

## Parte II - Aspectos da narrativa rosiana

### 9 - Paixão do medo no sertão

Maria Célia Leonel  
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Paixão do medo no sertão. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 143-157. ISBN: 978-65-5714-301-8.

<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0010>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## 9

# PAIXÃO DO MEDO NO SERTÃO

Nosso objetivo, neste estudo, é verificar como se constrói a paixão do medo no conto “Estória nº 3”, de *Tutaméia: terceiras estórias*, de Guimarães Rosa (1967). Para tanto, baseamo-nos no modo como a semiótica greimasiana trata as paixões, examinando as configurações discursivas, ou seja, as cenas enunciativas do texto que constituem a paixão mencionada, diferenciando-a de qualquer outro comportamento passional.

Diferentemente de Aristóteles, que, na *Retórica das paixões* (2000), as concebe como um recurso para persuadir o auditório, a semiótica greimasiana, a partir de meados de 1980, passa a considerar a paixão como um componente do percurso gerativo do sentido que constrói também uma dimensão do discurso. Do mesmo modo que com a dimensão pragmática e com a cognitiva, busca-se estabelecer um percurso para a dimensão passional. Tendo, respectivamente, como modalizadores *fazer*, *saber* e *sentir*, essas dimensões configuram o sujeito de ação, o sujeito cognitivo e o passional e constroem a figura do ator, individualizando o actante-sujeito do nível narrativo, diferenciando-o dos outros que compõem a cena enunciativa, dando-lhe um corpo próprio que cria um simulacro do mundo natural.

## O medo: uma paixão narrativizada

Em “Do temor e da confiança”, capítulo 5 de *Retórica das paixões* (ibidem), Aristóteles, tratando da paixão do temor, pergunta-se, segundo os três pontos de vista estabelecidos por ele para caracterizar as paixões, que espécies de coisas se temem, a quem se teme e em que estado de espírito. Responde à primeira questão definindo o temor como

certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém se torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes. [...] Por isso, até os indícios de tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo; é nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do terrível. (ibidem, p. 31)

Em relação a quem se teme, enumera tipos de pessoas que se deve temer, como o injusto, o vingativo, o perverso, descrevendo também a disposição do indivíduo que teme:

Se o temor é acompanhado de uma expectativa de mal aniquilador, é evidente que ninguém teme entre os que creem que nada poderiam sofrer; não tememos aquilo que não julgamos que poderíamos sofrer, nem aqueles que não se crê que poderiam causar algum mal, nem mesmo o momento em que não poderia acontecer alguma coisa. Necessariamente, pois, os que pensam que podem sofrer algum mal temem não só as pessoas que podem causá-lo, mas também tais males e o momento da ocorrência. (ibidem, p.33-34)

Sempre pensando no auditório, Aristóteles (ibidem, p.35) trata das razões do temor, lembrando que, havendo necessidade de que os ouvintes sintam tal paixão, “é preciso pô-los nessa disposição de espírito, dizendo-lhes que podem sofrer algum mal”. É preciso mostrar também a outros mais fortes que eles podem sofrer males

que advêm de quem não se imaginava ou de circunstâncias não esperadas. Para Aristóteles (ibidem), ainda, a paixão contrária ao temor é a confiança, porque o que a inspira é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação.

Em “Peur, crainte, terreur, etc.”, Fontanille (2005, p.215) afirma que o medo, o temor e o terror são paixões enraizadas na nossa mais arcaica animalidade e estão bem afastadas de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como a curiosidade, o amor, o ciúme, a ambição, a admiração, entre outras. Outra característica, segundo Fontanille (ibidem), dessa gama de paixões é que elas são incompatíveis com as estruturas narrativas canônicas, porque, nas últimas, a experiência é reconfigurada e encontra uma orientação, uma coesão e uma significação, enquanto o medo parece decompor o sentido da experiência ou ele é a experiência da decomposição do sentido. O sujeito atemorizado tem uma postura de rejeição ou de fuga em relação ao objeto, sendo difícil produzir ou restaurar o sentido da ação, diferentemente do que acontece no esquema canônico, em que se instala um programa narrativo de busca que supõe certa relação de atração entre o sujeito e seu objeto-valor. Como esse objeto pode constituir-se para o sujeito como indefinido e não identificado, Fontanille (ibidem) denomina-o de fonte. Conforme a identificação da fonte, passa-se de uma presença espaçotemporal vaga – de um objeto que custa a se atualizar, manifestando-se a inquietude, a ansiedade, a angústia – a um espaço-tempo ritmado, articulado e saturado de objetos que amedrontam e causam terror. Poder-se-ia dizer que essa gama de paixões inventa o objeto: ele já existia virtualmente, mesmo que o sujeito não o houvesse reconhecido, e, em seguida, ganha nome, aparência, pode ser isolado, circunscrito e enfim se propaga, contaminando por completo o espaço e o tempo daquele que sente medo (ibidem, p.216).

Do ponto de vista existencial, o medo resulta da confusão ou inversão de horizontes do “ser da preocupação” e do “ser para a morte”. Na maior parte das narrativas de medo, está circunscrita a fronteira entre a vida e a morte – medo da própria morte ou da morte de alguém próximo – e os estados intermediários que subentendem o motivo do “indecidível” (ibidem, p.225).

Greimas, em “A busca do medo” (1975), comentado por Fontanille (2005, p.225), dedica-se ao estudo de contos lituanos que têm como temática “o herói sem medo”. O semioticista mostra que o herói que não conhece essa paixão é insensível ao estranhamento causado por criaturas do além. No *corpus* lituano, esses seres são de dois tipos: as “almas mortas”, que continuam tendo uma existência paralela à dos vivos e se manifestam pela presença física, e os “diabos”, que não pertenceram ao mundo dos vivos, mas que o impregnam com os seus malefícios. A fronteira entre os dois mundos – como a divisão entre a noite e o dia – torna-se instável. No entanto, pouco importa a sua ocorrência, porque o herói sem medo, conforme Greimas (1975, p.225), é

aquele que nega deliberadamente e em qualquer circunstância a existência da fronteira entre os dois mundos; seu comportamento é o mesmo com todo mundo: nem as aparências estranhas, nem as ações anormais o surpreendem; e as palavras que profere são sempre marcadas por uma intenção de normalidade. O herói participa, portanto, de uma vida dupla: a disjunção da vida e da morte não lhe diz respeito.

Para o fato de o herói sem medo transgredir a barreira entre os dois mundos, Fontanille (2005, p.226) propõe uma hipótese diferente da de Greimas: conhecer o medo é ser sensível às fases intermediárias entre a vida e a morte, ter a experiência insuportável da fronteira entre o vivente e o não vivente. Apreendida do ponto de vista daquele que pertence exclusivamente ao mundo dos vivos, essa fronteira é desconhecida e traumatizante.

Sendo assim, Fontanille (ibidem, p.217) estabelece uma tipologia para o medo, de acordo com o desenvolvimento das formas observáveis e a intensidade da expressão dinâmica: quando esses dois elementos são fortes, o resultado é a construção de “atores do medo”, com estabilidade icônica e motivos estereotipados, ou seja, figuras codificadas e imediatamente reconhecidas, como, por exemplo, o lobo que devora, a tempestade que destrói. Quando o

desenvolvimento das formas é fraco e a intensidade, forte, manifestam-se as “forças do medo” em forma de presença ameaçadora. O efeito de presença estranha decorre do apagamento das formas identificáveis e da atualização de propriedades secretas, impalpáveis, sem aparência, que agem profundamente sobre o sujeito, como operadores tímicos e proprioceptivos, como, por exemplo, em situações em que ele não identifica mais as coisas e vê somente formas e cores. Quando a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as “formas do medo” figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas, como combinações míticas ou monstruosas, misturas de espécies que impedem o sujeito de prever o tipo de percurso da ação dos actantes. Quando os dois elementos são fracos, há apenas a “aura do medo”, que se manifesta por uma presença difusa, um mal-estar indefinido.

Essa tipologia possibilita a descrição do percurso do medo, permitindo acompanhar as transformações textuais que se exprimem por meio de modos sucessivos de apreensão do objeto – por exemplo, pode-se passar da “aura” ao “ator”, à “forma” e à “força”.

Para Fontanille (*ibidem*, p.231), o horizonte último das paixões do medo é o do contágio do corpo pela estrutura imprecisa, vaga da fonte; as numerosas variantes são declinações parciais e específicas sofridas pelo sujeito em consequência desse contágio. Para começar, pode haver enfraquecimento da competência modal (perda do querer, do saber e/ou do poder). Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do carácter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletério. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência.

Em seguida, pode haver declinação de componentes corporais: ao sujeito atemorizado, que perdeu o seu equipamento modal, restam apenas um corpo e a estrutura sensorial, afetada por muitas modificações que exprimem os diversos modos de contato com o outro e por reações de defesa: o frêmito, as palpitações, os arrepios causados

pelo contato com uma superfície imprópria; a crispação, a constrição e o estreitamento de todas as aberturas corporais (notadamente no caso da angústia) que respondem e resistem à tentativa de invasão.

O equipamento sensório-motor é o último bastião a defender. Diante do outro, o sujeito atemorizado é reduzido à experiência fenomenológica elementar: o ajustamento hipoicônico descrito por Husserl, conforme lembra Fontanille (*ibidem*), como “apreensão analogizante” do corpo alheio pelo próprio. Mas a alternativa que se oferece é insustentável: ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do próprio corpo à morfologia do outro, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e simultaneamente perder toda a percepção do outro e de si mesmo. Eis por que o medo pode ser uma emoção sem objeto, sem causa e, no mínimo, uma simples experiência sensório-motora e cinestésica. Para Fontanille (*ibidem*), se forem aproximadas muitas das observações por ele acumuladas até esse ponto das suas reflexões, obtém-se uma definição da experiência do medo, independentemente do objeto, do simulacro projetado e de todos os outros parâmetros que o fazem variar. Essas observações são as seguintes:

1. quando o objeto não é identificável nem localizável e não tem manifestação específica, o medo apresenta-se como um mal-estar proprioceptivo, mais ou menos marcado, cuja fonte é destacada, debreada pelo sujeito e projetada sobre o mundo percebido;
2. o medo aparece como um efeito do desmoronamento, da ocupação, da possessão (virtualização do lugar do sujeito, que lhe permitia, até então, ser o organizador do campo sensível), quando, a partir da orientação centrípeta (organizada em volta do ego) que caracteriza o medo, busca-se o princípio comum a todas as formas de invasão do campo sensível;
3. quando se tenta delimitar a experiência sensível elementar do medo, partindo da morfologia imprecisa da fonte e do corpo “outro”, chega-se à última fase da análise, ao núcleo fenomenológico da experiência: o impossível e/ou traumatizante ajustamento hipoicônico do corpo ao outro corpo.

O núcleo experiencial do medo, o caminho que se toma para chegar a ele, conclui Fontanille (ibidem, p.232), é sempre o mesmo: uma experiência da decomposição do sujeito – topológica (desaparecimento do seu lugar no campo), cinestésica e sensorio-motora (percepção dos movimentos), ou fenomenológica (desorganização de ou pela apreensão analógica).

A relativa independência da experimentação sensorio-motora e cinestésica, no que concerne a todas as outras determinações e consequências do medo, confere-lhe um *status* original, que a literatura tradicional não deixa de explorar. O conto-tipo “Aquele que partiu aprende o medo”, na versão dos irmãos Grimm, narra, justamente, como um jovem que passava por idiota na vila, por nunca ter tido medo, é mandado para a floresta pelo pai, com a esperança de que tenha encontros aterrorizantes. Entretanto, almas penadas, espectros, bruxos, nada o amedronta. Livrando-se dessas criaturas monstruosas, liberta o país de tais seres. Em recompensa, recebe a filha do rei em casamento. Ela é que o faz descobrir o medo, sob uma forma sensorio-motora – o frêmito –, jogando sobre o seu corpo, enquanto ele dorme, um aquário com água e pequenos peixes.

Esse conto aponta duas questões essenciais: 1) as paixões do medo não são aquelas que mais contribuem para a construção do sentido da vida; porém, aquele que não conhece a menor manifestação delas não pode ser de todo normal, pois lhe falta uma experiência elementar de relação sensível com o mundo tal qual ele é; 2) a narrativa permite começar a compreender o que é o medo, por simular experiências sensorio-motoras que lhe são específicas (ibidem, p.232-233).

## O medo de Joãoquerque

Em “Estória nº 3” temos, em quatro páginas, o relato do acontecido a Joãoquerque. Ele e a sua amada Mira, recentemente enviuvada, conversam na cozinha da casa dela, quando ouvem um estrondeante “Ô de casa!” (Rosa, 1967, p.49, grifo do autor). Essa saudação, comum no interior brasileiro, ao invés de produzir um



sentimento eufórico, motiva, de imediato, reações físicas que têm a ver com o medo: Mira deixa cair a escumadeira (estava fritando bolinhos para o jantar), cobre o rosto com as mãos “por ímpeto de ato”, mas, em seguida, retorce-as e aperta-as contra os seios, enquanto “Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticuloso” (ibidem). Nota-se, na sequência de reações sensório-motoras dos dois atores, aquelas destacadas por Fontanille (2005, p.231) – a crispação e a constrição –, indicadoras da resistência à tentativa de invasão, como consequência da declinação de componentes corporais, quando o sujeito com medo perde o seu “equipamento” modal, sobrando um corpo e uma estrutura sensorial afetada por mudanças próprias do contato com o outro e pela busca de defesa. Outras manifestações dessa declinação surgem no decorrer da ação relativamente a Joãoquerque: “[...] pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira [...] falto de mais alma, no descer do suor” (Rosa, 1967, p.49-50). Temos aí as palpitações de que fala Fontanille (2005, p.231), que também lembra que a exsudação esboça uma nova cobertura, protetora e repousante.

Pelo quadro das primeiras reações, o leitor percebe que a ameaça se difunde no espaço-tempo da cozinha, saturando-o, e que ela é intensa, toma toda a atenção dos atores. O brado “*Ô de casa!*” é ameaçador, porque os atores reconheceram a voz que o produziu, sabiam o que ela significava – delinea-se, portanto, pelas suas propriedades –, e é seguido de murros na porta e correria na rua, após estampido de arma. Contudo, somente no quarto parágrafo a voz é identificada para o leitor, quando o motivo do medo é figurativizado no ator “vilão Ipanemão”. O conteúdo do substantivo comum mais a terminação /ão/ dos dois substantivos que reforça o grau aumentativo – ainda que dele não se trate no caso de vilão – enquadram o objeto do medo do par amoroso na figura de um estereótipo que, em consequência do seu imaginário cultural, é facilmente identificável. Para os desavisados leitores, o narrador começa a montagem do programa narrativo do ator movido pelo medo: “[...] cruel como brasa mandada, matador de

homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol de flagelos. De que assim lhes sobreviesse, mediante o medonho, era para não se aceitar, na ilusão, nesses brios” (Rosa, 1967, p.49).

Em tom cômico, o narrador retoma a qualificação do vilão ao mesmo tempo que constrói o medo de Mira: “[...] maior mal à maior detença ou a subiteza, *a, a, a*, o Ipanemão! dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro. Mira via o instante e adiante, desenhos do horror [...]” (ibidem, grifo do autor). Vemos na cena as exigências propostas por Aristóteles para que o sentimento de medo seja provocado: a ameaça de um mal passível de trazer grande desgosto, que deve estar próximo e que pode ser representado por um indivíduo marcado pela perversidade.

Já pela divisão de Fontanille (2005, p.217), no que se refere à forma do objeto do medo, em formas estereotipadas e “coisas” de morfologia instável, visivelmente estamos no primeiro caso, reiterado na obra de Guimarães Rosa. Lembramos, por exemplo, o conto “Corpo fechado”, de *Sagarana*, ou “Famigerado”, de *Primeiras estórias*, em que a ausência de autoridade institucional permite toda sorte de abuso e violência por parte de valentões locais que agem à solta, sem limites ou peias. Se não se trata do ogro das histórias populares, é uma encarnação cujo poder se deve às condições sócio-históricas e políticas do interior do país. O seu papel – o de violador de mulheres e matador de homens – bem como o seu percurso de ação e a maneira como esse ator manifesta a sua força são também estereotipados, como acontece com o lobo ou a tempestade ressaltados por Fontanille (ibidem). Nesse caso ainda, a estabilidade icônica é garantida, a intensidade da expressão dinâmica é forte e as respostas afetivas são também estereotipadas, como visto. Não se trata, portanto, de uma situação em que se instalam a inquietude e a ansiedade diante de um objeto indefinível, generalizante. O narrador prefere um objeto específico, fixado numa forma claramente amedrontadora, culturalmente identificado num espaço-tempo determinado e não apenas numa fonte não identificável.

Talvez apenas em casos como esse de objeto estereotipado seja possível a ocorrência da surpresa, do susto, do sobressalto, que as

reações físicas imediatas dos atores revelam. Os gestos que antecedem as palavras na narrativa mostram que o medo é uma experiência que precede a categorização do mundo pela linguagem, vem antes das distinções elementares que permitem estabilizar o sentido. É mais um elemento para a consideração de que o medo é “indizível” (ibidem, p.224), ou seja, ele é assim não apenas porque a sua fonte pode ser “indizível”, mas também porque a linguagem falha. Vale lembrar que, no conto, a manifestação da linguagem também se dá por meio de formas estereotipadas, repetidas – “*Pai do Céu!* [...] *Pai-do-Céu!*” (Rosa, 1967, p.50, grifos do autor); “*Diabo do inferno!* [...] *diabo-do-inferno!*” (ibidem, p.51, grifos do autor). Finalmente: “*Diabo do Céu!* [...] *diabo-do-céu!*” (ibidem, p.52, grifos do autor). Voltaremos a essas expressões.

Como ocorre em outros contos de *Tutaméia*, o narrador prenuncia a mudança que a ocorrência pode causar na vida dos apaixonados e na daquele que é o objeto do medo: “Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra” (ibidem, p.49).

Para que tal transformação se concretize, outros elementos são acrescentados na narrativa. Dessa forma, se, ao vilão, são atribuídas características de valentão sintetizadas no aumentativo do seu nome, em relação a Joãoquerque os qualificativos são da ordem da debilitação e do diminutivo. Ao que tudo indica, esse ator, “avergado homenzarrinho” (ibidem), não apenas passa pela experiência do medo, mas é medroso, o que torna o desfecho do conto mais interessante.

Todavia, ainda que desqualificado, Joãoquerque é sujeito da ação – no sentido de compor a cena, vendo a amada fritar bolinhos, conversando “pequenedades, amenidades, *certezas*” (ibidem, grifo nosso) – até surgir a voz do todo-poderoso Ipanemão, quando o ator do medo começa a perder a modalidade do *fazer*, do *querer*, do *saber* e do *poder*, caracterizando a declinação da sua competência modal. Nesse momento, como visto, a dimensão pragmática do discurso dá lugar à dimensão passional. Joãoquerque começa a declinar também no que se refere à reação corporal, o seu corpo é modificado pela presença

do outro: “[...] Joãoquerque, avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia, retornados os beijos, mas branco de laranja descascada, pálido de a ela [Mira] lembrar os mortos” (ibidem).

A intromissão do outro no seu corpo toma todo o campo de presença, constituindo-se no sujeito da ação. A Joãoquerque resta, nessa cena enunciativa que configura o medo, a paralisação total:

Ele – o nada a se fazer – pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira. – *Pai do Céu!* – e o Ipanemão era do tamanho do mundo – repetia, falto de mais alma, no descer do suor. Ia-se o dia em última luz. Onde estava sua cabeça? (ibidem, p.49-50, grifo do autor)

Não apenas a apropriação do corpo de Joãoquerque pelo vilão figurativiza-se na frase “o Ipanemão era do tamanho do mundo” (ibidem) como também a saturação do espaço. A extensão da figura do valentão – como que obscurecendo o mundo – é paralela à condição espaçotemporal do lusco-fusco.

Movido dessa não ação pelo sujeito destinador Mira, o ator Joãoquerque segue o seu conselho e foge, logicamente correndo com sobressaltos. Não identificando no escuro quintal, que parece interminável e labiríntico, os vultos que o aterrorizam, “derrubou-se”, como conta comicamente o narrador. Nessa cena enunciativa, em que a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as “formas do medo” figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas cujo percurso de ação é impossível prever. Mas o narrador onisciente, em tom jocoso, esclarece ao enunciatário que são “apenas o touro e vacas, atrasados noturnos ainda pastando, de Nhô Bertoldo” (ibidem, p.50).

A fuga não interrompe o percurso do medo de Joãoquerque, o outro apodera-se totalmente do seu corpo, decompondo-o de modo integral: treme “como rato em trapos” ou com “maleitas”; tem “seca a goela e amargume, o doer de respirar” (novamente a constrição, o estreitamento); perde a ação como um “bicho frechado”, “imundo

de vexame” e, “suando produzidamente”, a sua voz irrompe na narrativa – “*Valia era sossegado morrer...*” (ibidem, p.51, grifo do autor). Nesse momento, ele reduz-se à experiência fenomenológica elementar, ao ajustamento hipoicônico descrito por Husserl como “apreensão analogizante” do corpo alheio pelo próprio corpo. Para Fontanille (2005, p.231), a alternativa para essa situação insustentável, descrita por Husserl, é ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do corpo à morfologia do outro corpo, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e, ao mesmo tempo, perder toda a percepção do outro e de si mesmo.

É a decomposição total do sujeito que se deixa vencer pelo medo e quer a morte. Reconhecemos, até esse ponto da narrativa, as cenas enunciativas que caracterizam a paixão do medo, descritas por Fontanille como etapas (ibidem, p.230): 1) a *fascinação*, em que tudo se passa como se as identidades e as propriedades semânticas dos dois atores se solidarizassem: o peso da presença de um arrebata do outro o seu sentimento de presença, a manifestação de potência de um enfraquece a vontade do outro; 2) a *invasão*, em um segundo tempo: a solidariedade inversa entre os dois parceiros compõe uma única identidade; e 3) o *horror*, finalmente, quando a confusão localizada em volta ameaça contaminar o próprio sujeito.

Na continuação do seu relato, o narrador comenta: Joãoquerque “não caiu em si” (Rosa, 1967, p.51), momento em que o sujeito da ação (ou da não ação) principia a recompor-se, aflorando primeiro o sujeito cognitivo, que, pensando na amada Mira, exclama: “*Diabo do inferno!*” (ibidem, grifos do autor) e, em seguida, inicia o percurso de volta ao que fora obrigado a deixar. Para tanto, assume o ser do vilão – “Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo” (ibidem). Há, portanto, uma inversão na apropriação no processo antropofágico, justamente para que Joãoquerque possa ir do estado de medo para o de coragem. Esse fato é muito importante, porque cauciona a ideia de que o objeto do medo toma o corpo do amedrontado, o que é preciso reverter. Ademais, ocorre, nessa assunção, o que Fontanille (2005) preconiza como meio de resistir ao medo: compreender a estrutura do objeto da ameaça, avaliar sua

força e estratégia para ter condições de confrontação e adaptar a própria estratégia.

No que toca a essa inversão, cabe lembrar que Joãoquerque – por meio do discurso indireto do narrador – pronuncia as fórmulas “*Diabo do Céu!* [...] *diabo-do-céu!*” (Rosa, 1967, p.52, grifos do autor), claro cruzamento das expressões anteriores, “*Pai do Céu*” e “*Diabo do inferno*”. O cruzamento dá-se, exatamente, quando a história muda de rumo, quando a ação se inverte. Além disso, cabe observar que a nova fórmula não apenas figurativiza a reviravolta da ação, mas indica ainda a maneira como ela acontece, ou seja, com Joãoquerque assumindo a porção diabo de Ipanemão para conseguir o céu, a salvação. Sutilezas e finezas rosianas.

Joãoquerque perguntou-se então: “O medo depressa se gastava? [...] se levantou, e virou volta” (ibidem, p.51). Continuando na nova direção, “remontava o quintal, desatento a tudo, mas de cauteloso modo: o sapo deu mais sete pulos: se arrastava com fiel desonra. Não à porta da cozinha, à casa, senão que à longa mão direita, renteava o outro quintal, para o beco” (ibidem).

Armado com um machado, vai ao encontro do vilão; porém, o inusitado acontece: “[...] o Ipanemão lá dentro não se achava, mas, com mais dois, defronte da casa, acororado, à beira de foguinho, bebia e assava carne, sanguinaz, talvez sem nem real ideia de bulir com a Mira. Ou se distraía como o gato do rato, d’ora-a-agora” (ibidem, p.52). Mas, mesmo assim, com o inimigo fazendo churrasco, o “desvirado convertido” mata-o: “Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu – *Olhe!* – baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, *braz!*, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em paz” (ibidem, grifo do autor).

Dá-se, portanto, o inesperado, o não previsto, no cânone preconizado por Fontanille (2005), ou seja, a reviravolta, a assunção da coragem por parte do medroso. Todavia, em se tratando de Guimarães Rosa, o inesperado ocorre de forma dupla: além dessa mudança, fica-se sabendo que a ameaça não era real, pelo menos de imediato. Com isso, temos, na história, aquilo que se espria em todo o discurso da narrativa: a comicidade. Por exemplo, o narrador

joga com o duplo sentido da palavra “cabeça”, quando, por meio do discurso indireto, “fala” pelo ameaçado Joãoquerque: “Onde estava sua cabeça?” (Rosa, 1967, p.50). De um lado, a ameaça significa que a sua cabeça está a prêmio, de outro, em face do medo, não sabe onde a tem. A menção à cabeça é reiterada no texto: “[...] deu-lhe voltas a cabeça” (ibidem), “Passou-lhe o nada pela cabeça” (ibidem, p.52), indicações visíveis de perda da competência cognitiva. Finalmente, tendo dado cabo do vilão, lemos: “[...] a cabeça em seu lugar” (ibidem), isto é, além de não ter sido morto, recupera a competência perdida. Nesse caso, tem-se, mais uma vez no conto, o desfazimento do clichê, substituído pelo seu contrário.

Depois dessa experiência, que quase o leva à morte, é como se Joãoquerque renascesse: “Quer que dizer: os pés no chão, a mão no massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta” (ibidem). O enunciado é, mais uma vez, como quase tudo nessa narrativa sintética, como um poema, extremamente significativo. Inicia-se com a revelação do significado do nome do ator principal – “Quer que dizer [...]” – o que ele quer, a sua vontade. A descrição que se segue mostra exatamente a recomposição do sujeito depois de vencer o medo, retomando tudo o que perdera: o espaço (“pés no chão”), a dimensão pragmática (“a mão na massa”), a dimensão cognitiva (“a cabeça em seu lugar”), o seu corpo (“os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta”).

Mas esse renascimento, pela coragem, de quem conheceu o medo ocorre pela mão do destinador, que tem um nome sugestivo: Mira. Tal circunstância acentua a coesão textual, pois não se trata de um medroso que, sem mais, se torna valente, mas de um enamorado impulsionado pela lembrança da amada. O texto termina com mais uma direção que Mira imprime a Joãoquerque: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (ibidem).

O modo como se configura o medo nesse conto assemelha-se à maneira como se desenvolvem outras paixões nas narrativas rosianas: de um lado, o desenvolvimento das etapas que lhes são próprias, de outro, o aparecimento do inesperado, do inusitado, como é comum em textos de autores significativos. Veja-se, por exemplo, o

que ocorre em “Orientação”, conto analisado na parte “Cinderela na literatura e no cinema” deste livro, no que se refere ao amor, ou o que se dá com o ciúme em “Estoriinha” (Leonel, 2004) ou em “Se eu seria personagem” (Nascimento, 2004), todas narrativas de *Tutaméia*.

Não são as transgressões à norma que fazem do texto de Guimarães Rosa uma obra única, especial, mas a maneira como elas se concretizam. No caso em pauta, além delas, embora não seja novidade tratar do medo ou do medroso de modo não sério, jocoso, a comicidade sutil do discurso rosiano é um traço a mais na construção da originalidade da narrativa.