com o insólito, temos, ao contatar as obras de Rosa, a impressão de que algo está prestes a acontecer, geralmente, devido ao ambiente sugerido pelo autor, que muitas vezes é inóspito e apresenta perigos aos personagens de suas tramas, a relação do insólito torna-se evidente quando neste contato envolvemo-nos aos mistérios da trama de modo a imaginar coisas impossíveis ao mundo tido como real/racional. Segundo Covizzi, "Tem-se a sensação de se estar sendo sempre iniciado nalgum mistério que desembocará em alguma forma de estado de graça." (COVIZZI, 1978, p.83)

Mas para onde se vai a história ou o que ocorre em seu desfecho não é o que realmente importa, neste caso, para Rosa. Pois o ápice de suas histórias ocorre em seu desenrolar e não no final. Guimarães Rosa utiliza-se de enigmas ao longo de seus contos que nos levam a sair do comodismo e a imaginar infinitas possibilidades de desfecho, ele não se atém ao final, e

cria enredos que nos ocupam a decifrar e a finalizar a trama em meio ao caos criado por seus personagens. Portanto, os finais de seus contos são apenas o desfecho de tumultos criados propositalmente pelo autor, para Covizzi:

Nesse desvelamento gradual que na maioria das vezes não termina numa explicação lógica está a essência do insólito rosiano. E a confusão, o não dar logo com a solução do enigma, tem muita razão de ser, porque é muito difícil não só ser claro como ver claro. As coisas estão muito emaranhadas: "Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: êle se dispõe para a gente é no meio da travessia". (apud GS: V, p. 62-63). (COVIZZI, 1978, p.84)

O autor Guimarães Rosa buscava criar enigmas por meio do narrador, que leva a história ao seu desfecho, mas que, antes disso, cria e soluciona enigmas ao longo da narrativa. Tal como citado abaixo, o próprio Guimarães revela-se enigmático em seus discursos e afirmações presentes no conto "O Espelho"⁴. Nele, Rosa mostra-se surpreso ao ter a sua imagem revelada pelo espelho, o que primeiramente causa-lhe náusea e aflição, mas que, num instante posterior, lhe revela curiosidade pelo autoconhecimento. Assim sendo,

Em síntese, a ficção de Guimarães Rosa é aquela que busca paralelamente a chave do "espetáculo do mundo" e a da ficção pela ficção. A busca do personagem narrador relata os enigmas na tentativa de solucioná-los – expressá-los - através da narrativa, buscando assim, também, a solução do enigma da narrativa: "Foi num lavatório do edifício público, por acaso. Eu era môço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, e outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jôgo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repusilvo senão hediondo. Deu-me náusea, aquêlê homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. 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. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses." (PE, p. 73-74) (COVIZZI, 1978, p.87)

⁴ Conto do livro *Primeiras Estórias*, 1962.

A figura do homem sertanejo, muitas vezes, matuto e sem modos é, geralmente, percebida em todos os contos de *Sagarana*, e pode ser muito bem observada como uma ruptura com os estereótipos de herói, pois o autor torna este mesmo ser caipira como ser especial e lhe dá ênfase em todas as suas histórias na referida obra; o emprego de neologismos, das figuras de linguagem; de um narrador perceptivelmente onisciente; o uso da ruptura linear da narrativa e de outros recursos que testam o leitor e a sua capacidade crítica; e entre outros recursos da escrita rosiana levam-nos a afirmar que Guimarães Rosa instituiu em sua literatura características pertencentes ao insólito, tal como é citado por Covizzi abaixo:

Refazendo sinteticamente as argumentações trazidas até aqui diríamos que GR se caracteriza principalmente por uma tendência mimética, sendo entretanto irrealista. Na gangorra entre o realismo e irrealismo se reflete também - estruturalmente - a sua preocupação, no nível das idéias e da linguagem, entre aparência e essência. À aparência regionalista de sua ficção opõe-se o surrejonalista que é realmente. À técnica narrativa introdutória, típica de romance realista, acrescenta planos de memória, um presente de vivência atual mas em perspectiva de dúvidas, exclamações, interrogações, paradoxos, aproximações contrastantes, antíteses, perspectiva integrativa não exclusiva das coisas que podem desvelar-se ou não; às vezes são projetadas para o futuro, continuando então o semidesvelamento do mistério, ou o desvelamento, quando o interessado já não pode usufruir dele. Aí ocorre uma frustração ou suspensão, o que é de qualquer maneira insólito.⁵ Os personagens são aparentemente simples - dentro da expectativa que se tem do homem ignorante em algum sentido - mas é sempre um ser especial, de exceção, a ponto de, explicitamente ou não, suscitar problemas ontológicos. A linguagem é aparentemente só jogo, artifício, mas essencialmente a mais adequada aos complexos contextos criados. O foco narrativo dá sempre a impressão inicial de onisciência, mas que é sempre, de alguma maneira, envolvido, não havendo a objetividade esperada porque não há nunca uma distância crítica entre narrador e narrativa. O movimento da narrativa parece seguir os eventos da razão da sua importância pelos efeitos causados, mas na verdade é a sua causa ou significação maior que conta. (COVIZZI, 1978, p.85)

E:

A que se deve então em essência o insólito rosiano? A uma contradição estrutural essencial entre o uso de algumas técnicas e matéria realista que resultam numa ficção irrealista.⁶ O que se reflete na transfiguração ficcional da realidade que, para ele, se resume no dilema platônico entre a aparência e a essência. (COVIZZI, 1978, p.85)

⁵ Grifo nosso.

⁶ Grifo nosso.

Sobre a irracionalidade, Covizzi comenta que para Guimarães Rosa ela não é um elemento principal do mundo, e sim consequência das relações dos seres humanos que são imperfeitos e se encontram em constante mudança. Observamos isso nos personagens, de "Duelo", que apesar de buscarem vingança também, de certo modo, procuram a redenção, e são transformados ao longo dos fatos ocorridos na narrativa. A autora Covizzi justifica que a ficção rosiana é composta pelo invisível aos olhos, de modo a instigar e a permitir lacunas de sentido, o que tende a ir para além do realismo e se alcançar o idealismo. Além disso, há nas obras uma tendência ao desdobramento e ao desfecho do inesperado, daquilo que é afortunado pelo destino, seja um elemento mágico ou um personagem erguido repentinamente como é o caso de Timpim-Vinte-e-Um que termina o conto "Duelo"; neste caso, existe a revelação de um personagem alheio ao duelo, mas que toma para si as dores do compadre Cassiano e dá cabo à vida de Turíbio-Todo. O inesperado está frequentemente presente nas obras de Guimarães Rosa, de modo a justificar a presença do insólito como ruptura, na presença de um elemento sobrenatural como a intervenção de um milagre ou de um absurdo, revelado pela linguagem rosiana. É o que Covizzi comenta nas citações abaixo:

A ficção rosiana não é insólita no sentido de utilização de técnicas desenvolvidas voluntariamente para construir *nonsense* tais como a utilização das imagens aleatórias do surrealismo ou o estouro da causalidade. Pelo contrário: há um enredo evidente, e o desenvolvimento de algumas situações é que insulfará certo irrealismo às próprias técnicas realistas. Daí constatarmos que a irracionalidade, para ele, não é elemento fundante do mundo, mas elemento resultante das relações entre seres imperfeitos, em mudança. (COVIZZI, 1978, p.86)

E:

Sua ficção é a da expressão do inapreensível, do inefável, do indizível, do invisível, da busca do avesso através dos direitos pouco claros, da essência pelas aparências reveladoras. E o insólito rosiano se situa nessa confluência: na da aparência de um realismo que se transcende pela especial maneira como é expresso, donde se depreende uma tendência ao idealismo. (COVIZZI, 1978, p.86)

Sobre a relação de causa e consequência na ficção de Rosa, observamos que o autor ultrapassa as leis físicas ou humanas. Ele alega que o sobrenatural faz parte de nosso mundo ainda que não o vejamos, o transcendente, portanto, estabelece uma relação de fenômeno justificado pelo insólito em suas narrativas. Além disso, Rosa,

num tom de ironia, afirma que se quiser segui-lo, narrar-lhe-á uma experiência motivada por raciocínios e intuições, observamos então a presença do real (o ato de narrar experiências vividas pelo autor) e o sobrenatural (motivado pela intuição). Segundo Covizzi:

GR é ainda dono de uma ficção que, coerentemente com as necessidades e aspirações da ficção contemporânea, busca as estruturas essenciais do homem e do mundo. Fá-lo através do insólito, que se constitui na transcendência que sua linguagem opera num enredo ambíguo: sugere uma realidade que ultrapassa: "Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia que seja na verdade - um espelho? Demais, decerto, das noções da física, com que familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo" (PE, p. 71). Tanto é que sua ficção, como grande parte da contemporânea, não infringe intrinsecamente a lei da causalidade. Determinam-se facilmente causas e efeitos que podem entretanto não ser explicados. (COVIZZI, 1978, p.87)

Faz-se válida a afirmação de Covizzi ao afirmar que: "GR faz, nos limites e na evolução de sua arte, o movimento completo da evolução da arte até nossos dias, ao dar forma a uma obra e seu contrário" (1978, p.88), pois Guimarães Rosa foi atemporal para sua época, lançando-se contra os paradigmas de seu tempo, estabelecendo recursos linguísticos inovadores e utilizando do insólito como prerrogativa para histórias de ficção realista. Rosa rompeu com os padrões estilísticos e temáticos de sua época, embora por vezes criticado, fez e continua fazendo história, rebuliço e inquietação em seus leitores, ora com seus personagens tão próximos da realidade, ora com o uso do imaginário e uma "pitada" do insólito para fazer-nos sonhar com um mundo fantástico, invisível e sensível aos olhos de quem lê e aprecia a enigmática literatura rosiana.

Capítulo 3

O Neofantástico em "Duelo"

3.1 – A recepção em "Duelo" e o Neofantástico

Ao início do conto "Duelo" presente em *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, deparamos-nos com a epígrafe em que animais estabelecem diálogo. Como já abordado no segundo capítulo deste trabalho, Rosa utiliza-se deste recurso para criar uma analogia com o enredo do conto "Duelo". No conto em estudo, observamos muitas passagens em que o insólito se estabelece de forma a provocar estranhamento no leitor. Para tratarmos do insólito em "Duelo", levaremos em consideração a teoria de Jaime Alazraki (2001) – encontrada na obra *Teorias de Lo Fantástico, Que és lo neofantástico?* – mais especificamente as características do Neofantástico propostas pelo autor.

Na obra *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética de Recepção* – de Hans Robert Jauss e vários autores renomados, com tradução de Luiz Costa Lima (1979), dois capítulos nos chamaram a atenção, o primeiro sobre a estética da recepção e o segundo sobre o que significa tal estética nos textos ficcionais.

Sobre a teoria da recepção, o pesquisador Karlheinz Stierle – em *O que significa a recepção dos textos ficcionais?* (1979) – comenta sobre a necessidade de complementação da teoria da estética da recepção, não de modo formalista, mas formalmente; pois há a necessidade de se reformular a teoria da recepção de modo a romper com os paradigmas clássicos, a fim de integrar comunicativamente texto e leitor. É o que vemos em:

A teoria da recepção assim se concretiza como uma teoria dos pontos de vista relevantes da recepção e de história; e assim, igualmente, como uma teoria de sua justificação. A legitimidade estética do julgamento pessoal, mesmo do que só se formulou uma vez, se torna segura de si mesma apenas em face de um processo de formação do julgamento. Mas a pergunta sobre as estruturas possibilitadoras da recepção – transcendentais à própria obra – assim como a pergunta sobre sua legitimidade estética – a que se pode responder apenas no processo dialógico de uma formação consensual e nunca de modo definitivo – deixam em aberto a questão daquelas estruturas de recepção, relativamente estáveis, que fundam a própria possibilidade da obra, às quais, ademais, se liga a identidade desta, no processo de recepção. A estética da recepção, que até agora tem sido sobretudo uma estética de tipo material, precisa ser complementada por uma teoria formal (não formalista!) da recepção. (STIERLE, 1979, p. 134-135)

Ainda sobre a recepção, Karlheinz Stierle comenta que o ato da recepção por parte do leitor atinge estâncias distintas, que compreendem desde o decorar ao imaginar. Cada leitor ao reagir de uma determinada forma em relação à recepção torna-a passível de um novo estudo, segundo Karlheinz Stierle:

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo... Independente das múltiplas reações possíveis e não teorizáveis, há uma conexão complexa das camadas instauradoras da recepção, que se oferecem para a apreensão teórica. Descrever o ato da recepção significa, de imediato, diferenciar seus vários passos e apreender sua construção hierárquica. (STIERLE, 1979, p. 136)

O crítico argentino Jaime Alazraki sugere uma nova constituição de uma nova teoria intitulada por Neofantástico. Segundo ele, há a necessidade de reformular a teoria Fantástica, pois nem todas as obras têm as características dela, e tampouco podem ser inseridas e consideradas pertencentes ao fantástico. Segundo ele, o Fantástico:

es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.² (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Sobre a criação do Neofantástico, Alazraki explica sua denominação como aquilo que atenta para as diferenças existentes entre o Fantástico e o Neofantástico, sendo que o último possibilita maior abrangência no tocante aos estudos de seus textos. Alazraki ainda comenta que a vagueza não é benéfica ao estudo literário e, ao se apropriar da fala de Harry Levin, ele comenta que as especificidades ajudam-nos muito mais que as generalidades no campo da arte literária. Portanto:

Propuse la denominación neofantástico como um llamado de atención de las diferencias que he señalado entre esos dos tipos de narración. También porque la toma de conciencia de esas diferencias permitiría una mejor comprensión de los sentidos y alcances del nuevo género y un estudio más cabal y concienzudo de sus textos. La vaguedad nunca ha sido beneficiosa para el estudio de la literatura. <<Las especificidades nos ayudan mucho más que las generalidades>>, advirtió en una ocasión Harry Levin. He buscado en esta inquisición ser leal y consecuente con esse espíritu. (ALAZRAKI, 2001, p. 280)

No que concerne à visão, uma das três características do Neofantástico, de Alazraki, temos a definição daquilo que é tido como uma visão, em que o real é tido como a máscara que oculta uma segunda realidade. A explicação para a visão seria, metaforicamente falando, o uso de uma máscara da realidade, mas que esconde uma segunda (nova) realidade apresentada pela narrativa neofantástica. A visão seria uma espécie de ilusão. Segundo Alazraki:

Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para <<poder mejor devastarlo>>, como decía Callois –, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatário de la narración neofantástica. (ALAZRAKI, 2001, p.276)

Tal definição da característica visão pode-se assemelhar tanto àquilo que Alazraki defende no Neonfantástico quanto ao que Karlheinz Stierle comenta na citação abaixo. Se pensarmos que o leitor em contato com "Duelo" poderá vir a ter a sensação de sair da sua realidade e adentrar numa segunda – nova – realidade criada pelo sertão e pelos elementos fantásticos que compõem a narrativa rosiana, concluiremos que a visão é uma característica assertiva presente no conto "Duelo"; visto que os elementos da trama asseguram tal argumento de que a visão se faz presente, a começar pela epígrafe em que os animais conversam, pela ocasião dos fatos que geram a revolta em Turíbio Todo (o flagrante da traição entre dona Silivana e Cassiano Gomes), o seu plano de vingança, o assassinato equivocado do irmão de Cassiano e o próprio duelo, veremos que se trata de uma história com partes reais, que, entretanto, oscilam e pendem muito mais ao terreno do insólito. Para que o leitor faça uma imersão no conto, ele deverá ser desassossegado, e adentrar naquilo que até então fora oculto pela máscara do real, a segunda realidade.

Portanto, a visão pode ser uma característica presente na epígrafe, visto que ela é uma metáfora que antecipa a história, aludindo aos personagens, e tornando a conversa a dois metros de profundidade aceitável pelo leitor, como se fora possível acontecer tal fato; o que depreende a aceitação do insólito já no início da narrativa rosiana, a seguir:

E grita a piranha cor de palha,
irritadíssima:
- Tenho dentes de navalha, e
com um pulo de ida-e-volta
resolvo a questão!...
- Exagero... - diz a arraia
et, durmo na areia,

de /errão a prumo,
e sempre há um descuidoso
que vem se espetar.
- Pois, amigas, - murmura o gimnoto,
mole, carregando a bateria -
nem quero pensar no assunto:
se eu soltar três pensamentos elétricos,
bate-poço, poço em volta,
até vocês duas
boiarão mortas.
(Conversa a dois metros de profundidade.)
(ROSA, 2015, p.139)

O próprio Guimarães Rosa anuncia, pelo narrador, o fato de que Turíbio Todo estava correto e não havia praticado nenhum delito no começo da história: "Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com razão." (ROSA, p. 140) Esta informação dita pelo narrador propõe ao leitor a aceitação da história como, até então, uma história comum, e o leva a ter empatia por Turíbio Todo. Além disso, Rosa comenta que o começo é tudo, o que nos leva a depreender que Turíbio Todo não era tão mau como poderíamos imaginar, pois ele estava quieto e sem motivos para brigar ou matar alguém. Devemos imaginar o motivo pelo qual deu início ao duelo: fora o flagra que Turíbio dera em sua esposa, dona Silivana, com o soldado Cassiano; por isso, Rosa também afirma que o começo é tudo, ou seja, a traição ocorre no início, e corresponde a tudo aquilo que motiva Turíbio Todo a vingar-se do amante de sua esposa, e, enfim, dar princípio ao duelo.

O autor Stierle comenta sobre a aceitação do insólito, porque há um fingimento por parte do leitor que "abandona" seu mundo real para mergulhar no contexto ficcional, é o que ele comenta em:

A função básica da recepção dos textos ficcionais – e nisso eles não diferem dos pragmáticos – está na constituição dos estados de fato e em sua perspectivização. Diferente, entretanto, no plano da modalização e da condensação, em formas historicamente situáveis da ação verbal. A relação do estado de fato e a materialidade dos fatos não tem, como no texto pragmático, caráter de compromisso. O estado de fato do texto, ao contrário, é atribuído ao equivalente ficcional de uma materialidade dos fatos. Deste modo, tal atribuição é efetuada sem que daí resultem consequências imediatas para a atividade do leitor. A distância pragmática do leitor quanto ao texto ficcional é uma distância "fingida" (*gespielle*); o leitor assume um papel que independe do contexto concreto de sua história pessoal. Do mesmo modo é "fingido" o papel pragmático do autor, papel que se liga apenas ao próprio texto. Que os papéis do autor e do leitor do texto ficcional sejam apenas papéis pragmáticos "fingidos" significa que o texto ficcional não se coloca simplesmente de uma situação de comunicação, sendo pois

assituacional e aberto a uma determinação situadora, mas sim que a ficção se refere a uma situação comunicacional implícita, parte, por seu lado, da própria ficção. (STIERLE, 1979, p. 147)

A segunda característica do Neofantástico é a intenção, pressupõe-se que ela é a inquietação ou perplexidade provocada no leitor. Segundo Alazraki, o Neofantástico não se preocupa ou intenta a provocar medo no leitor, mas a usar por meio da linguagem metafórica artifícios irracionais que vão além da linguagem, e procuram fugir ao conhecimento científico que possuímos cotidianamente. Ainda sobre a linguagem, observamos que, em "Duelo", Guimarães Rosa utiliza artifícios linguísticos, como já dito neste trabalho, como a metáfora, o neologismo e outras figuras de linguagens que vêm a romper com os padrões estilísticos da época. Portanto, a intenção vem a questionar hábitos, crenças, a cientificidade e a praticidade das coisas, foge à lógica racional e procura retirar o leitor de seu espaço habitual, causando-lhe novas sensações por meio da literatura ficcional. Segundo Alazraki:

En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, um terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. Ni <<La Biblioteca de Babel>>, ni <<La metamorfosis>> ni <<Bestiario>> nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud si, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 2001, p.277)

De acordo com Jaime Alazraki, a terceira característica – o *modus operandi* – corresponde à aceitação do fato insólito, ou seja, é aquilo que torna o insólito aceitável. Em "Duelo", podemos perceber que o fato de Turíbio Todo ter surpreendido sua esposa, dona Silivana, em adultério pode causar, inicialmente, o estranhamento no leitor, e mais que isso, o erro de Turíbio ao atirar por engano no irmão de Cassiano também pode causar tal efeito; porém, ao compreender o insólito, neste conto, o leitor pode aceitar essa realidade ficcional de modo a estabelecer julgamentos, compreensões diversas, advindas de um campo infinito de possibilidades interpretativas.

Ainda sobre o *modus operandi*, o crítico Alazraki comenta que diferentemente do Fantástico, o Neofantástico não procura criar o "pathos" nos leitores, ou o sofrimento, assim como o Fantástico. Por meio do *modus operandi*, o insólito permite ao leitor a revelação da

história e dos fatos fantásticos de modo natural, sem progressão ou rodeios. Observamos isto no conto "Duelo" quando Guimarães Rosa introduz fatos, ações, elementos e/ou personagens fantásticos naturalmente sem causar medo e "pathos" nos leitores, o que difere do discurso fantástico que parte de fenômenos naturais para se alcançar o sobrenatural. De acordo com Alazraki:

Finalmente, en lo que toca a la mecánica o *modus operandi* de estas narraciones hay que decir que se diferencian considerablemente del cuento fantástico. Todorov tenía razón cuando objetaba al relato de Kafka que <<el acontecimiento extraño no apareciera después de una serie de indicaciones indirectas como la suma de una gradación y que estuviera ya contenido en la primera frase del relato. Y explicaba: <<El discurso fantástico parte de una situación perfectamente natural para alcanzar lo sobrenatural..., mientras que "La metamorfosis" parte de un acontecimiento sobrenatural para darle, em el curso del texto, un aire más y más natural... El discurso kafkiano abandona lo que hemos definido como la segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada en el interior del texto>> (op.cit., pág. 183). Naturalmente, no le interesa asaltar al lector con esos miedos que constituyen la razón de ser del cuento fantástico. Para que ese miedo se produzca, la narración fantástica asume la causalidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos en el comercio diario con la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento en que esa misma causalidad de la que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir, lo imposible: el hijo muerto destrozado por las máquinas de <<La pata de mono>> golpea a la puerta de la casa de los padres. El relato neofantástico prescinde también de los bastideros y utilería que contribuyen a la atmósfera de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o *pathos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*. (ALAZRAKI, 2001, p. 279)

Em "Duelo", observamos que as ações praticadas por Turíbio Todo e motivadas pela traição nos causam perplexidade, por sua tamanha audácia. Turíbio mostra-se frio e calculista ao planejar a vingança contra Cassiano, apesar de saber que o soldado não se separava de sua arma. Embora soubesse das habilidades que Cassiano possuía enquanto soldado, Turíbio não se deixava intimidar e, por isso, tramara friamente sua vingança. Esses fatos levam o leitor a sentir-se incomodado; portanto, a intenção é tida como característica presente neste trecho, uma vez que o leitor fica perplexo ao observar um Turíbio Todo diferente daquele apresentado pelo narrador, no início da trama, pois neste momento da história, ele está friamente centrado em um plano vingativo, a seguir:

Turíbio Todo não ignorava isso, nem que o Cassiano Gomes era inseparável da parabellum, nem que ele, Turíbio, estava, no momento, apenas com a

honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé. (ROSA, 2015, p.141)

[...]

Todavia, como o bom, o legítimo capiau, quanto maior é a raiva tanto melhor e com mais calma raciocina, Turíbio Todo dali se afastou mais macio do que tinha chegado, e foi cozinhar o seu ódio branco em panela de água fria. (ROSA, 2015, p.141)

E:

[...] Respirava fundo e sua cabeça trabalhava com gosto, compondo urdidos planos de vingança. (ROSA, 2015, p.141)

Acerca da última citação, observamos que também nos cabe atentar à visão, característica do Neofantástico. Porque neste ponto do conto, o narrador já deixa pistas ou cria enigmas que antecedem os fatos que estão por vir nas páginas seguintes, revelando uma segunda realidade imperceptível até então na história – a realidade da vingança, da violência, da morte, da pobreza – ambas presentes no sertão.

Ao executar o seu plano, Turíbio Todo confunde o irmão de Cassiano Gomes, Levindo Gomes, com o soldado e mata-o pelas costas. Tal fato leva o leitor da perplexidade à inquietude – ou vice-versa – uma vez que tal equívoco destrói a vida de um inocente que nada tivera a ver com a traição. Turíbio, ao se dar conta de seu erro, foge em veloz galope, o que gera a desconfiança do delito, devido ao seu sumiço. Lembremo-nos que a intenção é outra característica do Neofantástico. Eis o trecho do conto em que Turíbio comete o assassinato e foge, em seguida:

Mas... Houve um pequeno engano, um contratempo de última hora, que veio pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo dos demônios, numa comprida complicação: Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele, o qual não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros. Turíbio Todo soube do erro, ao subir no estribo. – Ui! ... Galope bravo, em vez de andadura! ... – pensou. E enterrou as esporas e partiu, jogando o cascalho para os lados e desmanchando poeira no chão. (ROSA, 2015, p. 142)

Sobre a descoberta do assassino do irmão, Levindo Gomes, Cassiano ouve uma conversa paralela entre dois sujeitos que fofocam sobre a tragédia. Neste instante, o nome de Turíbio Todo foi apontado a Cassiano, como o assassino de seu irmão. Ao final deste episódio, o narrador ironiza e comenta que o "papudo" (apelido de Turíbio) está encrencado, mas já nos antecipa a sua morte, alegando que essa é sua última trapalhada, temos:

Já ele pronto, quando estava amarrando a capa nas garupeiras, ainda ouviu o que o Exaltino-de-trás-da- Igreja falou, baixinho, para o Clodino Preto: - Está morto. O Turíbio Todo está morto e enterrado! ... Esta foi a última trapalhada que o papudo arranhou... (ROSA, 2015, p. 143)

Além disso, outro elemento que pode levar o leitor à inquietude é a ousadia de Turíbio Todo que, após aproximadamente cinco meses de perseguição, sente saudades de dona Silivana e vai até o arraial, local onde morava com ela, então, encontra a mulher e ainda revela-lhe sua última estratégia na perseguição. Em seguida, a mulher jura a Turíbio que não contará seu segredo a ninguém, porém, dona Silivana logo ao encontrar Cassiano conta-lhe tal segredo. Ela mostra-se preocupada com a saúde de Cassiano, porque sabe que sofre de doença cardíaca e não resistiria a muitas aventuras e, em razão disso, ele abandonou a Polícia. Temos, portanto, outra revelação feita pelo narrador que nos remete ao futuro próximo em que Cassiano falece por motivos de doença, a seguir tais trechos do conto:

Também Turíbio Todo já usava a esse tempo a quarta ou quinta cavalgadura, e aí foi que ele teve a audácia de passar no arraial, porque estava com saudades da mulher, Dona Silivana – aquela mesma que tinha belos olhos grandes, de cabra tonta –, com quem ficou uma noite, e a quem, na hora da despedida, confiou, sob segredo, o seu estratagema último. (ROSA, 2015, p. 146)

[...]

E, com essas, Dona Silivana começou a sentir-se mal, com um frio em si, por dentro, porque o Cassiano Gomes não dera baixa na Polícia à toa, e sim excluído pela junta médica; e, apesar do seu garboso aspecto, não lhe prestava para muito o coração. (ROSA, 2015, p. 147)

O trecho abaixo revela-nos o diálogo entre dona Silivana e Cassiano quando ele também volta ao arraial, após a partida de Turíbio Todo deste lugar. Cassiano revela que não lhe interessa mais seu plano de vingança, isso pode causar perplexidade no leitor, pelo fato de o cansaço e o abatimento serem mais fortes do que a própria vingança pessoal do soldado. Tal

como se ele desistisse deste sentimento de revolta e se tornasse pacífico diante de toda tragicidade familiar, é o que vemos em: "Cassiano Gomes, regressando ao arraial, proferiu: - Negócio de vingança não paga a pena. Não quero saber mais! É melhor entregar p'ra Deus..." (ROSA, 2015, p. 154)

Outro fato que também nos incomoda é a traição contínua de dona Silivana para com Turíbio, já que ela ainda tem a audácia de mostrar ao amante as cartas com os registros de Turíbio e de onde ele passara, revelando-lhe os lugares. Temos a impressão de que a própria mulher de Turíbio deseja sua morte, fica subentendido que Silivana não é confiável e suas atitudes causam no leitor perplexidade, tal como se ela gostasse de ser disputada pelos homens que brigariam até a morte, se preciso fosse. Maior perplexidade é percebida na fala de Cassiano ao alegar que Silivana pode escrever na carta a Turíbio, em seu nome, que se dependesse dele nenhuma morte aconteceria: "- Foi p'ra o São Paulo. - Ah, foi... Bobagem! Não carecia de ter ido... Gastei minha raiva... Se ele voltasse, eu nem não fazia nada... Se você escrever a ele, pode botar..." (ROSA, 2015, p. 155) E, logo abaixo, temos a citação do momento em que as cartas de Turíbio com o seu paradeiro eram reveladas a Cassiano por meio de dona Silivana:

E, enquanto pois, Cassiano continuava se encontrando com a mulher fatal da história, aquela mesma que tinha os olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta. E Dona Silivana lhe mostrara a carta enviada de Sant'Ana-do-João-Acima, e, depois, uma outra, também em papel quadriculado, capeando uma folhinha de malva com o coração e a flecha desenhados, cheia de saudades e vinda do Guaxupé. (ROSA, 2015, p. 154)

Debilidade pelos problemas cardíacos, Cassiano procura um farmacêutico para saber de sua saúde, o farmacêutico prenuncia sua morte e lhe revela que o inchaço que o acomete nas pernas não é bom indício. Em seguida, o profissional confirma que Cassiano faleceria em meados do próximo ano, mas poderia sofrer uma piora significativa perto do final daquele mesmo ano. Essa passagem leva o leitor a decifrar que, em breve, Cassiano poderá sofrer um mal repentino e falecer, antes mesmo de sofrer uma emboscada ou qualquer ação violenta por parte de Turíbio Todo. A decifração é mais um artifício utilizado por Rosa que pode ser relacionado à intenção e à visão, pois se trata de uma revelação significativa para a história e pode gerar uma inquietude no leitor, além de lhe revelar outro rumo da trama: a morte natural, não ocasionada pelo duelo, que quebra a expectativa do confronto face a face. Eis a passagem do diálogo entre Cassiano e o farmacêutico:

- Franqueza mesmo, mesmo, seu Cassiano? O senhor... Bem, se isso incha de tarde e não incha nos olhos, mas só nas pernas, é mau sinal...
- P'ra morrer logo?
- Assim sem ser ligeiro... Lá p'ra São-João do ano que vem... Mas, já indo empiorando um pouco, aí por volta do Natal... (ROSA, 2015, p. 155)

Novamente, o leitor é surpreendido ao perceber que a sede por vingança tomara conta de Cassiano mais uma vez. O soldado, ao receber o presságio de sua morte, reflete e percebe que nada tem a perder, ele retorna à perseguição a Turíbio Todo em São Paulo ou em qualquer outro lugar, não se importando com mais nada, além de sua honra e a honra de seu irmão, principalmente. O narrador anuncia, novamente, a morte de Cassiano ao afirmar que nunca mais ele voltaria naquele arraial, em:

E Cassiano Gomes pensou: vendo tudo o que tenho, apuro o dinheiro, vou no Paredão-do- Urucua, dar a despedida p'ra a minha mãe ... Depois, então, afundo por aí abaixo, e pego o Turíbio lá no São Paulo, ou onde for que ele estiver. E despediu-se de todo o mundo, sabendo que nunca mais iria voltar. (ROSA, 2015, p.155)

Após breve melhora, a raiva de Cassiano vem à tona e o motiva a procurar Turíbio novamente, entretanto, a história toma outro rumo, pois devido à sua saúde debilitada, Cassiano é obrigado a abandonar o duelo, em:

Melhorou. E rangia os dentes ao pensar em Turíbio Todo. Mas, graças a Deus, tinha dinheiro. Indagou se por ali não haveria um homem valente, capaz de encarregar-se de um caso assim, assim... Dava até um conto de réis... (ROSA, 2015, p. 156)

A aceitação do insólito, ou o *modus operandi*, ocorre quando o leitor passa a ter a realidade ficcional como sua realidade, sem rejeitar ou negar os fatos fantásticos no contexto ficcional. A empatia do leitor pelos personagens pode surgir no meio desse processo, embora as ações deles não sejam lícitas ou adequadas ao julgo social (Afinal, no mundo real, quem julgará certo um assassino ou um propagador da violência? Quem fará apologia à violência, sendo cidadão de bem? A escrita rosiana provoca a inquietude no leitor de modo a consterná-lo diante seus próprios valores morais e éticos). Um breve instante na história, que diz respeito à morte de Cassiano, possibilita tal empatia do leitor por esse personagem. Cassiano, estando à beira da morte, pratica atos de caridade com desconhecidos e menos afortunados; ao estar à mercê da morte, ele se lembra do irmão, sente saudades, contempla a natureza, olha para o céu e pensa no Céu, ou o paraíso, para onde talvez o soldado queira ir. É como se o seu

personagem buscasse a redenção e a salvação de sua alma. O leitor talvez se compadeça pelo personagem e torça por uma reviravolta na história, uma possível superação da morte. É o que vemos em:

Pegou a pedir às velhas que viessem rezar à beira da enxerga. Queria que os meninos, miúdos meninos, brincassem ali perto; e dava-lhes dinheiro. E ficava calado, recontando os caibros, negros de picumã, e espiando a mexida das aranhas, que jogavam fios-a-prumo para subir e descer. E, pela primeira vez nesses meses, se lembrou do irmão assassinado, realizando ser por causa da morte do mesmo que ele andara em busca de Turíbio Todo. E também pensou no Céu, coisa que nunca tivera tempo de fazer até então. (ROSA, 2015, p.158)

Do mesmo modo que o leitor poderá sentir empatia pelo moribundo Cassiano, ele poderá perceber que Turíbio Todo não é de todo machão e agressivo, ele possui sentimentos e sente saudade da esposa, durante o tempo que se afastara para fugir de/e perseguir Cassiano. Turíbio é um personagem que nos causa comoção, pois foi traído, e talvez não tenha sido fácil para ele ver a mulher em plenos atos sexuais com o seu amante. Enfurecido, Turíbio planejava a morte de Cassiano, entretanto, poupou a mulher amada, dona Silivana, pois ainda acreditava no amor e na relação dos dois; tanto é que, fica implícito, que ele procurava uma vida melhor para si e para a esposa, em São Paulo. Observamos que o duelo esgotou emocional e fisicamente os dois personagens. Em seguida, a citação que mostra a saudade de Turíbio pela esposa: "Senti saudades da mulher. Mas, era só por uns tempos. Mandava buscá-la, depois. Foi também." (ROSA, 2015, p. 154)

Ainda sobre as metáforas, Alazraki cita alguns contos de Julio Cortázar em que o uso metafórico é predominante e imprescindível para os conflitos e as situações criadas nas narrativas. Adiante, Alazraki comenta sobre a necessidade das metáforas para se referir a uma segunda realidade numa relação de semelhança, cujo uso metafórico corresponde à visão e à descrição que ocupam os espaços vazios de nossa percepção devido à realidade ser uma constante irrefutável,

También en los cuentos de Cortázar el elemento fantástico – los ruidos de <<Casa tomada>>, el tigre de <<Bestiario>> y los conejos de <<Carta a una señorita en París>> – son portadores de un sentido metafórico. Su irrupción en el relato no son arbitrios o desboques de la imaginación. Constituyen la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento. Esse lenguaje segundo – la metáfora – es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos

agujeros en nuestra percepción causal de la realidad. (ALAZRAKI, 2001, p.278)

Diferentemente do Fantástico, os textos Neofantásticos não pretendem causar medo nos leitores, este não é o foco, tampouco a intenção. Segundo o próprio Jaime Alazraki, o medo é substituído pela inquietude e perplexidade no leitor. Em relação ao conto "Duelo", podemos aludir que não é intenção de Guimarães Rosa assustar os leitores ou provocar reações que os levem a isso. O autor vai mais além ao compor a trama num contexto sertanejo em que personagens caricatos e suas ações são inseridos de modo repentino, como é o caso de Timpim Vinte-e-Um que é colocado para dar cabo ao duelo, ou então, quando Rosa utiliza-se dos momentos em que, por muito pouco, Turíbio Todo e Cassiano se esbarram e têm o confronto diretamente. Todas essas manobras, digamos assim, criadas por Rosa causam inquietude no leitor quando o mesmo realiza uma leitura atenta, compenetrada da obra. O leitor, se atento, pode decifrar a trama (como lhe convier) ao longo da narrativa e isso causa-lhe perplexidade se pensarmos nos enigmas rosianos que surgem durante o conto.

O personagem Timpim-Vinte-E-Um torna-se compadre de Cassiano quando necessita de um médico, urgentemente, para seu filho ainda bebê. Cassiano, por sua vez, oferece tal auxílio financeiro, pede ao amigo para aproveitar a ocasião e levar o médico até ele. O personagem Timpim se vê comovido e proclama que Cassiano é maior padrinho de seu filho do que os padrinhos oficiais, Timpim jura fidelidade a Cassiano. Nesse instante, o leitor, se atento, pode imaginar que Timpim sentir-se-á na obrigação de fazer favores a Cassiano, entre eles, o de matar Turíbio Todo para vingar o seu compadre. Acontece a revelação do que está por vir em seguida, a morte de Turíbio Todo. Ironicamente, o narrador comenta sobre a redenção de Cassiano ao comentar que é melhor ser bondoso do que maldoso.

Ao final do trecho, antes da morte de Cassiano, é ele quem por sua vez chama Timpim de compadre, quando Cassiano entrega-lhe todo o seu dinheiro, podemos depreender uma segunda intenção de Cassiano que ao dar seu dinheiro a Timpim não pratica apenas caridade, mas causa comoção no compadre que, implicitamente, sabe de sua imensa sede de vingança interrompida pela frágil saúde. A questão do dinheiro entregue a Timpim pode ser outro enigma quando imaginamos ser esta a recompensa pela caça à cabeça de Turíbio Todo, afinal, Cassiano não somente intenta praticar caridade, ele, ainda em seu leito de morte, deseja que Turíbio seja morto. É o que vemos em:

Cassiano perguntou:

- Me diz uma coisa, Vinte-e-Um: nas Abóboras tem doutor?

- Tem sim, mas em-antes não tivesse, meu Deus!... Como é que eu, que não sou dono de nada desta vida, hei de poder pagar seu doutor-médico a trinta mil réis a légua, p'ra ele querer vir até cá?! ... Já mandei buscar receita-de-informação, e, o resto do cobrinho que o senhor me deu, eu gastei tudo nas mezinhas de botica...

- Pois está aqui o dinheiro. Traz o doutor. Compra os remédios e tudo. Se precisar, ainda tem mais.

Timpim esbugalhava os olhos, achando difícil acreditar. De repente, chorou mais forte e se ajoelhou aos pés do benfeitor, querendo pegar-lhe da mão para beijar e proferindo agradecimentos e bênçãos, por entre uma montoeira de soluços.

- Não é nada... Bobagem!... - se esquivou Cassiano. - Eu estou querendo o médico é p'ra ele poder me olhar também... E aproveita p'ra trazer o padre junto, que eu ainda quero me confessar...

Mas o Timpim teimava agora em beijar-lhe os pés, e, sempre se carpindo, exclamou:

- Deus há de lhe dar o pago, seu Cassiano Gomes! Eu sim que não posso, por causa que não tenho préstimo nenhum... O menino é porque foi batizado na horinha em que nasceu, senão o senhor tinha de ser o padrinho!... Mas, assim, mesmo, se o senhor deixar, eu fico sendo seu compadre e o senhor fica sendo o meu compadre mais-de-todos, que eu de tantas caridades nunca hei de me esquecer! .

Então, Cassiano, por sua vez muito bem comovido, porque e melhor a gente ser bondoso do que ser malvado, puxou-o para si, num abraço, dizendo:

-Maior paga do que essa não tem, meu compadre Vinte-e-Um...

E Cassiano Gomes não pôde esconder o consolo que isso tudo lhe trazia. Veio o médico; veio o padre: Cassiano confessou-se, comungou, recebeu os santos-óleos, rezou, rezou.

Mandava o dinheiro para a mãe? Não. Mandou vir o Timpim, para nele rever a boa ação. Conversaram. Depois o moribundo disse:

- Esse dinheiro fica todo para você, meu compadre Vinte-e-Um... (ROSA, 2015, p. 159 - 160)

Guimarães Rosa utiliza novamente a ironia para descrever a cena da morte de Cassiano. O narrador cita que após entregar o dinheiro a Timpim, Cassiano fez cara de felicidade, falou sobre a sua mãe, e apertou consigo a medalhinha de Nossa Senhora das Dores. Ironicamente, Rosa atesta que, Cassiano, embora tenha sido sujeito pecador, morreu e foi para o desejado Céu, o paraíso que, outrora, o soldado observara pela primeira vez. A seguir: "Aí, tomou uma cara feliz, falou na mãe, apertou nos dedos a medalhinha de Nossa Senhora das Dores, morreu e foi para o Céu." (ROSA, 2015, p.163)

Quando Timpim-Vinte-E-Um encontra Turíbio Todo, ocorre uma revelação de Turíbio que lhe conta estar voltando para buscar a mulher no sítio de sua sogra, e em seguida, a levará para São Paulo. Turíbio mostra-se preocupado em viver a vida e estar desligado do duelo, pois soubera da morte de Cassiano através de uma carta da mulher que o desejava em seu lar, e por isso, ele estava em paz, afinal, livrara-se do rival sem precisar matá-lo. O personagem Timpim faz vários alertas pessimistas a Turíbio Todo, aludindo à sua morte que estava por

vir, de modo a revelar a intenção. Ele diz a Turíbio que não valia a pena ficar feliz, Turíbio fica irritado e fala para Timpim se tratar mentalmente. Neste instante, o próprio espaço da obra revela a tristeza da natureza que, antes exuberante, torna-se sombria e silenciosa, como se estivesse à espreita do que ali acontecia, do bate boca entre Timpim e Turíbio até ao seu extermínio. A reação de Turíbio também é assustadora ao ouvir a ameaça de Timpim que o manda descer do cavalo para que ele lhe mate ali mesmo. Toda essa passagem causa, no leitor, certa perplexidade e inquietude, afinal, Turíbio está prestes a morrer. Em seguida:

- Eu estou bem alegre!... Vou ver minha mulher, que há muito tempo eu não vejo... Acho que amanhã de-tardinha eu estou chegando lá, no sítio da mãe dela. Se ela quiser ir comigo, nós voltamos para o São Paulo... Quero descansar um pouco e gozar a vida... – disse Turíbio Todo, com um suspiro de satisfação.

- Qual, seu Turíbio Todo... Com perdão da palavra, mas este mundo é um monte de estrume! Não vale a pena a gente ficar alegre... Não vale a pena, não.

- Ora, deixe de curtir mal sem paga... Que é isso!?...

- A gente vive sofrendo... Todo o mundo é só padecer... Não vale a pena! ... E depois a gente tem de morrer mesmo um dia...

- Sabe? Você precisa é de tratar da saúde, para não ficar com essas ideias... – Turíbio aconselhou.

Calou-se o outro. Muito abatido, lúgubre, dava o ar de quem estivesse carregando o peso do mundo.

Subiram um morro, desceram o morro; e o caminho entrou num mato fechado, onde tudo era silêncio e sombra. Um dos cavalos bufou e mastigou os ferros do freio. Das ramadas, que açoitavam os rostos dos cavaleiros, caía chuva guardada. E, de repente, Turíbio Todo estremeceu, ao ouvir, firme e crescida, outra voz, que ainda não tinha escutado ao capiau:

- Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar! (ROSA, 2015, p.163)

Apesar de franzino, Timpim-Vinte-E-Um aparece como um personagem forte que, além das aparências físicas, mostra-se corajoso para cumprir a vingança de Cassiano. O personagem Turíbio Todo esbraveja contra Timpim e até tenta lhe subornar, oferecendo-lhe mais dinheiro do que Cassiano lhe dera, mas, infelizmente, Timpim não estava disposto a trair a confiança de seu compadre. Ele alega que o compadre salvara a vida de seu filho e o põe abaixo de Deus. Turíbio se desespera e tenta renegociar com o compadre de Cassiano, argumenta que tem família e que Deus o castigará. Timpim ainda dá a oportunidade a Turíbio para se arrepender de seus pecados e salvar a sua alma, fazendo uma oração. Em seguida, Timpim atira em Turíbio Todo que morre com uma bala no lado esquerdo do rosto e outra na testa. Timpim some pelo estradão, a todo galope, e deu-se fim ao duelo. O final é composto por certo clima gerador de tensão e inquietude no leitor. Rosa antecipa os fatos, como dito,

desde a epígrafe e cria enigmas que nos levam a decifrar que o personagem que encerra a história e põe fim ao longo duelo é Timpim-Vinte-E-Um, compadre fiel de Cassiano Gomes. Temos em:

- Deixa de unha, cachorro, que eu te retalho na taca!...

- Não grita, seu Turíbio, que não adianta... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesma d'ele fechar os olhos...

Ao ouvir o nome do inimigo, Turíbio Todo teve um maior sobressalto. A mão da garrucha do capiauzinho tremia. Turíbio também pegou todo a tremer.

- Ah, quanto é que ele te pagou? Eu posso dar o dobro, te dou tudo o que eu tiver! ...

- Não tem jeito, não tem jeito, seu Turíbio... Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino... E eu prometi, quando ele já estava de vela na mão... E uma tristeza! Mas jeito não tem... Tem remédio nenhum...

Atônito, Turíbio arregalava os olhos, e sentia o medonho que é a falta de tempo para a gente poder pensar.

- Escuta... Eu também tenho família... Tenho...

- Se apeie, seu Turíbio...

- Pelo amor da Virgem Santíssima! Pelo amor do teu filho! Não faz isso! Deus castiga!... Não me mata...

- Pois então reza, seu Turíbio, que eu não quero a sua perdição!

Aí Turíbio Todo teve um grande arranco de horror, e estendeu os braços.

- Espera! Espera! Não atira ainda não...

E levantou a mão à testa, se benzendo, com voz gritada, em que o choro já começava a tremer:

- Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!... Padre nosso. . . Mas, não! Assim como um carneiro, não! Curvou de banda e puxou o revólver, e foi um golpe de rédeas e outro de esporas, fazendo o cavalo se empinar.

Mas a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou da sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa. O cavalo correu; o pé do defunto se soltou do estribo. O corpo pranchou, pronou, e ficou estatelado. Então, o caguinho Timpim Vinte-e-Um fez também o em nome-do-padre, e abriu os joelhos, esporeando. E o cavalinho pampa se meteu, de galope, por um trilho entre os itapicurus e os canudos-de-pito, fugindo do estradão.

(ROSA, 2015, p.163 – 164)

Quanto ao estranhamento, Stierle comenta que ele é o questionamento do referencial, daquilo que é tido como normal/comum num mundo organizado racionalmente, pois o leitor, ao interpretar o texto ficcional, entra em contato com o espanto ocasionado por alguma situação que lhe retire de seu comodismo, um novo mundo sistemático, cujos elementos fantásticos se tornam pertinentes a esse contexto ficcional. Segundo Stierle:

A interpretação do texto ficcional, i.e., a apreensão do campo de relação ficcional que nele se constitui, deve ser entendida como o questionamento do

próprio campo de referência ou, para tomarmos um conceito da teoria formalista, como o seu estranhamento. (STIERLE, 1979, p. 172)

[...]

Não se pode duvidar que o estranhamento é uma das formas pelas quais a ficção se manifesta. Parece no entanto duvidoso que toda ficção seja entendida sob o estranhamento. O critério de estranhamento, que questiona um certo campo de referência por certa via do ficcional, não é bastante se tomarmos o trabalho interno (*Durcharbeitung*) das figuras de relevância como o alvo do próprio da constituição do texto ficcional. Sua mediação entre referencialidade e auto-referencialidade evidencia uma diferença que, em Anderegg, não é discutida: a diferença entre campo de referência histórico e sistemático e, deste modo, entre mundo "histórico" e mundo "sistemático". Aquilo que um certo mundo histórico expulsa de si como ficcional, pode ser mostrado como índice de um "mundo sistemático". (STIERLE, 1979, p. 172)

Em "Duelo", muitas são as razões levantadas pelos leitores pelas quais podem justificar ou não fatos revelados por Rosa: a traição da esposa de Turíbio Todo, o planejamento de sua vingança, a morte equivocada do irmão de Cassiano, a segunda vingança apresentada por Cassiano pela honra de seu irmão, o início do duelo, e os fatos que se seguem em função dele, como a morte de Cassiano que ficara doente durante a perseguição, e o surgimento de Timpim-Vinte-E-Um que mata Turíbio Todo, em decorrência da sua devoção a Cassiano, pelo fato de Cassiano ter-lhe dado dinheiro e apoio quando precisou de recursos financeiros para salvar seu filho doente. Todos esses fatores associados à paisagem, aos seres naturais e à composição do universo sertanejo podem causar o estranhamento e, em seguida, a aceitação do insólito pelo leitor, pois Rosa atinge-o com sua linguagem ora rebuscada ora simples. A essas relações, o autor Stierle comenta que:

A particularidade, colocada pelo leitor da ficção, é o ponto de partida para uma reversão conceitual, pela qual o conceito, de um lado, orienta o particular e, de outro, o particular submete o conceito a uma iluminação específica, i.e., o coloca perante o fundo específico de uma experiência. O tema da faculdade de julgar, apreensora, estabelecadora de distância e relação ou resgatadora de relações é, de imediato, a relação de percurso imposta pelo próprio texto, como a relação textual privilegiada. A faculdade de julgar, no entanto, não se esgota na apreensão desta relação. Antes de mais nada, ela deve ser antes vinculada a um nexos conceitual hierárquico, que se manifesta e, a partir daí, se interpreta, no próprio texto. O texto se auto-interpreta, à medida que lexicaliza sua constituição hierárquica e, por outro lado, a inclui em um sistema de concretizações. (STIERLE, 1979, p. 158)

E:

O texto como espaço textual, em que se multipliquem infinitamente as possibilidades de relacionamento, e, daí, as possibilidades de constituição da significação, torna-se, na perspectiva do leitor, espaço ou meio de reflexão, em que o leitor pode penetrar cada vez mais, sem nunca o esgotar. A apreensão do texto ficcional converte-se assim em uma tarefa infinita. Na perspectiva ficcional, o texto nunca é captado de maneira cabal. O que disse Valéry a propósito da constituição do texto ficcional – que ela nunca se encerra, mas apenas se interrompe – também vale para o processo da recepção dos textos ficcionais. O processo da recepção encontra seu limite apenas na capacidade do leitor de apreender o texto, clara e distintamente, como um conjunto infinito de relações constitutivas de sentido. As fronteiras que se colocam para a recepção são tanto as fronteiras subjetivas da percepção e da faculdade de julgar, quanto as objetivas de um potencial de recepção disponível em uma situação histórica dada. (STIERLE, 1979, p. 161)

Acerca das três características do Neofantástico – visão, intenção e *modus operandi* – em relação ao conto, podemos depreender que "Duelo" é pertencente ao Neofantástico, pois a partir das análises feitas neste capítulo, entendemos que as referidas características se aplicam à narrativa de João Guimarães Rosa.

3.2 – Breve análise da narrativa "Duelo"

No conto "Duelo", o narrador é onisciente, sabe de tudo aquilo que se passa na mente dos personagens. Entretanto, Rosa estabelece diálogos diretos com o leitor, utilizando-se de ironia e humor, muitas vezes, para criar proximidade com ele. Os comentários feitos pelo narrador condicionam o leitor a, geralmente, concordar com ele, uma vez que ele se mostra condizente com a razão, posicionando-se ora de modo neutro, ora de modo crítico e reflexivo. O narrador de "Duelo" é onipresente, está em todos os lugares e os descreve com precisão.

O conto rosiano, "Duelo", é narrado em terceira pessoa, com a intromissão dos diálogos entre os personagens, estabelecidos em discursos diretos. Quanto ao gênero, observamos que se trata de uma narrativa ficcional: o conto. Faz-se presente a verossimilhança em meio à ficção, o que caracteriza o enredo. Já os fatos da história surgem a partir do conflito gerado pela traição de dona Silivana com o soldado Cassiano Gomes.

O conflito ocorre quando Turíbio Todo, esposo de dona Silivana, a pega em plenos ato sexual com o seu amante, Cassiano Gomes. Pensando na motivação do crime, podemos depreender, neste trecho, a semelhança com o real. Motivado pela raiva e à procura de vingar-se, Turíbio Todo gera uma consequência desastrosa a ele e ao soldado Cassiano: confunde Cassiano com seu irmão, Levindo, e atira erroneamente no último. Nesta passagem,

percebemos a intromissão do elemento ficcional, a partir de uma realidade inventada por Guimarães Rosa.

Ao longo do conto, percebemos uma série de consequências recorrentes aos personagens, por razão do duelo, motivadores de tensão no leitor. Ainda sobre o enredo, temos que já no início da história observamos complicações que levam a leitura ao clímax, na maior parte da narrativa, diferentemente dos contos tradicionais em que o momento principal da história, geralmente, aparece perto do seu final. O conto apresenta vários conflitos entre as personagens principais, Turíbio Todo, dona Silivana e Cassiano Gomes; porém, todos partem de uma só premissa: o adultério. Quanto ao desfecho, a solução dos conflitos inicia-se um pouco antes do final, propriamente dito. Com a doença em agravamento, Cassiano interrompe a perseguição a Turíbio Todo, o que de certa forma, rompe com a expectativa do leitor, aquela de presenciar Turíbio Todo e Cassiano frente a frente, tal como se estivessem num ambiente ou clima de faroeste. Entretanto, ironicamente, o duelo não ocorre de modo físico, tampouco violento. O que ocorre, neste caso, é a perseguição que culmina na morte dos dois personagens principais. Talvez, Rosa, ao mencionar o termo duelo tenha aludido à luta dos personagens Cassiano e Turíbio pelo amor de dona Silivana, pois ambos demonstravam estarem ligados afetivamente a ela. Ou talvez, Rosa use tal termo referindo-se à luta pela vida no ambiente sertanejo, inóspito e solitário.

Já o desfecho de "Duelo" não é tão emocionante quanto o próprio desenrolar da história, uma vez que Cassiano Gomes já estava morto, e o narrador, ao longo da história, criava enigmas e propunha o final. O personagem Timpim-Vinte-E-Um no leito de morte de seu compadre Cassiano, já nos oferece pistas de que vai à procura de Turíbio para fazer jus à honra do falecido compadre, que tentara até os seus últimos dias vingar-se de Turíbio.

Em relação aos personagens principais, Turíbio Todo e Cassiano Gomes, vemos que ambos não ocupam posições fixas de protagonistas e antagonistas. Eles ocupam o mesmo espaço relevante na obra, e alternam entre si tais características, ora Turíbio apresenta-se como herói e ora como anti-herói, e da mesma forma, Cassiano Gomes. Turíbio Todo não possui atributos superiores aos de Cassiano, e este não possui atributos superiores aos de Turíbio Todo; pois embora seja soldado e tenha habilidades bélicas, Cassiano sofre de mal cardíaco e não apresenta superioridade ao oponente. Já, Turíbio Todo era seleiro por profissão, apresentava aversão às pessoas, era carrancudo e, provavelmente, velho. O narrador nos conta que ele era mau e vingativo. Ironicamente, os heróis de Rosa são mais anti-heróis do que heróis, pois possuem características comuns e até mesmo inferiores às demais pessoas.

Mas quem resplandece no final da história é Timpim-Vinte-E-Um ao resolver o conflito, ele também participa das mesmas características dos personagens anteriores, exceto pelo fato de ser miserável. Timpim é considerado um personagem secundário, visto que auxilia o protagonista Cassiano e tem ações menos frequentes na história.

A figura de dona Silivana pode ser entendida como a de um personagem redondo, o que justifica isso é o fato de não sabermos exatamente de qual lado ela está, a quem apoia. Em muitos momentos, Silivana se posiciona dubiamente, causando incoerência em seus atos. Cabe ao leitor julgar se ela é moral ou imoral, boa ou má, pois apesar de estar à espera dos dois amantes, Cassiano e Turíbio, ela se opõe ao personagem Turíbio, por vezes, entregando o seu paradeiro a Cassiano e revelando-lhe segredos do esposo. Entretanto, dona Silivana não pode ser considerada vilã, porque neste conto todos os personagens assumem vez ou outra esse papel. Tal personagem adota postura de mulher adúltera e conivente aos fatos, o que nos dá a entender, muitas vezes, que deseja a morte de Turíbio Todo, e se preocupa em demasia com Cassiano, em razão de seu estado debilitado de saúde. Outro fato que nos chama a atenção é sobre a mudança de dona Silivana, parece-nos que assim que descobre a morte de Cassiano, ela parte do arraial para o sítio da mãe; talvez porque perdera a vontade e a ilusão de estar ali onde esperava o seu amante. Este trecho da mudança de dona Silivana é revelado por Turíbio Todo em sua conversa com Timpim-Vinte-E-Um.

Em relação ao tempo, temos que o tempo ficcional se passa entre as décadas de 30 e 40. Em certa passagem, o narrador nos revela que se passaram cinco meses após o início da perseguição, que ainda perdurara por este tempo. Outro aspecto relevante a ser mencionado é o tempo psicológico criado por Rosa, ele causa-nos a impressão de dinamicidade do tempo, velocidade nas ações e linearidade, ou seja, tudo ocorre simultaneamente de modo tão dinâmico que mal nos damos conta dos meses passados.

O espaço da narrativa é o sertão, ora apresentado pelo Arraial de Vista Alegre, povoado no interior de Minas Gerais, ora pela mata densa, fauna e flora. O sertão rosiano é composto por misticidade, mas é composto pela junção entre elementos reais e fictícios; como podemos ver em passagens como quando Cassiano e Turíbio, em momentos diferentes, divagam pela mata, navegam pelo rio, passam por povoados e retornam os caminhos ao arraial. Nestes contextos, a natureza manifesta-se de acordo com as atitudes e os sentimentos dos personagens. Em alguns instantes, ela se mostra calma e exuberante, e em outros, agitada, misteriosa e adversa, como se agourasse as vidas dos personagens. Do mesmo modo são os animais, em especial, as aves que se mostram agitadas ou mansas conforme a passagem de

Turíbio Todo e Cassiano pelo ambiente selvagem. A figura do cavalo também é relevante ao lembrarmos que desde o início há o comércio e a aquisição de equinos para a montaria durante o duelo, por parte dos personagens. Toda a perseguição é feita pela tração animal, e todos os personagens, Turíbio Todo, Cassiano e Timpim-Vinte-E-Um, utilizam tal meio para percorrer os espaços. Ademais, outra cena marcante do conto se dá quando Cassiano desce do cavalo ajudado por moradores do povoado Mosquito, e mais adiante, Turíbio Todo ao sofrer ameaça de morte, tem o cavalo empinado, assustado pela situação; trata-se de um presságio do animal. Em seguida, Turíbio é morto em cima do cavalo que atordoado foge e derruba o seu cadáver no chão. Curiosamente, o Dicionário de Símbolos Chevalier traz a definição para o vocábulo cavalo como um presságio ou anúncio da morte, o que comprova a questão mística de Guimarães Rosa em seus textos. Portanto:

A valorização negativa do símbolo ctoniano faz do cavalo, por sua vez, uma cratofania infernal, uma manifestação da morte análoga à da *ceifeira* no folclore mundial. [...] Os cavalos da morte, ou pressagiadores da morte, abundam desde a Antiguidade grega até a Idade Média, estendendo-se a todo o folclore europeu. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p.205)

Em relação aos espaços físicos pertencentes ao sertão, como os povoados, Rosa cria um cenário condizente à realidade sertaneja, como é o caso do povoado Mosquito, local onde ocorre a morte de Cassiano Gomes e Timpim-Vinte-E-Um realiza a sua promessa ao finado. Observamos que as pessoas neste ambiente rústico não possuem perspectivas de melhoria de vida, pois são pessoas simples, descoradas pela fome e miseráveis. Já no Arraial de Vista Alegre, a condição socioeconômica parece-nos ser melhor, pois no início da história nos é revelada a chegada de estradas de ferro e de automóvel, aludindo ao princípio do desenvolvimento e à civilização.

Contudo, a vida do sertanejo composta por desgraças, pobreza e esquecimento se opõe à riqueza cultural do sertão, à simplicidade no estilo de vida, ao seu contentamento e à harmonia existente entre o homem e o sertão. O autor João Guimarães Rosa intenta imortalizar este espaço do sertão e tornar marcante a figura do homem sertanejo, de modo a retirá-lo da margem, a dar-lhe direta ou indiretamente voz e autenticidade na literatura brasileira. O autor propõe eternizar o belo e o simples em seus contos revelando-nos modos singelos de vida, experimentados pelo sertanejo, de modo autêntico, respeitador e sublime, utilizando meios literários e linguísticos inovadores ao seu tempo. O escritor João Guimarães

Rosa cumpre seu papel com maestria ao compor e deixar-nos como herança sua riqueza literária atemporal e única.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após analisar o conto “Duelo” em relação às três características do Neofantástico – a visão, a intenção e o *modus operandi* – depreendemos que este conto é parte do referido gênero, uma vez que compreende tais características. O escritor João Guimarães Rosa foi à frente de seu tempo, visando, por meio de uma literatura regionalista, agregar valor à literatura brasileira.

João Guimarães Rosa foi um dos principais precursores pela inserção do homem sertanejo na literatura, uma vez que ressalta a figura dos personagens fortes, que vivem e dão vida ao sertão, espaço esse muitas vezes esquecido pelos governantes e menosprezado pela sociedade. O sertão rosiano é um lugar em que a natureza participa ativamente na história e compõe os personagens, e vice-versa. Não podemos ignorar o quanto Rosa é criativo ao trazer histórias possivelmente verídicas na escrita de seus contos. Cada personagem é composto por um elemento verossímil a ponto de nos tornar perplexos com tamanha afinidade com a realidade. Entretanto, o autor introduz elementos insólitos ao passo que a narrativa se torna ficcional.

Apesar de antigas, as obras de Guimarães Rosa tornam-se atemporais e muito próximas de nossa realidade, principalmente, quando imaginamos o contexto de produção em que o autor observava as vidas das pessoas e transformava suas experiências em histórias.

Por serem temas densos aqueles abordados pelo autor em seus contos, Guimarães Rosa suaviza a narrativa usando de humor, ironia e outras figuras de linguagem para estabelecer com o leitor um diálogo que muitas vezes se torna direto. A aceitação do insólito e a questão da verossimilhança aproximam o leitor dessa ficção tão bem formulada pelo autor. O leitor muitas vezes é movido pela curiosidade, quando por exemplo, ao ler “Duelo”, tenta descobrir o desfecho da história, o que será da vida de cada um dos personagens ou até mesmo quem ficará com dona Silivana, se será Turíbio Todo ou Cassiano. Esta motivação leva o leitor a decifrar os enigmas criados por Rosa. Se atento, o leitor poderá associar até mesmo a epígrafe de “Duelo” à narrativa. Outra estratégia de Rosa é a epígrafe em forma de fábula, em que os animais conversam e gabam de seus poderes naturais e letais. Portanto, numa leitura mais compenetrada, o enigma já surge antes mesmo do conto, pois na própria epígrafe tem-se o desdobramento da história.

Como já mencionado, o duelo, propriamente dito, não ocorre. O que ocorre, de fato, é a motivação pelo seu acontecimento, uma vez que o enfrentamento direto entre os

personagens dá início e continuação à perseguição. Turíbio Todo e Cassiano procuram-se demasiadamente, ambos possuídos por sentimentos de vingança, pretendendo, com tal enfrentamento sangrento, “lavarem” suas honras. Inicialmente, Turíbio Todo foge de Cassiano após matar seu irmão por engano, e, Cassiano ao ouvir burburinhos a respeito do assassino de seu irmão, o descobre e vai atrás de Turíbio. Cassiano deseja vingar a morte do irmão, e Turíbio procura limpar sua honra após a traição de sua esposa com Cassiano. O interessante é que os dois personagens, mesmo sem um enfrentamento direto, sentem-se motivados pela raiva, cada qual com sua razão e não desistem da perseguição, em boa parte do conto. O leitor, convencionalmente, é conduzido a achar que os personagens se matarão, entretanto, Rosa desvirtua esse achismo e altera toda a história num sentido oposto, tornando esse mesmo leitor num sujeito inquieto e perplexo à medida que dá aos personagens destinos diferentes, e, imprevistos durante a leitura.

O que devemos entender como a mensagem de “Duelo”? O que Guimarães Rosa intenta nos deixar como mensagem através do conto? Só ele seria o detentor da verdadeira resposta, entretanto, cada leitor tem a capacidade de julgar como lhe convier a história, de acordo com sua realidade e experiência enquanto leitor. Mas podemos nos atentar ao fato de que Rosa retrata uma sociedade decadente, num espaço natural em que a paisagem selvagem se apresenta como pano de fundo central. É como se os seus personagens fossem marionetes do acaso, do destino o qual o sertão os remete. A figura do sertão é tão forte quanto a dos personagens, ele é o elemento de destaque em “Duelo”, se não o personagem principal, se atentarmos-nos que sem o espaço seria impossível dar-se a história. Não é por acaso que Rosa dá foco ao sertão e ressalta os elementos deste incrível e rico cenário, como temos sabido, o sertão rosiano.

A partir das reflexões sobre *Sagarana* e o conto “Duelo”, compreendemos que João Guimarães Rosa tornou a literatura brasileira mais rica e autônoma. Temos a impressão de que o autor apesar de brincar com as palavras, buscava, implicitamente, incomodar os defensores de uma literatura nacional baseada no estrangeiro. Nomeado à Academia Brasileira de Letras, Guimarães Rosa, como fora mencionado, cumpriu seu papel na composição da literatura brasileira, de modo único e atemporal. Cabe-nos investigar e decifrar os mistérios presentes em suas valorosas obras.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jayme. Que és lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco Libros, 2001. p.265-282.

BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna** / Charles Baudelaire; [organizador Teixeira Coelho]. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. — (Coleção Leitura) Disponível em: http://www.sta.pro.br/livros/33%20%20BAUDELAIRE_Charles_Sobre_a_Modernidade_1996.pdf> Acesso em março de 2017.

BOSSI, Alfredo. **HISTÓRIA CONCISA DA LITERATURA BRASILEIRA**. ALFREDO BOSSI (Da Universidade de S. Paulo) EDITORA CULTRIX. 2ª edição. MCMLXXV Direitos Reservados. EDITORA CULTRIX LTDA. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/4763476.pdf>> Acesso em novembro de 2016.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. Série Princípios. Editora Ática, 1986. Disponível em: https://ongpraxis.files.wordpress.com/2010/03/cademartori_lgia_perodos_literrios.pdf> . Acesso em maio e junho de 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** – 29ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COUTINHO, Afrânio. O processo da descolonização literária. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges/** Lenira Marques Covizzi. – São Paulo: Ática, 1978.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa**. 2006. 318 f. Dissertação (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agendapos/estudos_literarios/785.pdf. Acesso em maio e junho de 2016.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética e da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 1981. Editora Cultrix. 387p.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**/ Massaud Moisés – 12ª ed. ver, ampl. e atual – São Paulo: Cultrix, 2013.

RAMOS, Maria C. Tommasello; ALVES, Maria C. Rodrigues. **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**/ organização: Alvaro Luiz Hattner. – 1. Ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013.

ROAS, David. **A Ameça do fantástico: aproximações teóricas**/ David Roas; tradução Julián Fuks. – 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Editora: Arco Libros, S.L. 2001.

ROCHA, Renata Acácio. **Tempo e memória em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. 2013. 162f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/2877.pdf>. Acesso em maio e junho de 2016.

ROSA, João Guimarães, 1908-1967. **Sagarana**/João Guimarães Rosa; [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

STIERLE, Karlheinz. **O que significa a recepção dos textos ficcionais?**. In: JAUSS, H. R. et al.(Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 133-181.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Também disponível em < <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>>. Acesso em maio e junho de 2016.

Site **Releituras**, biografia de João Guimarães Rosa. Disponível em: <http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp>. Acesso em maio de 2016.

VAZ, Valteir. **Em Defesa do Insólito: Victor Chklóvski e Guimarães Rosa**. Artigo online. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88701>> Acesso em dezembro de 2016.

ANEXO

"DUELO" – Guimarães Rosa

E grita a piranha cor de palha,
irritadíssima:

- Tenho dentes de navalha, e
com um pulo de ida-e-volta
resolvo a questão!...

- Exagero... - diz a arraia
et, durmo na areia,
de ferrão a prumo,
e sempre há um descuidoso
que vem se espetar.

- Pois, amigas, - murmura o gimnoto,
mole, carregando a bateria -
nem quero pensar no assunto:
se eu soltar três pensamentos
elétricos, bate-poço, poço em volta,
até vocês duas
boiarão mortas.

(Conversa a dois metros de profundidade.)

TURÍBIO TODO, NASCIDO À BEIRA DO Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pêlos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. Mas, no começo desta estória, ele estava com a razão.

Aliás, os capiaus afirmam isto assim peremptório, mas bem que no caso havia lugar para atenuantes. Impossível negar a existência do papo; mas papo pequeno, discreto, bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados - e não o escandaloso "papo de mola, quando anda pede esmola"... Além do mais, ninguém nasce papudo nem arranja papo por gosto: ele resulta das tentativas que o grande percevejo do mato faz para se tornar um' animal

doméstico nas cafuas de beira-rio, onde há, também cúmplices, camaradas do barbeiro, cinco espécies, mais ou menos, de tatus. E, tão modesto papúsculo, incapaz de tentar o bisturi de um operador, não enfeava o seu proprietário: Turíbio Todo era até simpático: forçado a usar colarinho e gravata, às vezes parecia mesmo elegante.

Não tinha, porém, confiança nesses dotes, e daí ser bastante misantropo, e dali ter querido ser seleiro, para poder trabalhar em casa e ser menos visto. Ora, com a estrada-deferro, e, mais tarde, o advento das duas estradas de automóvel, rarearam as encomendas de arreios e canga as, e Turíbio Todo caiu por força na vadiação.

Agora, quanto às vibrissas e ao choro sem visagens podia ser que indicassem gosto punitivo e maldade, mas com regra, o quanto necessário, não em excesso.

E, ainda assim, saibamos todos, os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas: Manuel Timborna, por exemplo, há três ou quatro anos vive discutindo com um canoeiro do Rio das Velhas, que afirma que o jacaré-do-papo-amarelo tem o pescoço cor de enxofre por ser mais bravo do que os jacarés outros, ao que contrapõe Timborna que ele só é mais feroz porque tem a base do queixo pintada de limão maduro e açafraão. E é até um trabalho enorme, para a gente sensata, poder dar razão aos dois, quando estão juntos.

Assim, pois: de qualquer maneira, nesta história, pelo menos no começo - e o começo é tudo - Turíbio Todo estava com a razão. Tinha sido para ele um dia de nhaca: saíra cedo para pescar, e faltara-lhe à beira do córrego o fumo-de-rolô, tendo, em coice e queda, de sofrer com os mosquitos; dera uma topada num toco, danificando os artelhos do pé direito; perdera o anzol grande, engastalhado na coivara; e, voltando para casa, vinha desconsolado, trazendo apenas dois timburés no cambão. Claro que tudo isso, sobrevivendo assim em série, estava a exigir desgraça maior, que não faltou.

Mas, por essa altura, Turíbio Todo teria direito de queixar-se tão-só da sua falta de saberviver; porque avisara à mulher que não viria dormir em casa, tencionando chegar até ao pesqueiro das Quatorze-Cruzes e pernoitar em casa do primo Lucrécio, no Dêcãmão. Mudara de idéia, sem contra aviso à esposa; bem feito! veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos.

Felizmente que os culpados não o pressentiram.

Turíbio Todo costumava chegar com um mínimo de turbulência; ouviu vozes e espiou por uma fissa da porta; a luz da lamparina, lá dentro, o ajudando, viu. Mas não fez nada. E não fez, porque o outro era o Cassiano Gomes, ex-anspeçada do 1.º pelotão da 2.a companhia do 5.º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB

tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotchkiss; e era, portanto, muito homem para lhe acertar um balaço na testa, mesmo estando assim em surnaríssima indumentária e fosse a distância para duzentos metros, com o alvo mal iluminado e em movimento. Turíbio Todo não ignorava isso, nem que o Cassiano Gomes era inseparável da parabellum, nem que ele, Turíbio, estava, no momento, apenas com a honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé.

Todavia, como o bom, o legítimo capiau, quanto maior é a raiva tanto melhor e com mais calma raciocina, Turíbio Todo dali se afastou mais macio ainda do que tinha chegado, e foi cozinhar o seu ódio branco em panela de água fria.

E fez bem, porque então lhe aconteceu o que em tais circunstâncias acontece às criaturas humanas, a 19° de latitude S. e a 44° de longitude O.: meia dúzia de passos e todo o mau-humor se deitava num estado de alívio, mesmo de satisfação. Respirava fundo e sua cabeça trabalhava com gosto, compondo urdidos planos de vingança.

E pois, no outro dia, voltou para casa, foi gentilíssimo com a mulher, mandou pôr ferraduras novas no cavalo, limpou as armas, proveu de coisas a capanga, falou vagamente numa caçada de pacas, riu muito, se mexeu muito, e foi dormir bem mais cedo do que de costume. E isso foi na quarta-feira. Quinta-feira pela manhã... ... Altos são os montes da Transmantineira, belos os seus rios, calmos os seus vales; e boa é a sua gente... Mas, homens são os homens; e a paciência serve para vãos andares, em meados de maio ou no final de agosto. Garruchas há que sozinhas disparam. E é muito fácil arranjar-se uma cruz para as sepulturas de beira de estrada, porque a bananeira-do-campo tem os galhos horizontais, em ângulos retos com o tronco, simétricos, se continuando dos lados, e é só ir cortando todos, com exclusão de dois. E... quê? O tatupeba não desenterra os mortos?

Claro que não. Quem esvazia as covas é o tatu-rabo-mole. O outro, para que iria ele precisar disso, se já vem do fundo do chão, em galerias sinuosas de bom subterrâneo? Come tudo lá mesmo, e vai arrastando ossadas para longe, enquanto prolonga seu caminho torto, de cuidadoso sapador.

Bem, quinta-feira de-manhã, Turíbio Todo teve por terminados os preparativos, e foi tocaiar a casa de Cassiano Gomes. Viu-o à janela, dando as costas para a rua. Turíbio não era mau atirador: baleou o outro bem na nuca. E correu em casa, onde o cavalo o esperava na estaca, arreado, almoçado e descansado.

Nem por sonhos pensou em exterminar a esposa (Dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta), porque era um cavalheiro, incapaz da covardia de maltratar uma senhora, e porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente.

Agora tinha de cair no mundo e passar algum tempo longe, e tudo estaria muito bem, conseqüente e certo, limpamente realizado, igualzinho a outros casos locais.

Mas... Houve um pequeno engano, um contratempo de última hora, que veio pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo dos demônios, numa comprida complicação: Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele, o qual não era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros. Turíbio Todo soube do erro, ao subir no estribo. - Ui! ... Galope bravo, em vez de andadura! ... - pensou. E enterrou as esporas e partiu, jogando o cascalho para os lados e desmanchando poeira no chão.

Cassiano Gomes acompanhou o corpo do irmão ao cemitério, derramou o primeiro punhado de terra, e recebeu, com muita compostura, entristecido e grato, as condolências competentes. Depois voltou em casa, fechou muito bem as janelas e portas - felizmente ele era solteiro - e saiu, com a capa verde reiúna, a winchester, a parabellum e outros petrechos, para procurar o Exaltinode- trás-da-Igreja, que tinha animais de sela para vender. Comprou a besta douradilha; mas, antes, examinou bem, nos dentes, a idade; deu um repasse, criticou o andar e pediu uma diferença no preço.

Encerrado o negócio, com os arreios e tudo, Cassiano mandou que dessem milho e sal a mula; escovaram-na, lavaram-na e ferraram-na de novo.

Já ele pronto, quando estava amarrando a capa nas garupeiras, ainda ouviu o que o Exaltino-de-trás-da-Igreja falou, baixinho, para o Clodino Preto: - Está morto. O Turíbio Todo está morto e enterrado! ... Esta foi a última trapalhada que o papudo arranhou...

Cassiano pensou, fumou, imaginou, trotou, cismou, e, já a duas léguas do arraial, na grande estrada do norte, os seus cálculos acharam conclusão: Turíbio Todo tinha uns parentes na Piedade do Bagre, ou ali por menos longe... Para lá batera, direitinho, ainda assustado por conta do malfeito.

Não podia ter tomado outro rumo, e, de seguro, dando o mais que pudesse, teria vindo a galope. Quando ele chegasse na Piedade - para diante não havia terras aonde um cristão pensasse ir, - descansado, junto de gente sua, tornaria a ter raiva e tratava de voltar nos passos.

E estava muito certo disso tudo:

- Ele vai como veado acochado, mas volta como cangussu ... No meio do caminho a gente topa, e quem puder mais é que vai ter razão...

Não precisava, portanto, de pressa, e podia ir na marcha estradeira, sem estropiar a bestinha. E, nem que só para não deixar que se esgotassem as suas reservas de ódio, punha ele a idéia em

assuntos amenos, e se relaxava para caçar o jaó nas capoeiras e, nos campos, a codorna e a pomba torcaz.

Contudo, sabendo que as notícias sempre chegam primeiro do que a gente de bem, achava razoável dar às coisas uma demão: era só cruzar com um troço de tropeiros tangendo a burrada, ou alcançar um capinador que ia para a roça, de enxada no ombro, e Cassiano parava, procurando conversa e falando no inimigo com os piores insultos: - Você conhece o Turíbio Todo, o seleiro, aquele meio papudo? ... Pois é um... (Aqui, supostas condições de bastardia e desairosas referências à genitora.) Mas, bico trancado, quanto aos planos: nada de ameaças, injúrias só.

E Cassiano Gomes tinha acertado, em parte. Turíbio Todo viera mesmo para Piedade do Bagre, justo como um catingueiro à frente do latido de dez trelas e mais a buzina do perreiro; e bastara-lhe um dia de repouso, para compreender que estava num fundo-desaco, pois que aquele lugarejo era a boca do sertão.

Mas não voltou como onça na ânsia da morte: baldeou do matungo ajumentado e estrompado, para um ruço-picaço quatroího e quatralvo, e fez que vinha e não veio, e fez como o raposão. Obliquou a rota para nor-nordeste, demandando as alturas do Morro do Guará ou do Morro da Garça, e aí houve que foi onde Cassiano tinha descalculado, mancando a traça e falseando a mão.

- Tem tempo... - disse. E continuou a batida, confiado tão só na inspiração do momento, porquanto o baralho fora rebaralhado e agora tinham ambos outros naipes a jogar.

Porém, posto que a situação se complicara, o essencial era zanzar na sombra, para apanhar o outro desprevenido, de surpresa; e, para isso, amoitar-se, pois: - Não vê! Quem fica no claro é enxergado mais primeiro, e leva o tiro que quem está no escuro é quem dá! ...

Fugindo, Turíbio Todo levava aparente desvantagem. Mas Cassiano fiava muito pouco nessa correria, porque a qualquer momento a caça podia voltar-se, enraivada; e vem disso que às vezes dá lucro ser caça, e quem disser o contrário não está com a razão.

E assim, pensando dessa louvável maneira, ele passou a viajar de preferência à noite, cortando mato a dentro, evitando a estrada-mestra, fazendo grandes rodeios e dormindo de dia, em impossíveis lugares. Era a conta descuidar-se ou afoitar-se um tiquinho, deixar de esticar voltas e de pegar atalhos, dormir com os dois olhos fechados ou fazer muito anunciados itinerário e pessoa, para, de hora para outra - não há como um papudo para se sair bem de uma tocaia, todos dizem, - Cassiano Gomes ser acordado do sono por uma bala ou facada, e, isso mesmo, caso o outro houvesse por bem deixá-lo despertar.

Agora, quando encontrava qualquer mandioqueiro ou qualquer um andejo, tinha lérias e

embustes para indagar, sem dar a saber quem era; sim, que passara o tempo de semear notícias, e era abrir os ouvidos e saber do papudo, que precisava de acuar para poder atirar.

E, desse jeito, visto que Turíbio Todo talvez fosse ainda mais ladino e arisco, durante dois meses as informações foram vasqueiras e vagas, e nunca se soube bem por onde então eles andaram ou por quais lugares foi que deixaram de andar.

Mas, nesse depois, deu que um dia Cassiano, surgindo nas Traíras, escutou conversa de que o outro estava na Vista Alegre, aonde viera ter, aquerenciado, com saudades da mulher. Cassiano Gomes tirou suas deduções e tocou riba-rio, sempre beirando o Guaicuí, que só vadeou no lugar bonito - com frangos-d'água chocando ovos no fundo dos quintais, com uma lagoa no centro do arraial - chamado Jequítibá; isso enquanto Turíbio Todo, um pouco além norte, fazia uma entrada triunfal em Santo Antônio da Canoa, onde ainda ousou assistir, muito ancho, às festas do Rosário, com teatrinho e leilão.

Dançando de raiva, Cassiano fez meia-volta e destorceu caminho, varejando cerradões, batendo trilhos de gado, abrindo o aramado das cercas dos pastos, para cair, sem aviso, no meio dos povoados tranqüilos dos grotões. Mas eram péssimos os voluntários do serviço de informes, e, perto do Saco-dos-Cochos, eles cruzaram, passando a menos de quilômetro um do outro, armados em guerra e esganados por vingança.

E Cassiano Gomes, por ter apenas vinte e oito anos e, pois, ser estrategista mais fino, vinha pula-pula, ora em recuos estúrdios, ora em bizarras demoras de espera, sempre bordando espirais em torno do eixo da estrada-mãe. Mas Turíbio Todo, sendo mais velho, tinha por força de ser melhor tático, e vinha vai-não-vai, em marcha quebrada, como um vôo de borboleta, ou melhor de falena, porque também ele se fizera noctâmbulo; e levava além disso estupenda vantagem, traquejado no terreno, que lhe era palma das mãos. E assim continuaram, traçando por todos os lados linhas apressadas, num raio de dez léguas, na mesopotâmia que vai do vale do Rio das Velhas - lento, vago, mudável, saudoso, sempre nascente, ora estreito, ora largo, de água vermelha, com bancos de areia, com ilhas frondosas de mato, rio quase humano, - até ao Paraopeba - amplo, harmônico, impassível, seivoso, sem barrancas, sem e bordos, com praias luminosas de malacacheta e águas profundas que nunca dão vau.

E nenhum deles era capaz de meter-se em passagens de cavas, nem de arranchar duas noites seguidas no mesmo pouso, nem de atravessar uma baixada aberta à vista dos morros; e, se parassem e pensassem no começo da história, talvez cada um desse muito do seu dinheiro, a fim de escapar dessa engronga, mas coisa isso que não era crível nem possível mais. Quando Cassiano dobrava a serra Sela do Ginete, transmontando para o Cuba, se encontrou com um vira-mundo pedidor-de-esmola, com pernas enormes de elefantíase, carregando, por promessa, a

pesada imagem, já inidentificável, de um santo; e o esdrúxulo estradeiro forneceu-lhe uma pista: o papudo também descambara, acompanhando o caminho do sol.

Foi atrás. Mas, chegando ao São Sebastião, chorou de ódio: topou com um ladrão de cavalos, que subia com a última tropilha, porque já tinha ganho muito dinheiro e voltava para sua terra para tornar a ser honesto, e que disse que Turíbio Todo andava longe, outra vez para lá do Rio das Velhas, no Marosso ou no Baldim. Então Cassiano trocou pela segunda vez de montada, comprando um alazão de crineira negrusca, porque estava pisado, em seis pontos do lombo, e com fortes assaduras nos sovacos, o cavalo baio-calçado que berganhara pela mula douradilha, a qual, por sua vez, havia agitado dos cascos dos pés e das mãos.

Também Turíbio Todo já usava a esse tempo a quarta ou quinta cavalgadura, e aí foi que ele teve a audácia de passar no arraial, porque estava com saudades da mulher, Dona Silivana - aquela mesma que tinha belos olhos grandes, de cabra tonta -, com quem ficou uma noite, e a quem, na hora da despedida, confiou, sob segredo, o seu estratagema último.

A mulher aconselhara:

- Por que é que você não vai para bem longe, esperar que a raiva do homem recolha? ... (Dona Silivana tinha sábios desígnios na cabecinha...)

- Que-o-quê! ... Você jura não contar p'ra ninguém uma coisa? ...

- Por esta luz! ... Pois será que você já não tem mais confiança nem em mim?!

- Pois, olha: eu, afora o papo, tenho muita saúde, graças a Deus... Mas, o tal... Correndo assim por essas brenhas, quero ver! Ele barganha de cavalo, troca. troca, que nem cigano, mas não pode bater baldroca com o coração, lá dele, que não regula direito! É só esperar um pouco e sacudir vermelho nas ventas do touro... Eh, boi bravo!... Estou sem cachorro, mas estou caçando de espera, e é espera p'ra galheiro! ...

E, com essas, Dona Silivana começou a sentir-se mal, com um frio em si, por dentro, porque o Cassiano Gomes não dera baixa da Polícia à toa, e sim excluído pela junta médica; e, apesar do seu garboso aspecto, não lhe prestava para muito o coração. Turíbio Todo tirou as ferraduras da montaria, e comprou outras, que fez que pôs no cavalo, mas não pôs – toda essa manobra para que o outro, dando-se o caso, por mal informado, se desnortasse de rasto -; montou e bateu para as Lages, onde um fazendeiro lhe exibiu, já nédio e refeito das marchas forçadas, o baio-calçado, segundo animal usado por Cassiano. Aí, não resistiu: comprou, pagando sem hesitação preço e meio; e tocou para as Tabocas, ovante, se desmazelando de rir:

- Cavalinho bom, cavalinho de defunto...

- Estou recebendo é herança em adiantado, mas com o mais que será de bom! ...

E, virando-se para trás, insultou a visão invisível do inimigo:

- "Pega à unha, João-da-cunha!..."

Cassiano cedo conheceu a intenção do seleiro, que Dona Silivana lhe transmitiu, por quanta boca prestativa faz, na roça, as vezes das rádio-comunicações.

Numa várzea bonita, entre Maquiné e Riacho Fundo, ponto fora de rota de povinho a cavalo, um vaqueiro que campeava bois tresmalhados foi mesmo o primeiro que anunciou: "... e o Turíbio quer é que o senhor morra do coração, seu Cassiano. Não vale a pena dar esse gosto a ele, não! Cassiano Gomes fez carranca, e pensou; mas respondeu: - Mamparra! Se ele quisesse isso, não era bobo de sair contando... Ele está mas é com esperança que eu esteja, só por medo de doença...

E sorriu um sorriso sem graça, de ira congelada, descansando num dos estribos, corpo torto e rédea bamba, perquirindo a linha longe dos morros, a ver se ia chover. Mas, como Turíbio Todo falara a verdade, para o outro pensar que fosse trapaça, assim se deu que Cassiano Gomes tinha errado, mais uma vez. E continuou o longo duelo, e com isso já durava cinco ou cinco meses e meio a correria, monótona e sem desfecho. Até que, pois, variaram de lance, partindo, com pouca distância - Turíbio Todo à frente -, outra vez do das Velhas, em direção ao oeste. E isso talvez sem razão nenhuma, ou porque o seleiro julgasse próprio irritar mais o outro, ou fosse porque aquele, que tinha deixado a- cachaça a bem da idéia lúcida, voltara, por esse tempo, de novo a beber. E quando Turíbio Todo riscou um arco, do Aruá ao Cedro, Cassiano Gomes vinha precisamente em reta acelerada, e tocou-lhe, amanhã e ontem, a trajetória, em tangente atrasada e em secante adiantada demais. Depois, viajaram quase de conserva, perfeitamente paralelos, e ambos sentindo que estava chegando a hora da missa-cantada, e o fim de tanta caceteação.

Até que, bruscamente, as duas paralelas convergiram, no porto da balsa, onde um barqueiro transportava animais e pessoas a quatrocentos réis por cabeça, e onde rolava, sujo e sem sombras, mugindo no descampado, o Paraopeba – o rio amarelo de água chata. Cassiano, tendo colhido notícias bem pagas, e agora sabendo que vinha nos cascos de Turíbio, chegou de-tardinha à borda do rio.

- E se o cachorro do canalha tivesse atravessado?

Foi direito ao rancho, onde havia somente, encostados, abarracados em linha, duas dúzias de couros de boi. Pistola em punho, foi levantando um por um. De repente, voltou-se, violento, pronto para atirar. Mas era só um menino magrelo, chupando um toro de cana comprido, como um bambu.

- Você viu passar por aqui um homem branco, assim bem papudo, num cavalo café-com-leite, preto das quatro mãos? Sabe se ele foi p'ra a outra banda do rio?

- Nhor não. Esse-um eu não vi não.

- Qu'ê-de o barqueiro daqui, pois então?

- É meu pai, sim senhor... Foi buscar rapadura na Coanxa ... Amanhã cedinho ele 'tá'qui 'tra vez...

- Pois vai-t'embora e fica espiando, de beirada, . . Mas não conta a ninguém que me viu, heín!? ... Se o tal homem aparecer, você vem ligeiro me avisar, que eu te dou dinheiro, o que você quiser...

E Cassiano desarreou o alazão e foi deixá-lo, manietado com peia larga, atrás da capoeira de assa-peixe, onde havia grama da miúda e umas touceiras de capim-chatinho. Depois se escondeu debaixo de um dos couros, porque Turíbio Todo tinha que vir por ali, talvez para transpor o rio, e fora uma grande sorte ter chegado primeirão.

Quando escureceu de todo, ele saiu da toca, se esgueirando, de arma lesta. Havia toadas de grilos, houve risadas de corujas, e, dos fundos da noite, muito fresca, um cachorro latiu.

E Cassiano deu com os olhos numa fogueira, a menos de trezentos metros, a jusante. Deitou-se no chão, como nos tempos da vida de soldado - esperando que a silhueta do papudo se debuxasse à luz das chamas, para dar ao gatilho, então. Mas foi do outro lado, por detrás dele, que pipoquearam tiros, das moitas de taquari; e o cicio das balas renteou a cabeça.

- Olha a inácia! - ralhou de si Cassiano, apagando o cigarro, que o que dera alvo tinha sido a brasinha vermelha.

Aí, porém, da banda da estrada, onde a copa do açoita-cavalos negrejava como uma anta encolhida, fizeram fogo também. Ei, e Cassiano rastejou, recuando, e, dando três vezes o lanço, transpôs as abertas entre a crissiúma e a guaxima, entre a guaxima e o rancho, e entre o rancho e o gordo coqueiro catolé. Acocorou-se, coberto pela palmeira, e espiou, buscando um sinal claro ou qualquer vulto movente. Mas, que era aquilo, então? O atirador de rio-acima, dos taquaris, e o outro, o da estrada, do açoita-cavalos, trocavam agora disparos? Cada um, ali, estaria brigando, de uma vez, contra dois?! De assim a pouco, entretanto, cessou a fuzilada.

Mas Cassiano não cochilou nem um momento, durante a noite. Mutuns cantaram, certos, às horas em que cantam os galos. No mais, distante, o mato dormia, num quiriri sem alarmas. O rio era um longo tom, lamentoso. Caía, das estrelas, um frio de se sentar em costas de homem. E crescia, com as horas, o cheiro das folhagens molhadas. Depois, com os passarinhos, chegou a madrugada. A barra do dia vinha quebrando. E um sujeito, alto e espadaúdo, apareceu, em pé, diante do bivaque. Vinha armado de foice, e roncou:

- Qu'ê-de o seu companheiro, o do papo?

- Estou sozinho, como o senhor vê...

- Não vejo!

E o grandalhão se postara contra um dos moirões do rancho, prevenindo-se contra uma possível agressão pela retaguarda. Retraiu o braço com a foice, e insistiu:

- Quanto foi que o Elias Ruivo pagou a vocês dois, para vocês acabarem comigo? Há?!

- Não encosta, amigo, que essa distância é boa!

Com os olhos nos olhos do homem, Cassiano foi encolhendo a barriga; e o corpo lhe oscilava um nadinha, levíssimo, como se estivesse suspenso de um fio, balançando à bafagem do vento. Então, lá de diante, pôde vir o barulhinho, o tênue e constante rangido dos couros de boi.

E os dois não se desfitavam, um e outro vigiando o relance do bote, para o selvagem corpo- a- corpo. Mas, pronto, Cassiano compreendeu o equívoco. E gritou:

- Deixa de conversa errada, homem! O senhor está sonhando? Não tenho parte nessa sua história, não conheço esse tal de Elias Ruivo, nem tenho nada com o senhor! ...

Eu ando mesmo é atrás daquele papudo, por via de um negócio nosso, e o senhor está empalhando ...

O gigante, sem desmanchar a atitude de pré-assalto, trouxe uma sobancelha para perto da outra, para pensar, e parou de brandir a foice.

- Não sei... Não sei ... E se não for?

Ao que Cassiano viu que tinha de convencê-lo depressa, ou senão seria o atracamento bestial, dando ensejo a Turíbio, que devia de estar rondando o rancho, de chegar sem suor, como último convidado. Falou, pois, com assomo: - Eu sou o militar Cassiano Gomes, da Vista Alegre, criatura!

- Hum-hum! Hã-hã!... - fez o homem, derreando a mandíbula e abalando a cabeça em sim que sim. E no seu entendimento tudo devia ter-se aclarado: ... ouvira notícia daquela briga, pois não... Até costumava perguntar sempre aos viajantes que vinham para o Oeste, se o "truco, fecha!" já tinha havido... Que burreza! tomara os dois por capangas do Elias Ruivo, do São Sebastião, inimigo seu... Mas eles tinham aparecido assim com tanta visagem, com tanto escondido. ∴ E o Elias Ruivo vivia prosando que ia benzer em sangue a água do rio...

E, no há-de que não há, se chegou para Cassiano, traindo nos olhos curiosidade, com sofreguidão. Era o passador da balsa. Acocorou-se-lhe diante, pachorro, depondo a foice e extraindo dos bolsos o tolete de fumo, os petrechos de pitar. E Cassiano teve de historiar tudo, desde o começo, enquanto o barqueiro aprovava com a cabeça e mais perguntava, baforando gloriosas fumaceiras. Mas Cassiano tinha pressa de caçar o assassino, que não devia de estar longe. E o balseador, sabendo ter de guardar neutralidade, deixou-o rondar por ali, inutilmente, até à hora do almoço. Turíbio Todo não apareceu.

- Decerto ele teve medo, por conta dos tiros... Gastei muito do meu chumbo...

-. É ... Deste jeito eu não arranjo nada, e fico me acabando à toa... É melhor eu voltar p'ra casa e deixar passar uns tempos, até que ele sossegue e pegue a relaxar ... E Cassiano Gomes estava enganando a si próprio, pois na realidade se sentia de repente cansado, porque um homem é um homem e não é de ferro, e o seu vício cardíaco começara a dar sinal de si.

Chico Barqueiro o viu montar e alongar caminho, num chouto que o alazão batia com moleza, de quadrúpede estradeiro caído havia muito na desilusão.

E Chico Barqueiro não tinha dado opinião nenhuma, e foi pescar. Mas, mal acabara de poitar a canoa e jogava o anzol n'água, no meio do rio, quando, da margem, alguém gritou e gesticulou. Não havia dúvida - era o papudo chegando. Chico Barqueiro colheu a linha, deu boas varejoadas, e proejou, vindo-vindo, para a beira de cá. Turíbio Todo, meiramente ansioso, quis começar com explicações, sobre os tiros e tudo.

Mas o Chico, olhando-o com mau modo, acenou-lhe que subisse para a balsa, e foi puxar cá para dentro o cavalo baio, que resistia de pés juntos, querendo empinar. Depois o balseiro desprende a corrente, deu um arranco de zinga, e a balsa - um ajoujo de quatro canoas de proas chanfradas, sobreassoalhado e guarnecido de um gradil sem cancela - balanceou e avançou.

Turíbio Todo se acomodara, e ficou vigiando o outro com o rabo-do-olho, bem desconfiadíssimo. E nenhum falou. Os feixes de água golpeavam o flanco da balsa, em jacto mole; a argola rangia, em cima, no arame; e a correnteza marulhava, a montante. Os dois homens e o cavalo estiveram quietos. Mas, justo no meio do rio, o barqueiro, carrancudo, começou a encarar, a encarar. Turíbio, de de-lado, abaixava a vista. E então o outro não se pôde por mais tempo: - O senhor é o sujeito meio ordinário, sem sustância, e sem caráter! Se fosse homem, voltava...

- Eu? ... Sou de paz e sou pai-de-família, meu senhor! ... O senhor está enganado...

- Eu sei... Vai fugindo, se escondendo. .. Fico até com nojo de ver tanta falta de pouca vergonha emporcalhando a minha balsa!

E cuspiu n'água, escarrando com estrondo. Turíbio Todo se encrespou torto, uniu os dentes; e olhos que coriscou raiva. O barqueiro, porém, empunhava o varejão. Mesmo em terra, seria sem esmo ter de enfrentá-lo; mas, ali - e não sabendo bem nadar, - então, não, não, vezes nenhuma! Só protestou: - Eu não ofendi o senhor, seu canoeiro! Cada um sabe de si! ... Será que até o senhor agora está tomando lado contra mim? !

- Bom, 'tá bom... Ah, Deus que me livre. Se esteja... - Chico Barqueiro lento teve de responder.

E esticou para trás a cabeça, para coçar o gogó; ajeitou a gola da camisa; deu uma espiadela para o arame; empurrou com o pé um rolo de corda; e ficou depois soslaiano o outro, sem saber mais o que arrumar. Até que passou um pato-bravo, no vôo viajero: pescoço avançado, patas

juntas, deitando-se ora numa asa ora na outra; desviou-se do rumo da balsa, com uma timonada da cauda, desceu mais, distanciou-se, tatalou três vezes e pousou nas tabuas da margem esquerda.

- Oi'ai! Este veio de longe... Está de passagem. Os que vêm de perto, param quando chegam na deixa do rio. Mas, pato-do-mato que é de viagem, não pára: atravessa por cima do rio todo, e só baixa e fecha na outra beirada... Engraçado! Assim, que fazem isso, ach'qu'é p'r'a-mor-de poder mais conhecer onde é que estão ...

Sereno. Mas Turíbio Todo não lhe deu resposta. E o balseiro continuou: - Sei o jeito deles. Conheço esse gadinho de asa! Eles vivem p'ra lá e p'ra cá, aciganados, nunca que param de mudar... As vezes passam os bandos, arrumadinhos em quina, parece que p'ra o vento não poder esparramar... E arribam em tempos, a ver que está tudo de combinação...

Turíbio fingia não ver o sorriso de boa-vontade que o outro lhe oferecia. A correnteza crepitava, em tentativas de onda, batendo o madeirame. O rio aberto cheirava a chuva nova. E a balsa cheirava a breu e óleo bom.

- Tem os paturis... Tem os patos de cara vermelha... Tem o marreco de bico grande, e outro azulado, e um com enfeite de muitas cores ... Tem o marrequinho rabudo, que assobia... Tem os irerês ... tem as garças. Uma porção!... Mas não é toda raça de bicho de pena que vôa por cima do rio, não senhor: gavião, passa dos grandes, dos de penacho, aguiados, sempre vindo do sertão... E nunca que voltam, parece que os outros matam esses, por aí... Eu cá nunca mato pássaro nenhum. O carapinhé costuma passar também, mas só quando vem voando atrás de passarinho pequeno, querendo pegar...

... As vezes, dá dó, quando chegam, no tempo da seca, uns patinhos cansados, que devem de ter vindo de longe demais ... Assim que eles, por erro, acham que isto aqui é o São Francisco, que tem lagoas nas beiras ... Pensam p'ra pousar nas canas de taquariubá... Gente vê que eles estão não agüentando de ir, mas que não é capaz de terem sossego: ficam arando de asas, parece que tem alguém com ordem, chamando, chupando os pobres, de de longe, sem folgar...

P'ra mim, muitos desses hão de ir caindo mortos, por aí... Não crê que tudo é o regrado esquisito, amigo?

- Acho sim.

O cavalo deu com a pata no gradil. Chico Barqueiro insistiu:

- Animal vistoso, o seu. É esquipador? Tem bom andar?

- É... Tem... - resmungou Turíbio.

E ficou ainda mais sisudo, braços cruzados, olhos quase fechados, gozando da superioridade tão facilmente tomada, tão absoluta e pomposa, que ele só não levantava a cabeça porque papudo

não gostava de fazer isso; mas se sentia com a consciência engordada, tranqüila perfeitamente. A terra veio avançando. Encostaram no abicadouro. Turíbio pagou.

- Vá com Deus!. .. - desejou-lhe ainda o balseador.

- Amém!. .. - respondeu Turíbio, já de costas, montando. E torou.

Com pouco, subia o caminho para a vista do tabuleiro abre-horizonte, onde corriam as seriemas, aos gritos e aos bandos de pernas compridas. Mas, daí por frente, Turíbio Todo começou a ver lugares que não conhecia. Campinas pardas, sem madeiras... Buriti-da-Estrada... Terra vermelha, "carne-de-vaca"... Pompéu... Indaiás nanicas, quase sem caules, abrindo as verdes palmas ... Papagaio... E ele tocava de avança-peito, sempre no rumo e sul.

Então, nesses ares novos, coisas novas andaram-lhe pela cabeça, e veio-lhe também um grande desejo de repousar. Que bom, poder ficar livre de tantas canseiras... "Es-te den-tro e es-te fora!"... Turíbio Todo tinha pulado fora da roda, e não mais brincou.

Veio subindo. Subiu até onde as cercas de arame farpado cediam lugar a tapumes de pau-a-pique - magras estacas negras fazendo-se umas às outras muitas medidas. Subiu mais. Agora avistava muramentos de pedras pretas, trabalho dos negros cativos. As pequenas fazendas não tinham mais varandas, somente escadinhas de pedras, com lajes empilhadas formando o patamar. E o povo comia feijão preto, em vez de feijão mulatinho. E era gente boa, mas ainda mais desconfiada do que a sua. E, então, ele viu que tinha entornado outra cabaça de léguas, e que havia espichado mais mundo para trás.

De sorte que estava no começo da zona a que chamam de Oeste de Minas.

E deu com um rio, verde e guardado, um rio que a gente encontra sempre assim de repente, rio vivo, correndo por entre os matos, como um bicho.

- Que rio é este, tão bonito, moço?

- É o Pará... Pois então?! ...Mas, vam' passar p'ra o outro lado, que aqui tá braba a maleita! ...

- Ah, isso não! Passar, não passo, que já atravessei dois e mais não quero, porque quem passa três rios grandes esquece o seu bem-querer... Mas, qual é o comércio mais forte daqui por perto?

- É San t'Ana-do-Sao-João-Acima ...

- Vou lá, p'ra ver se mando uma cartinha p'r'a mulher!

Depois, uma turma de sujeitos alegres o interpelou. Iam para o sul, para as lavouras de café. Baianos são-pauleiros.

E um deles:

- Eh, mano veélho! Baâmo pro São Paulo, tchente! ...

Ganhá munto denheêro ... Tchente! Lá tchove denheêro no tchão! ...

Sentiu saudades da mulher. Mas, era só por uns tempos. Mandava buscá-la, depois. Foi também.

Cassiano Gomes, regressando ao arraial, proferiu:

- Negócio de vingança não paga a pena. Não quero saber mais! É melhor entregar p'ra Deus...

Mas, ao tempo em que ele falava, mansinho, sua mão, por descuido, atoinha, atoinha, alisava o cabo da lapiana, e por isso ninguém não acreditou.

E, enquanto pois, Cassiano continuava se encontrando com a mulher fatal da história, aquela mesma que tinha os olhos cada vez maiores, mais pretos e mais de cabra tonta. E Dona Silivana lhe mostrara a carta enviada de Sant'Anado-Sao-João-Acima, e, depois, uma outra, também em papel quadriculado, capeando uma folhinha de malva com o coração e a flecha desenhados, cheia de saudades e vinda do Guaxupé.

- Foi p'ra o São Paulo.

- Ah, foi? ... Bobagem! Não carecia de ter ido... Gastei minha raiva... Se ele voltasse, eu nem não fazia nada ... Se você escrever a ele, pode botar... Mas Dona Silivana, com um olhar muito lânguido, concluiu:

- Deix'ele p'ra lá... Assim não é melhor? ..

Era, mesmo, e as mulheres têm sempre razão. Não é à toa, porém, que um cavalheiro, excluído das armas por causa de más válvulas e maus orifícios cardíacos, se extenua em raids tão penosos, na trilha da guerra sem perdão. Cassiano sentiu que, agora, ao menor esforço, nele montava a canseira. E, do meio-dia para a tarde, não podia mais ficar calçado, porque os tornozelos começavam a inchar.

Foi ao boticário, e pediu franqueza.

- Franqueza mesmo, mesmo, seu Cassiano? O senhor... Bem, se isso incha de tarde e não incha nos olhos, mas só nas pernas, é mau sinal..

- P'ra morrer logo?

- Assim sem ser ligeiro... Lá p'ra o São João do ano que vem...Mas, já indo empiorando um pouco, aí por volta do Natal..

- Bom, está direito. Saúde é de Deus, seu Raymundo...

- P'ra nós todos, seu Cassiano, se Deus quiser ajudar! ...

E Cassiano Gomes pensou: vendo tudo o que tenho, apuro o dinheiro, vou no Paredão-do-Urucuia, dar a despedida p'ra a minha mãe... Depois, então, afundo por aí abaixo, e pego o Turíbio lá no São Paulo, ou onde for que ele estiver. E despediu-se de todo o mundo, sabendo que nunca mais iria voltar.

Mas, no caminho, foi piorando, e teve de fazer alto no Mosquito - povoado perdido num cafundó de entremorro, longe de toda a parte -, onde três dúzias de casebres enchiam a gruta amável, que cheirava a grão-de-galo, murici e gabioba, com vacas lambendo as paredes das

casas, com casuarinas para fazerem música com o vento, e grandes jatobás diante das portas, dando sombra. Um lugar, em suma, onde a gente não tinha vontade de parar, só de medo de ter de ficar para sempre vivendo ali.

Pois foi lá que Cassiano Gomes teve o seu desarranjo, com a insuficiência mitral em tranca descompensação. Desceram-no do cavalo e deram-lhe hospitalidade. E ele foi para um jirau, com a barriga de hidrópico e a respiração difícil de um cachorro veadeiro que volta da caça. Melhorou. E rangia os dentes ao pensar em Turbio Todo. Mas, graças a Deus, tinha dinheiro. Indagou se por ali não haveria um homem valente, capaz de encarregar-se de um caso assim, assim... Dava até um conto de réis... Não havia. Cassiano escolhera mal o lugar onde se derrear: no Mosquito era tudo gente miúda, amarelenta ou amaleitada, esmolambada, escabreada, que não conhecia o trem-de-ferro, mui pacata e sem ação. Não se lembravam de crimes sangrentos, não tinham mortes nas costas:

- O senhor desculpe, mas, não vê que aqui ninguém não quer se desgraçar...
- E não terá alguém para levar recado para vir cá algum valentão de aí por perto? ...
- Aqui por estas bandas mais chegadas, também, desse jeito, p'ra esse serviço, não tem ninguém...
- Então eu vou-m'embora! Já e já! ...

Mas não pôde dar mais de três passos: cambaleou e teve de sentar-se à porta da cafua; e foi ali sentado que passou a passar todo o tempo, dia pós dia, com o peito encostado nos joelhos e, por via dos hábitos, com a winchester transversalmente no colo e a parabellum ao alcance da mão. A paisagem era triste, e as cigarras tristíssimas, à tarde. Passavam uns porcos com as cabeças metidas em forquilhas, para não poderem varejar as cercas das roças. Passavam galinhas, cloqueando, puxando ninhadas para debaixo do marmelinho. E almas-de-gato, voando para os ramos escarlates do mulungu. E os groteiros também passavam - mulheres de saia arregaçada, de pote à cabeça, vindas da cacimba; meninos ventrudos, brincando de tanger pedradas nos bichos ou de comer terra; e capiaus, com a enxada ou com a foice, mas muito contentes de si e fagueiros, num passinho requebrado, arrastando alpercatas, ou gingando, faz que ajoelha mas não ajoelha, ou ainda na andadura anserina, - assim torto, péde-pato, tropeçante. E passou um irmão do Timpim, dando pancada no Timpim. Dada a desproporção física, isso era uma grande covardia, e Cassiano chamou:

- O siô! Chega aqui! ...o irmão do Timpim veio chegando, pensando que era com ele, mas Cassiano o escaramuçou:
- Sai p'ra lá, diabo! Tu é valente demais. Tu é ferrabraz ... Sai daqui, que o baralho ainda não bateu na tua porta ... Quando eu fizer culé-culé, você pode acudir.

Então o Timpim pôde vir, muito ressabiado e bobó.

Cassiano perguntou:

- Cá mais p'ra perto, menino... Como é mesmo a sua graça?

- O senhor vai se rir de mim ... Mas, se me chamar por meu nome direito, de Antônio, ninguém não fica sabendo quem é... Timpim é apelido que eu não gosto... Antes mesmo me chamando de Vinte-e-Um. Cassiano começou a rir, mas teve de parar, porque tossiu e botou sangue.

- Vinte-e-Um! Que graça! ... Mas, que é que é isso, de uma pessoa se chamar Vinte-e-Um?

- É outro apelido que eles me chamam. É p'r'a-mór-de que nem que a minha mãe teve vinte e um filhos, e eu fui o derraaeiro ... E por via disso eles botaram esse nome em mim.

- E quem é aquele manguarão? Aquele grandalhão que estava te dando arrancos?

- É meu irmão Izé, sim senhor.

- Por que é que ele estava te batendo?

- Por causa que ele queria tomar de mim estas mandioquinhas ensoadas... E eu não dou, porque estou levando p'ra minha mulher, que teve criança, ant'ontem, e não tem nada lá em casa p'ra ela comer! ...

- Oh seu Vinte-e-Um! Pois então você é casado? ...

E é o primeiro filho?

- Nhor não, com esse é três... O primeiro morreu de ano, e o outro, que era mulher, nasceu morto de nascença.

- E por que é que você, que tem essa testa cabeluda de homem bravo, e essas sobrancelhas fechadas, juntando uma com a outra por cima do nariz, por que é que você ficou quieto e não bateu nele também? ...

- Não vê que a minha mãe sempre falava p'ra eu não levantar a mão p'ra irmão meu mais velho... E, como eles todos são de mais idade, por isso todos gostam de dar em mim.

Cassiano inspeccionava o matuto, olhando-o de alto para baixo e de baixo para o alto outra vez.

- Oh ferro! ... E, me diz uma coisa: você é sempre assim durinho feito pedra? Nunca murguéia o corpo nem abaixa os ombros p'ra diante?

- Nhor não... Ach' que não... Sei não...

- Pois então, toma este dinheiro, p'ra comprar umas galinhas p'r'a sua patroa, e amanhã volta aqui.

Mas, no outro dia, o Timpim fez uma surpresa a Cassiano: trouxe o bebê, para "tornar bênção", todo enrolado em excesso de baetas e com a boquinha entupida por uma boneca de pano molhada em mel de abelha, servindo de chupeta.

O Timpim, muito ganjento, exibia o seu rebento, e, quando alguém lhe gabava tão formosa prole, ele pedia, ansioso, que acrescentassem: - Benza-o Deus!- - para evitar quebranto.

E o menino, que era engraçadinho e esperto, abriu os olhos para Cassiano, que, ante tanta fragilidade, se enterneceu:

- Será que nem minha mãe eu não vejo, em-antes de eu morrer?!... - gaguejou, soluçando.

Pediu que o levassem para a cama; mas já era outro homem, porque chorar sério faz bem.

E, no jirau, meio sentado, meio deitado, recostando-se numa pilha - de molambos, travesseiros e até um selim velho - que mulheres caridosas lhe arranjavam, arfando com esforço e tomando posições para poder sorver algum ar, se esqueceu das armas de fogo e esperou a hora de morrer.

A calma e a tristeza do povoado eram imutáveis, com cantigas de rolas fogo-apagou e de gaturamos, e os mugidos soturnos dos bois. E a placidez do ambiente lhe ia adoçando a alma, enquanto que a cara ficava cada vez mais inchada, em volta dos lábios laivos azulados, e a doença lhe esgarçava o coração.

Pegou a pedir às velhas que viessem rezar à beira da enxerga. Queria que os meninos, miúdos meninos, brincassem ali perto; e dava-lhes dinheiro. E ficava calado, recontando os caibros, negros de picumã, e espiando a mexida das aranhas, que jogavam fios-a-prumo para subir e descer. E, pela primeira vez nesses meses, se lembrou do irmão assassinado, realizando ser por causa da morte do mesmo que ele andara em busca de Turíbio Todo. E também pensou no Céu, coisa que nunca tivera tempo de fazer até então.

E, pois, foi um dia, quando ele estava pior e tinha mandado abrir a janela para que entrasse um sol fiscal, muito ardente, entrou-lhe também pelo quarto, de olhos vermelhos e nariz a escorrer, choramingante, o Timpim.

- Que foi que houve, Vinte-e-Um?

Era o filho, o neném, que estava doente, muito mal, mesmo, e, por míngua de recursos, quase a morrer. E o Timpim abriu o bué; mas as lágrimas corriam e ele não amolgava o busto. Cassiano perguntou:

-Me diz uma coisa, Vinte-e-Um: nas Abóboras tem doutor?

- Tem sim, mas em-antes não tivesse, meu Deus!

Como é que eu, que não sou dono de nada desta vida, hei de poder pagar seu doutor-médico a trinta mil réis a légua, p'ra ele querer vir até cá?! ... Já mandei buscar receita-de-informação, e, o resto do cobrinho que o senhor me deu, eu gastei tudo nas mezinhas de botica...

- Pois está aqui o dinheiro. Traz o doutor. Compre os remédios e tudo. Se precisar, ainda tem mais.

Timpim esbugalhava os olhos, achando difícil acreditar. De repente, chorou mais forte e se

ajoelhou aos pés do benfeitor, querendo pegar-lhe da mão para beijar e proferindo agradecimentos e bênçãos, por entre uma montoeira de soluços.

- Não é nada... Bobagem!.. - se esquivou Cassiano. - Eu estou querendo o médico é p'ra ele poder me olhar também... E aproveita p'ra trazer o padre junto, que eu ainda quero me confessar...

Mas o Timpim teimava agora em beijar-lhe os pés, e, sempre se carpindo, exclamou:

- Deus há de lhe dar o pago, seu Cassiano Gomes! Eu sim que não posso, por causa que não tenho préstimo nenhum... O menino é porque foi batizado na horinha em que nasceu, senão o senhor tinha de ser o padrinho!... Mas, assim, mesmo, se o senhor deixar, eu fico sendo seu compadre e o senhor fica sendo o meu compadre mais-detodos, que eu de tantas caridades nunca hei de me esquecer!

Então, Cassiano, por sua vez muito bem comovido, porque é melhor a gente ser bondoso do que ser malvado, puxou-o para si, num abraço, dizendo:

-Maior paga do que essa não tem, meu compadre Vinte-e-Um.. .

E Cassiano Gomes não pôde esconder o consolo que isso tudo lhe trazia.

Veio o médico; veio o padre: Cassiano confessou-se, comungou, recebeu os santos-óleos, rezou, rezou.

Mandava o dinheiro para a mãe? Não. Mandou vir o Timpim, para nele rever a boa ação. Conversaram. Depois o moribundo disse:

- Esse dinheiro fica todo para você, meu compadre Vinte-e-Um... Aí, tomou uma cara feliz, falou na mãe, apertou nos dedos a medalhinha de Nossa Senhora das 'Dores, morreu e foi para o Céu. Turíbio Todo soube da boa notícia, por uma carta da mulher, que, agora carinhosa, o invocava para o lar. Ele tinha ganho já bons cobres, e a carta acabou de o convencer: comprou mala, comprou presentes, pôs um lenço verde no pescoço, para disfarçar o papo; calçou botas vermelhas, de lustre; e veio. Saltou do trem também com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção do universo.

Mas tinha de fazer ainda um dia a cavalo e estava com pressa, porque Dona Silivana tinha os olhos bonitos, sempre grandes olhos, de c,.bra tonta. Por isso, ele nem teve tempo de negociar um animal: arranjou um cavalo emprestado; almoçou sem fome, e deu à andadura.

Venceu a primeira légua. A alegria da liberdade larga nem o deixava sentir as bátegas que de vez em quando desciam, porque estava um dia incerto, de casamento de raposa ou de viúva, com uma chuvinha diáfana, oblíqua e apressada, correndo aqui e ali para disputar com o sol.

De repente, ouviu o tropel de um galope destemperado, que vinha atrás. Chegou o cavalo para a beira dá estrada, parando à frente de uma sucupira, e espiou e esperou. Era um cavalinho ou

égua, magro, pampa e apequirado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em cima. O cavaleiro freou quase encostado em Turíbio, tal que, a um resfolego da pileca, um floco de escuma branca voou lhe no braço.

- Seu cavalo está com garrotilho, moço?

E Turíbio Todo apontou com o chicote as ventas do animal, que pulsavam, lambuzadas de uma clara de ovo batida.

- Nhor não... Folgou muito sem ser amontado...

Por via disso é que está cansando à toa. O capiau, com um sorrisinho cheio de cacos de dentes, ficou olhando para Turíbio, que também o examinava, com uma vontade doida de rir.

Porque o outro, à guisa de capote, trazia um saco de aniagem, cujas costuras laterais desfizera, enfiada a cabeça por um buraco no fundo; e a bizarra roupagem caía-lhe à frente e às costas, como a casula de um padre a dizer missa. Estava descalço, mas com enormes esporas nos calcanhares, e, para bater, trazia um galho de uvatinga na mão. O cavalinho pampa - era mesmo um cavalo - com o rabo amarrado e a crina cortada rente, funga-funga, magrelo, se afinava pela mesma petição-de-miséria: o freio era de barbicacho; a sela um lombilho quase cangalha, faltando-lhe um estribo; e não tinha rabicho e nem peitoral. O caguinxo tirou a faca e o fumo, o que, na convenção das estradas sertanejas, indica o desejo de puxar conversa.

Mas Turíbio Todo levava urgência:

- Se vai por este lado, vamos...

- Nhor sim... e emparelharam os animais.

O capiauzinho deixou a rédea cair para a tábua-do-pescoço do pampinha, que pelejava para acompanhar a andadura do outro cavalo; e foi picando o fumo, minuciosamente, ajudando-o na concha da mão.

Turíbio não lhe tirava os olhos de cima, achando-lhe um graça imensa, na cara, no todo, na cavalgadura, na grenha piolhífera e no balandrau. Mas simpatizava com o tipo, ofereceu-lhe o maço de cigarros.

O rapaz fez menção de pegar, mas encolheu a mão, brusco.

- Muito agradecido... Eu pito é destes nossos, dos d palha... A gente está acostumado com grossaria só...

Que impagável! - pensou Turíbio Todo.

O outro bateu a binga e tirou uma fumaça comprida, coo que pareceu criar coragem:

- Ainda que mal pergunte, o senhor será mesmo o seu Turíbio Todo, seleiro lá na Vista-Alegre, que está chegando das estranhas?...

- Sou, sim. Vim do São Paulo... Como é que você está sabendo? Cheguei hoje...

-Me contaram, lá no comércio... Turíbio riu. Cada vez gostava mais do caipirinha.

- Por que é que uns como você não vão também trabalhar lá? Podiam ganhar dinheiro, aprender a viver. Isto por aqui, não é vida, é uma miséria-magra de fazer dó! ... Se você quiser ir, eu explico tudo direito, te ajudo com dinheiro, até.

- Qual!... A gente nasceu aqui, vai ficando por aqui mesmo...

E, atrapalhado, como quem quisesse mudar de assunto, capiau mostrou:

- Vigia só!

Nos galhos mais altos do landi, um sagüim, mal penteado e careteiro, fazia gatimanhas, chiando e dando pinotes. Os cavaleiros estacaram. Turíbio Todo tirou o revólver e apontou. Mas o macaquinho se escondia por detrás do pau, avançando, de vez em quando, só a carinha, para espiar. E Turíbio se enterneceu, e tornou a pôr a arma na cintura.

Enquanto isso, o mico espiralava tronco abaixo e pulava para o vinhático, e do vinhático, para o sete-casacas, e do sete-casacas para o jequitibá; desceu na corda quinada do 'pó-cruz, subiu pelo rastilho de flores solares do unha-deato, galgou as alturas de um angelim; sumiu-se nas grimpas; dali, vaiou.

- Deixa o coitado! Para que judiar dessas criaçõzinhas o mato? ... Eles também precisam de viver... Lá no São Paulo, um dia ...

- O senhor, por quanto foi que comprou esse seu cavalo? Turíbio Todo voltou-se, surpreendido, inquieto, porque camarada, tão humilde e mofino, o interrompera pela senda vez.

- É animal só emprestado... Vamos os para diante. Isto aqui é a Restinga? ...

- Nhor não, é o Quilombo. Aqui e ali, uma cafua de capim, à borda da estrada, no meio das bananeiras.

- Vamos mais depressa, moço, que eu estou aflito para chegar! ...

Deram no vau de um córrego. Um velho, de saco nas costas, vinha de lá, passando a pinguela; quis cumprimentar quase caiu, custando-lhe reajustar o equilíbrio. Na lama lisa da margem, borboletas amarelas pousavam, imóveis, como pétalas num chão de festa.

Os cavalos, metidos até meia canela na correnteza, doravam o pescoço em ângulo obtuso, para beber. Cardumes e piabinhas, chofrando corridas ou oscilando no mesmo lugar com palpitações de aletas, rabeavam na transparência da água, que os animais sorviam num chorro copioso. O ar era fresco. Do morro, vinha um cheiro bom de musgo, de barba-de-pau, de verdura velha. E a sela estava tão macia, e tão embalador o marulho, que Turíbio estirou

uma perna no estribo e ficou olhando, com afeto, para um cavalinho-de-judeu, que pairava faiscante e acabou pousando no látego do cabresto.

O caguinxo também ficara quieto, mesmando, vendo, a cada movimento dos cavalos, a lama

subir na água e turvar-lhe a face. E foram os próprios animais que, matada a sede, retomaram a marcha.

- Eu estou bem alegre! ... Vou ver minha mulher, que há muito tempo eu não vejo ... Acho que amanhã de-tardinha eu estou chegando lá, no sítio da mãe dela. Se ela quiser ir comigo, nós voltamos para o São Paulo... Quero descansar um pouco e gozar a vida... - disse Turíbio Todo, com um suspiro de satisfação.

- Qual, seu Turíbio Todo... Com perdão da palavra, mas este mundo é um monte de estrume! Não vale a pena a gente ficar alegre... Não vale a pena, não.

- Ora, deixe de curtir mal sem paga... Que é isso! ? ...

- A gente vive sofrendo... Todo o mundo é só padecer... Não vale a pena! ... E depois a gente tem de morrer mesmo um dia...

- Sabe? Você precisa é de tratar da saúde, para não ficar com essas idéias... - Turíbio aconselhou.

Calou-se o outro. Muito abatido, lúgubre, dava o ar de quem estivesse carregando o peso do mundo.

Subiram um morro, desceram o morro; e o caminho entrou num mato fechado, onde tudo era silêncio e sombra.

Um dos cavalos bufou e mastigou os ferros do freio. Das ramadas, que açoitavam os rostos dos cavaleiros, caía chuva guardada. E, de repente, Turíbio Todo estremeceu, ao ouvir, firme e crescida, outra voz, que ainda não tinha escutado ao capiau:

- Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar!

- Que é? Que é? ... Tu está louco?! ...

Mas o caguinxo estava sério e pálido, e sua mão direita segurava uma garrucha velha, de dois canos, paralelos, sinistros.

- Se apeie depressa, seu Turíbio! ...

E o homenzinho dizia isso assim mole, mas sem deixar de estar terrivelmente atento.

Então Turíbio Todo, encarando-o, fez figura e fez voz.

- Deixa de unha, cachorro, que eu te retalho na taca! ...

- Não grita, seu Turíbio, que não adianta... Peço perdão a Deus e ao senhor, mas não tem outro jeito, porque eu prometi ao meu compadre Cassiano, lá no Mosquito, na horinha mesma d'ele fechar os olhos...

Ao ouvir o nome do inimigo, Turíbio Todo teve um maior sobressalto. A mão da garrucha do capiauzinho tremia. Turíbio também pegou todo a tremer.

- Ah, quanto é que ele te pagou? Eu posso dar o dobro, te dou tudo o que eu tiver! ...

- Não tem jeito, não tem jeito, seu Turíbio... Abaixo de Deus, foi ele quem salvou a vida do meu menino... E eu prometi, quando ele já estava de vela na mão... E uma tristeza! Mas jeito não tem... Tem remédio nenhum...

Atônito, Turíbio arregalava os olhos, e sentia o medonho que é a falta de tempo para a gente poder pensar.

- Escuta... Eu também tenho família... Tenho...

- Se apeie, seu Turíbio.. .

- Pelo amor da Virgem Santíssima! Pelo amor do teu filho! Não faz isso! Deus castiga! ... Não me mata...

- Pois então reza, seu Turíbio, que eu não quero a sua perdição!

Aí Turíbio Todo teve um grande arranco de horror, e estendeu os braços.

- Espera! Espera! Não atira ainda não...

E levantou a mão à testa, se benzendo, com voz gritada, em que o choro já começava a tremer:

- Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, amém!... Padre nosso. . .

Mas, não! Assim como um carneiro, não! Curvou de banda e puxou o revólver, e foi um golpe de rédeas e outro de esporas, fazendo o cavalo se empinar.

Mas a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou da sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa. O cavalo correu; o pé do defunto se soltou do estribo. O corpo pranchou, pronou, e ficou estatelado.

Então, o caguinxo Timpim Vinte-e-Um fez também o em nome-do-padre, e abriu os joelhos, esporeando. E o cavalinho pampa se meteu, de galope, por um trilho entre os itapicurus e os canudos-de-pito, fugindo do estradão.