

## O medo como paixão

Edna Maria F. S. Nascimento<sup>1</sup>, Maria Célia Leonel<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
14.800-270 – Araraquara – SP – Brasil

<sup>2</sup>Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
14.800-270 – Araraquara – SP – Brasil  
[edna.fernandes@uol.com.br](mailto:edna.fernandes@uol.com.br), [mcleonel@fclar.unesp.br](mailto:mcleonel@fclar.unesp.br)

**Abstract.** *Greimasian semiotics, as from the mid-1980s, has considered passion as a component of the meaning generative process, one which builds a dimension of discourse, and proposes the establishment of a process for the passionate dimension. Having as modalizers doing, knowing and feeling, the discursive dimensions configure the action, cognitive and passionate subjects, respectively, and constitute the figure of the actor. By mainly following J. Fontanille's theoretical propositions in his *Sémiotique de passions* (2004), the passion of fear in the short story "Estória nº 3", from Guimarães Rosa's *Tutaméia*, is analysed. The discursive configurations, i.e., the enunciative scenes of the text which constitute this passion, are examined, and they are distinguished from any other passionate behaviour.*

**Keywords.** *Greimasian semiotics; passions; fear; Guimarães Rosa's short stories; discursive configurations.*

**Resumo.** *A semiótica greimasiana, a partir de meados de 1980, considera a paixão como um componente do percurso gerativo do sentido, construtor de uma dimensão do discurso e propõe o estabelecimento de um percurso para a dimensão passional. Tendo como modalizadores fazer, saber e sentir, as dimensões discursivas configuram, respectivamente, o sujeito de ação, o sujeito cognitivo e o passional e compõem a figura do ator. Acompanhando, principalmente, as proposições teóricas de J. Fontanille em *Sémiotique de passions* de 2004, analisamos a paixão do medo no conto "Estória n.º 3" de *Tutaméia* de Guimarães Rosa. Examinamos as configurações discursivas, ou seja, as cenas enunciativas do texto que constituem essa paixão, diferenciando-a de qualquer outro comportamento passional.*

**Palavras-chave.** *Semiótica greimasiana; paixões; medo; conto rosiano; configurações discursivas.*

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, começa 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.

Acompanhando as novas maneiras de tratar as paixões humanas pela semiótica, nosso objetivo é analisar uma delas, o medo, no conto “Estória n.º 3” de *Tutaméia*: terceiras estórias, de Guimarães Rosa (1969). Examinamos as configurações discursivas, ou seja, as cenas enunciativas do texto que constituem a paixão do medo, diferenciando-a de qualquer outro comportamento passional.

### **O medo: uma paixão narrativizada**

Em “Do temor e da confiança”, capítulo 5 de *Retórica das paixões* (2000, p. 31), Aristóteles, tratando da paixão do temor, pergunta-se, segundo os três pontos de vista estabelecidos por ele para caracterizar as paixões: que espécies de coisa se temem, a quem se teme e em que estado de espírito. Responde à primeira questão, definindo o temor como preocupação advinda da suposição de um mal iminente e danoso: “é nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do terrível.” (ARISTÓTELES, 2000:31)

Em relação a quem se teme, enumera tipos de pessoas que devemos temer, como o injusto, o vingativo, o perverso. Além disso, descreve a disposição do indivíduo que teme como a de alguém que pensa que pode sofrer um mal (ARISTÓTELES, 2000:33-4).

Sempre pensando no auditório, Aristóteles (2000:35) 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 que outros mais fortes que eles sofreram males que podem advir de quem não se imaginava ou de circunstâncias não esperadas. Para Aristóteles 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 *Sémiotique des passions*, Fontanille (2004:97) afirma que o medo, o temor e o terror são paixões enraizadas na nossa mais arcaica animalidade e que 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, 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 uma certa

relação de atração entre o sujeito e o seu objeto-valor. Como esse objeto pode constituir-se para o sujeito como indefinido e não-identificado, Fontanille denomina-o de fonte. Conforme a identificação da fonte, passa-se de uma presença espaço-temporal 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 medo, 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 (Fontanille, 2004:98).

Do ponto de vista existencial, o medo resulta da confusão ou inversão de horizontes do “ser da preocupação [ du Souci]” 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 de alguém próximo – e os estados intermediários que subentendem o motivo do “indecidível” (Fontanille, 2004: 109).

Greimas, em “A busca do medo” (1975), comentado por Fontanille (2004:109), dedica-se ao estudo de contos lituanos que têm como temática “o herói sem medo”. O semiótico 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 que se manifestam pela presença física e o “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: 224), 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 (2004:109) 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 (2004:101) 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 (2004:115), 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 caráter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletéreo. 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. Frente ao outro, o sujeito atemorizado é reduzido à experiência fenomenológica elementar: o ajustamento hipoicônico descrito por Husserl 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 perder ao mesmo tempo 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 (2004:116), se forem aproximadas muitas das observações por ele acumuladas até esse ponto das suas reflexões, obtém-se uma definição da experiência do medo, independente 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 posse (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 (2004:116), é sempre o mesmo: uma experiência da decomposição do sujeito – topológica (desaparecimento do seu lugar no campo), cinestésica e sensório-motora (percepção dos movimentos), ou fenomenológica (desorganização de ou pela apreensão analógica).

A relativa independência da experimentação sensório-motora e cinestésica, no que concerne a todas as outras determinações e conseqüências 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, conta, 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 tivesse 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 sensório-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 sensório-motoras que lhe são específicas (Fontanille, 2004:117).

### **O medo de Joãoquerque**

Em “Estória n.º 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 estrondante: “*Ô de casa!*” (ROSA, 1969:49, 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 metucioso.” (Id., *ibid.*) Nota-se, na seqüência de reações sensório-motoras dos dois atores, aquelas destacadas por Fontanille (2004:115) - a crispação, a constrição – indicadoras da resistência à tentativa de invasão, como conseqüência 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, 1969:49-50). Temos aí as palpitações de que fala Fontanille (2004:115), 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 – delineia-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 motivo do 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, 1969: 49)

Em tom cômico, o narrador retoma a qualificação do vilão ao mesmo tempo em 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 [...]” (Id., *ibid.*).

Vemos na cena criada 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 (2004:100), 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 histórias*, 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 sua 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 (2004:100). 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 frente a 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” (Fontanille, 2004:107), 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!* e depois *Pai-do-Céu!* (ROSA, 1969:50) *Diabo do inferno!* E depois *diabo-do-inferno!* (ROSA, 1969:51). Finalmente: *Diabo do Céu!* e *diabo-do-céu!* (ROSA, 1969:52). 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.” (ROSA, 1969:49)

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”, não apenas passa pela experiência do medo, mas é medroso, o que torna o desfecho do conto mais interessante.

Todavia, ainda que desqualificado, Joãoquerque era sujeito da ação – no sentido de compor a cena, vendo a amada fritar bolinhos, conversando “pequenezas, amenidades, *certezas*” (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.” (Id., *ibid.*)

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? (ROSA, 1969:49-50)

Não apenas a apropriação do corpo de Joãoquerque pelo vilão figurativiza-se na frase “o Ipanemão era do tamanho do mundo”, como também a saturação do espaço. A extensão da figura do valentão – como que obscurecendo o mundo - é paralela à condição espaço-temporal, ao 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 comicadamente 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, 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.” (ROSA, 1969:50)

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...* (ROSA, 1969:51; 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 (2004:116), 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 (200:114): 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 arrebatado 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, 1969:51), 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!* (Id., *ibid.*, grifos do autor) e, em seguida, inicia o percurso da volta ao que fora obrigado a deixar. Para tanto, assume o ser do vilão – “Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo.” Há, portanto, uma inversão na apropriação no processo antropofágico, justamente para que Joãoquerque possa sair do estado de medo para o de coragem. Esse fato é muito importante, porque cauciona a idéia de que o objeto do medo toma o corpo do amedrontado, o que é preciso reverter. Ademais, ocorre, nessa assunção, o que Fontanille preconiza como meio de resistir ao

medo: compreender a estrutura do objeto da ameaça, avaliar a 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!* e *diabo-do-céu!* (ROSA, 1969:52), claro cruzamento das expressões anteriores, *Pai do céu* e *Diabo do inferno*. O cruzamento dá-se, exatamente, quando a história muda de rumo, quando 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?” e “se levantou, e virou volta”. 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.” (ROSA, 1969:51)

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 idéia de bulir com a Mira. Ou se distraía como o gato do rato, d’ora-a-agora. (ROSA, 1969: 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.” (Id., *ibid.*, grifos do autor)

Dá-se, portanto, o inesperado, o não-previsto no cânone preconizado por Fontanille, 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, 1969:50). De um lado, a ameaça significa que a sua cabeça está a prêmio, de outro, face ao medo, não sabe onde a tem. A menção à cabeça é reiterada no texto: “deu-lhe voltas a cabeça” (ROSA, 1969: 50), “Passou-lhe o nada pela cabeça.”(ROSA, 1969:52), indicações visíveis de perda da competência cognitiva. Finalmente, tendo dado cabo do vilão, vemos: “a cabeça em seu lugar” (Id., *ibid.*), isto é, além de não ter sido morto, recupera a competência perdida. Nesse caso, tem-se, mais uma vez no conto, o desfazimento de um clichê pela menção ao 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 na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta.” (Id., *ibid.*) 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, torna-se 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.” (Id., *ibid.*)

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”, no que se refere ao amor (LEONEL e NASCIMENTO, 2003), ou o que se dá com o ciúme em “Estoriinha” ou em “Se eu seria personagem” (LEONEL, NASCIMENTO et al., 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.

## Referências

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions*. 2004 (impresso em forma de apostila)

GREIMAS, A. J. A busca do medo: reflexões sobre um grupo de contos populares. In: \_\_\_\_\_. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 217-33

LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. et al. Diferentes formas de manifestação do ciúme: uma perspectiva semiótica. *Estudos Lingüísticos*, Campinas, Ed. da UNICAMP, n. 33, p. 1-8, 2004. CD Rom.

LEONEL, M. C.; NASCIMENTO, E. M. F. S. O amor tudo vence: invariantes e variantes na narrativa. *Itinerários*, Revista de Literatura, Araraquara, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCL/UNESP, n. especial, p. 119-131, 2003.

ROSA, J. G. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.