



Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 1 | Issue 1

Article 4

O unheimliche em “Páramo” de Guimarães Rosa

Luciano Antonio

Universidade Estadual de Londrina, doutorado.uel@live.com

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Art Practice Commons](#)

Recommended Citation

Antonio, Luciano (2013) "O unheimliche em “Páramo” de Guimarães Rosa," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 1 : Iss. 1 , Article 4.

<https://www.doi.org/http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.1.1.4>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol1/iss1/4>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

O unheimliche em “Páramo” de Guimarães Rosa

Cover Page Footnote

This article was accidentally withdrawn by the author after being accepted with revisions.
Juan C. Toledano, Editor.

O UNHEIMLICHE EM “PÁRAMO” DE GUIMARÃES ROSA

Luciano Antonio

Universidade Estadual de Londrina

O *unheimliche*, termo utilizado por Freud para se referir ao medo do inconsciente, o recalque, aquilo que deveria permanecer oculto, mas que se revelou, surge como um aspecto também relevante para o estudo de alguns textos literários, aproximando esses dois campos do conhecimento, que, segundo o próprio pai da psicanálise, possuem elementos implicados.

Antes de tratarmos dessa profícua relação, vale um breve comentário a respeito da estrutura semântica, na língua alemã, do termo destacado. No ensaio de 1919, o pensador alemão busca explicar o conceito em sua língua materna, alertando, especialmente, para a dificuldade de fixar um sentido preciso ao termo. Depois de percorrer as várias nuances da palavra no dicionário, expõe que *unheimliche* surge de um paradoxo, pois, no adjetivo *heimliche*, o significado corresponderia àquilo que é familiar, conhecido. Assim, com o acréscimo do prefixo *un*, fundamental à nova palavra, há um feixe de sentido contrário, que passa também a significar algo que é familiar, que é estranho. Nessa fusão, o conceito parece unir em sua base ideias contrárias, significando o “estranho-familiar”. Portanto, a palavra desliza para um duplo de si mesma – como se o termo, de algum modo, estivesse frente a um espelho.

A partir dessa ambígua carga semântica, o vocábulo, inevitavelmente, carece de definições mais precisas, o que faz Freud tentar direcionar o seu uso, que, no terreno da psicanálise, parece estar diretamente ligado a algo inquietante que se produz quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas (Freud, 2006). Ao apontar a especificidade dessa carga de sentido dada à palavra, Freud primeiro a ilustra no campo clínico, apontando, com muitos detalhes, o caso do garoto Hans, cujo medo de cavalos, dentro da análise psicanalítica, remetia ao medo da castração, ligada ao complexo de Édipo.

Feita esta incursão pelo termo, vale dizer que o pensador alemão amplia os horizontes desse sentido, não mais especificamente dentro dos contornos da clínica, mas em um terreno caro à suas teses, o espaço da literatura. Sua própria afirmação a esse respeito ilustra qualquer outro tipo de comentário, pois para ele; “o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade.” (Freud, 1996 329). Por essa ideia, Freud parece indicar amplas possibilidades de o escritor manipular imagens na construção do texto e tornar a literatura um solo fértil para o desenvolvimento do conceito de estranho-familiar. Desse modo, aquilo que é inquietante pode ser trabalhado como aspecto próprio do ser humano, enriquecendo o aprofundamento na subjetividade da personagem e assim tornar a criação literária algo mais complexo. De outra maneira, o escritor pode criar uma atmosfera inquietante que se relaciona à imaginação ou ao sonho e, a partir desse clima, apontar as nuances próprias do inconsciente, trazendo ao leitor a intersecção de planos como (“real” e insólito), elevando, assim, a subjetividade ao *status* de enredo, tema e estrutura da própria narrativa.

Não muito distante dessa última perspectiva de enredamento entre literatura e psicanálise, via Freud, parece se situar o conto “Páramo” de Guimarães Rosa. Antes de analisarmos o texto do autor mineiro, vale destacar o papel deste na literatura do

Brasil. João Guimarães Rosa (1908-1969), além de ter sido diplomata, se insere na linha dos escritores canônicos por produzir narrativas universalizando o sertão brasileiro. Diferentemente dos romancistas da década de 1930 que possuíam forte inclinação para a crítica social, Guimarães Rosa observa esse mesmo território sem herdar essa veia realista. No ano de 1956, publica “Grande Sertão: veredas”, livro que causou forte impressão na crítica especializada e ainda é alvo de inúmeros estudos. Rosa tem como marca uma linguagem sonora que mescla a invenção (neologismo) com o resgate de arcaísmos, além da combinação entre termos estrangeiros e palavras da Língua Portuguesa. A partir desta escrita elaborada, o autor mineiro resgata a cultura local, principalmente o modo de falar e ver o mundo do sertanejo do interior de Minas, sem deixar de mesclar várias correntes filosóficas, tornando o discurso híbrido, passível de diversas interpretações. Desde o seu primeiro livro de contos *Sagarana* (1947), Guimarães Rosa explora várias temáticas, incluindo nos textos alguns mitos e elementos de diversas culturas, ao lado de costumes e cenários típicos do sertão brasileiro. Sendo um autor canônico, alguns temas e aspectos de sua obra já foram explorados, todavia, a leitura dos elementos fantásticos nos contos e romances do autor, a nosso ver, ainda não foi devidamente realizada. No intuito de contribuir neste aspecto optamos pela análise psicanalítica do conto “Páramo”, que faz parte das quatro narrativas longas que deveriam passar por uma última revisão do escritor mineiro. Por iniciativa do crítico Paulo Rónai, esta e outras oito narrativas (sendo quatro já publicadas em vida pelo autor) constam no livro *Estas Estórias* (1985).

Destacamos de início que no referido conto o narrador-personagem relata sua viagem a uma cidade não nominada no texto, mas que já no início passa a ser muito bem delineada: “Era uma cidade velha, colonial, de vetusta época, e triste, talvez a mais triste de todas, sempre chuvosa e adversa, em hirtas alturas, numa altiplanície na cordilheira, próxima às nuvens, castigada pelo inverno, uma das capitais mais elevadas do mundo.” (Rosa, 1985 220). É nesse espaço geográfico específico e ao mesmo tempo não totalmente definido¹ que o narrador-personagem descreve sua estadia, transformando a narrativa em uma espécie de divã. Assim percorre não só as ruas e outros espaços da cidade, mas também, associando sua vida à solidão e à tristeza do lugar, mergulha no seu íntimo, extraíndo de lá um olhar interior, transformando-se em narrador de si mesmo. Seu deslocamento interno é em busca de entender a origem dessa sensação de tristeza, de vazio que o acomete. Vale dizer que esse passeio pelo universo íntimo não possui um itinerário definido, pois não é o tempo ou a organização do assunto que direcionam a ordem no texto e, sim, uma complexa associação de ideias seguidas pela descrição do seu sentimento momentâneo, completadas pela reflexão subjetiva do que possam significar tais sensações. Contudo, em que pese essa forma fragmentada à qual nos referimos, há, no texto, um percurso que vai da chegada à cidade e o início da sensação de vazio e morte figurada, passando por momentos de tristeza profunda, com imagens que retratam a intensidade desse sentimento. Nesse entrementes surgem breves instantes de encontro com a esperança de sair do estado letárgico, finalizados com a redescoberta ou a tentativa de seguir adiante, um recomeço que também é um retorno àquilo que sabe ser estranhamente familiar. Esse aspecto funciona como uma espécie de fuga da consciência da finitude da vida e os meios de adiamento do encontro com a imagem do duplo, o homem cadáver.

Após esta breve incursão pelo enredo, vale dizer que o texto está dividido em dois momentos que se interligam, frisando o aspecto da continuidade, imitando uma estrutura circular. Nos três primeiros parágrafos há o que podemos chamar de “esconde-mostra” do narrador em relação à sua narrativa e à expectativa do leitor

implícito. O personagem se posiciona como palestrante que se dirige ao público, "os irmãos", com o intuito de persuadi-los, sintonizando-os no clima de especulação filosófica sobre temas espinhosos como a vida e, principalmente, a morte em suas várias manifestações. Neste início, os irmãos, e por que não os leitores, são convidados a acompanhar o narrador no seu discurso repleto de recortes que remetem a diversas teorias, crenças e pensamentos em circulação na sociedade. O que fica explícito nesse primeiro momento é a hibridez, a organização de ideias e o tom especulativo, próprios do discurso filosófico ao qual o locutor se afilia.

Nesta primeira parte do texto, o narrador deixa transparecer que o sentido da palavra "morte" se amplia e deve ser lido como final de ciclo, momentos de decepção, término de uma expectativa, instantes no qual algo se esvai, dando lugar a outra expectativa. Ou seja, fica nítido o pensamento de que "morrer", no contexto desta narrativa, é inerente ao ser humano e tal fato pode configurar-se nas mais diferentes formas, a depender do contexto no qual se insere cada indivíduo. Todavia, a perspectiva escolhida pelo narrador aqui é observar o processo, descrever o homem quando está em meio ao sentimento de morte e apontar o que pode acontecer quando advém tal sentimento:

É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. (Rosa, 1985 219)

Na sequência, o narrador aponta para o "pós-morte", afirmando que embora dolorido, o momento é crucial para o desenvolvimento do ser, a renovação ou, como diz o próprio enunciador: "[...] o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo [...]". (Rosa, 1985, p. 219). Porém, para atingir tal estágio, vale a seguinte assertiva:

Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até a hora da libertação pelo arcano, além do Lethes, o rio sem memória. Porém, *todo o verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio das trevas; a passagem.* (Rosa, 1985 19) [grifo nosso].

Por estes recortes, podemos dizer que o personagem já adianta a estrutura de sua longa narração, sendo este início uma espécie de prelúdio, resumo ou mote para o que chamaremos de segunda parte do texto. Todavia, para o leitor em contato pela primeira vez com a narrativa, o texto caminha obscuro, apenas com estas pistas, ou com a expectativa de que o palestrante irá desenvolver seu raciocínio com algum tipo de experiência, seja ela pessoal ou não. Nesse sentido, serve como prenúncio dessa direção a que toma o texto, o anúncio de que ao homem podem ocorrer diferentes encontros consigo, especialmente aquele a ser descrito na sequência do texto, o deparar-se com a solidão, espécie de pré-morte:

Para alguns, entretanto, a crise se repete, conscientemente, mais uma vez, ao longo do estágio terreno, exata regularidade [...]. No demais, é aparentemente provocado, ou ao menos assinalado, por um fato externo qualquer: uma grave doença, uma dura perda, *o deslocamento*

para lugar remoto, alguma inapelável condenação ao isolamento. Quebrantado e sozinho, tornando todo vulnerável, sem poder recorrer a apoio algum visível, um se vê compelido a esse caminho rápido demais, que é o sofrimento. (Rosa, 1985 220) [grifo nosso].

Pelo que destacamos, o narrador aponta para a solidão, o isolamento, a falta de comunicação ou ainda o estar em um lugar ou situação indesejada como fator preponderante para deflagrar o sofrimento que leva a morte simbólica enunciada.

Através das pistas deixadas pelo personagem, o leitor parece estar inserido em um jogo de espelhos, e, para amplificar o sentido dessas assertivas iniciais, introduzindo uma nova perspectiva que se encaixa ao conteúdo inicial que grifamos aqui, a partir do quarto parágrafo o que se encena é um sujeito em seu divã, como se o narrador que antes discursava para o público, resolvesse “esquecê-lo”. Ele se concentra no seu monólogo interior, como se estivesse diante de um analista que não terá direito à palavra. A complexidade desse discurso remete ao reino da subjetividade que guiará sua fala destituída da ordem cronológica dos fatos, sem a concatenação de ações que trariam certa ordem à narrativa, direcionando o texto para outra lógica: a associação de ideias, as idas e vindas do pensamento, respeitando apenas a liberdade e a organização do seu universo inconsciente registrado pela via de mão dupla: a linguagem.

Todavia, dentro dessa aparente desordem discursiva e psicológica, podemos perceber que há uma tentativa paradoxal de descobrir e ao mesmo tempo encobrir algo que lhe parece trazer um grande mal-estar. O narrador não explica os motivos da viagem e nem exatamente onde estaria localizado o lugar, diz apenas que lá se encontra e em quais condições. Vale acrescentar aqui a revelação dos momentos anteriores à viagem com encontros inesperados e a companhia de um homem que parece conhecê-lo bem e do qual não consegue se desvencilhar.

Associando esse homem e a cidade a algo que lhe traz incômodo, o narrador deixa pistas que tanto a urbe como o homem podem ser lidos como abstrações de seu pensamento. Ele se mostra incomodado, como se o sofrimento fosse inerente ao seu existir naquelas condições: “Assustou-me, um tanto, sim a cidade, antibórea, cuja pobreza do ar exigiria, para respirar-se, uma acostumação hereditária. Nem sei dizer da vagueza, sua devoluta indescritibilidade. Esta cidade é uma hipótese imaginária.” (Rosa, 1985 221). A partir dessas primeiras frases sobre o espaço registradas no texto, o narrador conduz a leitura para a ambiguidade, não excetuado a impressão de que o homem que o seguia antes da viagem (trazido à narrativa pela rememoração) e a própria cidade, podem ser lidos como elementos afins, desdobramentos do duplo, imagens de si mesmo, como se a narrativa viesse a ser a descoberta dolorosa de algo que lhe surge como o estranho-familiar, originados no seu próprio inconsciente. Ao comentar o inquietante na obra de E.T.A Hoffmann, o pensador alemão apresenta a base para a leitura do tema: “(...) o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do “Eu”, um ‘enérgico desmentido ao poder da morte’ (Rank), e a alma ‘imortal’ foi provavelmente o duplo do corpo” (Freud, 2006 351). A noção de duplo designaria uma representação do “Eu” que pode tomar diversas formas encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade. Freud afirma que o duplo – apesar de nos parecer algo de estrangeiro, estranho a nós mesmos – sempre nos acompanhou desde tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e provocando-nos uma sensação de inquietante estranheza. “(...) o duplo tem sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. (Freud, 2006 352). Para o

pensador alemão, um conflito psíquico cria o duplo, projeção da desordem íntima; o preço a pagar por essa liberdade é o medo do encontro, algo que aparece no conto em análise. Este duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobrevir-lhe – sendo o amor por si mesmo e a angústia da morte – indissociáveis.

Voltando ao texto de Rosa, o sujeito que parece intimamente ligado ao narrador e o acompanha antes da viagem, somado às figuras do médico que aparece para consultá-lo, do homem enforcado – lâmina 12 do tarô – e das diversas imagens do homem-cadáver, seu duplo negativo, podem nos remeter ao que Freud aponta como manifestação do *unheimliche*, o recalque de algo que deveria permanecer oculto, mas se revelou. A partir dessa perspectiva, interessa-nos aqui verificar de que forma o autor constrói sua relação com o duplo.

Ao fazermos uma leitura atenta do conto, verificamos que há apenas uma referência ao médico e outra ao homem enforcado, sendo as demais (total de dez) sempre relacionadas ao homem-cadáver, marcando cada uma o termômetro e o itinerário da relação do narrador com ele mesmo.

O contato com o médico se dá antes das referências ao homem-cadáver e quando o narrador se encontra sufocado, com a sensação de morte eminente. A chegada do doutor o tranquiliza, pois a receita ministrada não contém medicamentos e sim conselhos, um encontro com o espelho, já que o médico aparece na mesma situação de clandestino e, aparentemente, já soube administrar essa sua vida itinerante:

[O médico] nos primeiros tempos fora tentar a vida num lugarejo perdido nas tórridas planuras, em penível desconforto, quase que só de mandioca e bananas se alimentava. Lá choravam. Longe, em sua pátria, era a guerra. [...] Ali, nos Llanos, índios de escuros olhos olhavam-no, tão longamente, tão afundadamente, tão misteriosamente – era como se o próprio sofrimento pudesse olhar-nos. *Ao sair, apertamo-nos as mãos. Era uma maneira viril e digna de chorarmos, um e outro.* (Rosa, 1985 225). [grifo nosso].

Vale dizer que essa descrição do médico surge como forma de auto-visão, como se o narrador estivesse buscando externar algo de si, uma imagem no espelho. Outra figura que pode representar as manifestações do duplo no texto é a carta do tarô, o homem enforcado. Esta carta surge-lhe como ícone de si mesmo, o sacrifício de se descobrir e tentar livrar de seus próprios fantasmas: “Pinto aquele da 12ª lâmina do Tarô: o homem enforcado – o sacrifício, voluntário, gerador de forças. Esse, é o que me representa.” (Rosa, 1985 231).

Esse fantasma pode ser a representação do seu medo da morte, algo que o narrador projeta no simbolismo da carta. Tal aspecto faz-nos refletir sobre a premissa da mortalidade do ser que, se de um lado aparece como algo biologicamente definido, de outro, sob o ponto de vista do inconsciente, pode gerar uma série de problemas, como nos aponta Freud: “É certo que a frase ‘Todos os homens são mortais’ vem apresentada nos manuais de lógica como exemplo de proposição universal, mas para nenhuma pessoa é evidente, e hoje, como outrora, nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade” (Freud, 2006 361).

Nesse sentido e relacionados indiretamente com essas duas visões de si, os encontros com as diferentes facetas do homem cadáver tornam-se, ao longo da narrativa, instantes de descobertas projetadas num espelho que ele parece não gostar de mirar. Vale dizer que no primeiro encontro, a referência se dá através de uma das

faces desse seu duplo, nominado neste instante de: o “homem com semelhança de cadáver”. Essa imagem surge quando o narrador se vê num estado de extremo desamparo

Transido, despotenciado, prostrado por tudo, caí num estado deserto, como os corpos descem para o fundo chão. E tive de ficar conhecendo – oh, demais de perto! – o ‘homem com semelhança de cadáver’. Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava. (Rosa, 1985 224).

Estes signos que ilustram a primeira imagem indicam que a “descoberta” desse ser parece advir da ambiguidade na qual a aceitação se dá pela negativa, ou seja, a imagem era desde sempre presente, estava no fundo, sugerindo o lugar de cadáver, mas encoberta, e, por algum motivo, veio à tona como se fosse mais forte ou não dependesse da vontade do narrador. Além disso, essa “aparição” resulta num adoecimento do narrador e amplifica seu mal estar na cidade que já lhe era sufocante.

Na sequência do texto, o sofrimento se agrava e alguns signos fazem retornar a figura do homem-cadáver. Primeiro, o intenso sentimento de solidão traz novamente o “*homem com o aspecto de cadáver*”, e o narrador ainda uma vez confirma que essa figura é da sua raça, sua presença é obrigatória e repugnante. A lembrança da morte inexplicável de um rapaz, descrita pelo narrador, juntamente com o odor de eucalipto, culmina com a lembrança e um inexpugnável encontro futuro:

Eu caminhava, e me admirando de, a cada momento ser mesmo eu, sempre eu, nesta vida tribulosa. O odor dos eucaliptos trouxe-me à lembrança o *homem com o ar de cadáver* – ai de mim! – com ele tenho de encontrar-me, ainda hoje, e daqui a pouco, e nada poderei fazer para evitar, meu fado é suportá-lo. (Rosa, 1985 227).

Identificamos aqui as três primeiras aparições desse personagem para abreviar alguns aspectos importantes na nossa análise. Destacamos que em todas essas descrições o narrador parece se ater aos aspectos de um encontro inexplicável, de um lado, e, de outro, como algo também inevitável, apesar de todo o sofrimento mesclado de repugnância, atestado pela escolha do léxico que dá contorno a esses lances. Segundo que a aparição desse duplo do narrador surge a partir de diferentes signos, seja por algum sentimento negativo seja pela lembrança da morte ou através de um odor forte e sufocante.

Em outras referências explícitas ao “fator de repetição”, no conceito de estranho, Freud, inicialmente, relaciona-o ao “retorno involuntário da mesma situação, referindo-se à volta física a um mesmo lugar, algo semelhante a um sujeito sem rumo numa floresta e que sem destino percorresse tal espaço como se estivesse andando em círculo. Em outro aspecto, essa situação parece ser o caso do personagem no interior do Páramo. Literariamente esse espaço geográfico pode ser lido no nível simbólico como uma viagem no interior de si mesmo. Nesse sentido, cada vez que encontra o homem-cadáver, ou seja, quando vê a figura da morte, o narrador repete a sensação de finitude da vida. Se pensarmos na ideia de retorno do duplo dentro da literatura universal, o romance *O duplo* de Dostoiévski, pode nos ser um bom exemplo. Nesta obra, há uma cena que descreve o retorno involuntário da mesma situação que pode nos apontar a imagem do estranho: a carruagem do herói Goliádkin volta, por engano do lugar onde havia saído momentos antes, apenas evocando o

sentimento psicológico que tal evento causaria ao personagem que tinha acabado de ser humilhado e por tal havia partido. A sensação de retorno surge através do movimento narrativo, algo que não é explicitado pelo narrador, acontece sem ser dito e, assim, quem lê percorre por essa repetição, sentido o mesmo que o personagem, tendo por isso também o gosto da repetição. Aqui podemos verificar que o percurso da repetição é tanto do leitor quanto do personagem, perceptível daí a sua estranha eficiência. Esse mesmo recurso foi utilizado por Guimarães Rosa nesse conto, pois a própria ideia de sufocamento geográfico, no espaço de altitude do Páramo, faz com que a confusão mental do personagem, justamente pela sua falta de ar, acione o medo da morte e a repetição da figura do homem-cadáver, o seu duplo negativo, algo que também pode ser “experimentado” pelo leitor.

Contudo, vale dizer que a repetição e o acaso não são dois aspectos de um mesmo fenômeno, podem ser, por assim dizer, um mesmo fator. Vejamos o que diz Freud: “Unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”. (Freud, 2006 360). Se deveria ter permanecido oculto, é por que seu retorno torna-se involuntário e, até certo ponto, indesejado. Nesse sentido, impresso na ideia de estranho está contido o retorno, tanto quanto está implícito o acaso. A repetição, nesse caso específico torna-se o mesmo que uma coincidência, e assim pode despertar a suspeita de um “sentido escondido” – um comunicado ao homem que é supersticioso e que pode nos remeter a uma ideia de destino. Conforme aponta Freud, a recorrência a um número em diferentes contextos poderia ser atribuído, por exemplo, um sinal do tempo que poderia faltar para o falecimento do sujeito, dependendo da associação que cada pessoas pode fazer desse “acaso”. Contudo, nem todos os homens são supersticiosos, ou sua superstição varia em grau, e por isso Freud ressalta que “o fator da repetição da mesma coisa não apelará, talvez, para todos como fonte de uma sensação estranha” (Freud, 2006 354). No sentido *stricto* do conceito com que Freud trabalha, ao menos de forma explícita, a ideia de repetição é apenas um dos fatores que pode suscitar o estranho. O efeito de repetição da mesma ideia, no caso em estudo, da repetição em diferentes situações do homem-cadáver, dependeria da predisposição individual, no caso do narrador, do seu encontro com a morte devido ao fato de estar sozinho e num lugar que lhe causa mal estar físico. Por isso, no conto não há só essa questão pessoal, mas algo relativo ao espaço, à influência da falta de ar pela inadaptabilidade ao espaço do Páramo. A repetição, segundo Freud, surge também como característica das pulsões do inconsciente: “No inconsciente psíquico, nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmo, e forte o suficiente para sobrepor-se ao princípio do prazer, que confere a determinados aspectos um caráter demoníaco”. (Freud, 1996 356.).

Ainda que as referências ao duplo do narrador não estejam ligadas a algo demoníaco e sim ao encontro com o vazio, à sensação de sua finitude, os trechos destacados indicam que esses sentimentos parecem vir da pulsão inconsciente. Vale frisar que o homem-cadáver catalisa todos esses sentimentos, sendo o mais fortes deles a tentativa de fuga dos elementos que indicam tal encontro com a sensação de morte. Além disso, no texto, o narrador se refere a outros sentidos da morte além daquele biológico. Sua visão da morte ou o surgimento do seu duplo, o homem-cadáver, espelho de si mesmo, reforça a tese de que nesse texto, especificamente, o aparecimento do estranho-familiar pode estar relacionado com o sentimento de vazio, desdobrado na incapacidade do narrador em se desviar do seu destino, entendido aqui como consciência de que é mortal e nada há que possa modificar essa premissa.

Vale especular se não seria o estranho apresentado nesse conto de Rosa uma outra via do retorno do reprimido, localizada ao lado do sonhos, dos sintomas de medo e repressão, só que por meio da sensação de sufocamento tanto em sentido físico por estar distante do seu meio social quanto intelectual ao se ver isolado de suas referências culturais? Seria então uma modalidade estética do retorno do reprimido, ligada também a ideia de compulsão à repetição, relacionada a tudo o que emana do inconsciente. Esse seria também o caso de Natanael, em “O Homem de Areia”, que re-encena seus complexos e ou traumas infantis, recorrendo a alguns elementos da realidade que estão presentes em cada reedição da crise do personagem: o Homem de Areia na pele de Coppola, globos oculares fora de órbita e tudo que se assemelhe e esteja relacionado, com os óculos e binóculos, juntamente com as partes amputadas do seu corpo. Neste conto de Guimarães Rosa, em vez de vários símbolos como acontece na narrativa de Hoffman, temos o retorno do mesmo signo – o homem cadáver – em diferentes situações a depender da associação de ideias do narrador.

Podemos dizer também que há nesse texto de Rosa, uma desesperada tentativa do narrador em refratar ou compensar a implacável morte com a esperança e a certeza de ainda estar vivo. Ou melhor, a consciência de que há tempo para ser feliz, mesmo que esse sentimento, assim como todos os outros (negativos e positivos) são inerentes ao ser e todos têm seu núcleo na relação que implica a vida e a morte, palavras unidas pela dessemelhança. Contudo, e apesar desses breves lampejos de esperança, o que emerge na superfície textual é o peso da sombra negativa da morte. Assim, a perseguição repetida desse seu duplo vem através do sentimento de ruína do ser, desenhada pela sustentação de sua fragilidade, e da vida como um espaço temporal que caminha para o sem sentido. Esse entendimento propicia a ação especulativa do pensamento pós-morte física. Na sequência do texto, a especulação sobre a morte toma corpo. O paganismo mescla-se com o catolicismo e o homem cadáver surge como a outra voz, o contraponto do pensamento espiritual, o outro peso da balança que equilibra e torna a relação vida e morte mais rica, mais complexa, a aumentar o desespero do narrador-personagem bipartido:

[...] para lá vai, lá aporta a canoa, com o obscuro remador assentado: mas, de costas, de pé, todo só o vulto, alto, envolto na túnica, ou sudário branco – o que morreu, o que vai habitar a abstrusa mansão, para o nunca mais, neste mundo. Ah, penso que os mortos, todos eles, morrem porque quiseram morrer; ainda que sem razão mental, sem que o saibam. Mas, *o homem com a presença de cadáver* ignora isso: – “Eu não compreendo a vida do espírito. Sem corpo... Tudo filosofia mera...” – Ainda ontem ele me disse. Ele é internamente horrendo, terrível como um canto de galo no oco da insônia; gelam-me os hálitos de sua alma. Algo nele quer passar-se para mim; como poderei defender-me? (Rosa, 1985 228).

Pelo que transparece no trecho selecionado, há um diálogo tenso de perspectiva e a luta entre razão que prega o fim do corpo igual ao ponto final sem transcendência, representado pelo homem com a presença de cadáver, o duplo, e o narrador que luta internamente para assumir uma posição para além do vazio, tentando construir um recomeço. Essa luta parece também ser entre a vida e a morte, como aponta Edna Calobrezi: “A sensação recalcitrante o lança [o narrador] numa tenaz busca de remissão, impõe-se sacrifícios e jejum; quer retornar ao ponto de

partida para recomeçar a viver, associando culpa à morte e graça a vida, vínculos evidentes em toda a narrativa." (Calobrezzi, 2001 115).

Vale grifar que este trecho do conto nos parece funcionar também como momento crucial da narrativa, o ponto no qual essas duas forças se encontram, o duplo do narrador ganha o poder do discurso e parece adquirir maior dimensão e delineamento. Nesse sentido, o pensamento racionalista do homem cadáver entra em choque com a perspectiva metafísica do narrador. A partir dessa linha que demarcamos, e da pergunta feita pelo próprio narrador que ecoa para o leitor: "Algo nele quer passar-se para mim; como poderei defender-me?", a narrativa encaminha-se para uma possível saída. Aqui, o narrador utiliza-se de um artifício que se tornará decisivo para a leitura do conto:

Para me esquecer, por um momento, daquele *homem*, entrei numa casa, comprei um livro, um passar de matérias. Um livro, um só. Suponho seja de poesias. Será o *Livro*. Não posso ainda lê-lo. Se o lesse, seria uma traição, seria para mim como se aderisse mais a tudo o que há aqui, como se me esquecesse ainda mais de tudo o que houve, antes, quando eu pensava que fosse livre e feliz, em minha vida. Mas devo guardá-lo bem, o Livro é um penhor, um refém. Nele estou prisioneiro. (Rosa, 1985 228).

Aqui podemos vislumbrar o Livro, signo complexo que, no contexto desta narrativa, de um lado pode apontar para a escritura e o conhecimento de si mesmo, através do relato. No trecho, primeiro temos a ideia de um simples livro de poesia, no qual o narrador-leitor, aqui, pode utilizar para a fruição, para o olhar externo, uma possibilidade de saída, de mirar para fora de si mesmo como artifício para livrar-se do seu duplo, do seu pensamento egocêntrico. Todavia, o Livro contém o traço do expor, do voltar-se para os sentimentos, para a confissão, na qual o narrador encontra-se consigo. Nesta ambiguidade própria da leitura/escritura, o personagem-narrador busca o momento do equilíbrio, da passagem que o tornará um auto-leitor dos seus sentimentos e do sentido de sua vida que é subjetivo e intransferível.

Desse modo, intensifica-se no texto a busca pela saída, uma espécie de terceira via entre a depressão com a entrega à morte simbólica e a euforia enganosa de se enterrar a consciência da finitude, da solidão ou dos sentimentos negativos que o acometem. A resposta, ou essa terceira via entre os dois extremos citados, surge pela travessia, pela autoanálise que vai do medo de seguir em frente, representado pelo surgimento do duplo que o persegue e a autoafirmação ou domínio desses sentimentos pela esperança assim referida pelo narrador:

Pouco a pouco, um dia, pude. Apliquei meu coração a isso, vislumbrei entre névoas, em altura longínqua profunda, a minha estrela-da-guarda. Ah, revê-la. Lembrou-me algo de maior, imensamente mor – o que podia valer-me. Como surge a esperança? *Um ponto, um átimo, um momento. Face a mim, eu.* (Rosa, 1985 233). [grifo nosso].

Destacamos que esse átimo, o momento, o sentimento de esperança, surge como luz, ao mesmo tempo que ultra-rápida também é incandescente, ou seja, parece apontar para uma saída. Contudo, vale grifar que tal sensação é descrita como algo interno, o desdobramento de si, o outro lado do duplo, o sentimento que tenta contrabalançar os efeitos negativos da morte pela tristeza da solidão do isolamento.

Além disso, tal sentimento o faz ir à busca das possíveis raízes dessa depressão. Uma das possibilidades é entender a fonte dessa frustração que o conduz a mirar o seu duplo, o homem-cadáver. No texto, este caminho passa pelo vislumbre de outro espaço, “*a tierra templada*”, lugar de paz que é apenas a materialização da esperança do narrador. Todavia, como já apontamos, o que sobressai no texto é o percurso, o processo. No entremeio desses sentimentos, há a luta do narrador para resgatar o equilíbrio sem entregar-se à esperança de amor passado ou futuro, atendo-se na equação ou domínio da tristeza que representa o homem-cadáver. Essa ideia de retomada do equilíbrio, tentativa de fuga de si mesmo, explorada por Guimarães Rosa pode ser comparada ao que acontece com o protagonista do conto *O Horla* (1887), de Guy de Maupassant. Escrito em forma de diário, a narrativa trata de um sujeito de quarenta e dois anos, abastado e solteiro que tem medo de ficar sozinho, de encontrar-se consigo, ou seja, teme a aproximação com o seu duplo. Assim, se o narrador de Páramo, que tenta fugir do encontro com o indesejado, mas sempre ao seu lado (o homem-cadáver), o protagonista do conto de Maupassant foge da solidão que é representada sob a forma concreta de um incômodo intruso chamado de “Horla”, “hors” (fora) + “lá” = “o que está fora” de mim. Durante quatro meses (8 de maio a 10 de setembro), há um desenvolver da sua demência. Sentimento de tristeza e insegurança com pesadelos e a sensação de ser seguido, podem ser lidos como a expressão de que nessa fase o protagonista parece não controlar a sua própria vontade. Para ele, há um sujeito invisível sempre do seu lado exercendo poder sobre ele: “Estou certo [...] que existe perto de mim um ser invisível que se alimenta de leite e de água, que pode tocar nos objetos, pegá-los, mudá-los de lugar, dotado, por conseguinte, de uma natureza material, embora perceptível aos nossos sentidos, e que mora, como eu sob meu teto [...]” (Maupassant 1997 102). O protagonista sente a proximidade do ser que o espia, olha para ele, dominando-o. A tensão no conto se dá com a divisão de sua personalidade quando ele não mais se vê refletido no espelho. Essa situação aponta para o duplo que se coloca entre ele e o seu reflexo especular. Essa imagem de algo que se interpõe, aproxima-se do processo de busca de si mesmo por que passa o narrador de “Páramo”. O encontro consigo, a angústia de não controlar sua vontade, tendendo a resgatar um equilíbrio para viver, mas sempre consciente de sua fraqueza (também materializada no homem-cadáver), se assemelha à insegurança e ao mal-estar do protagonista desse conto de Guy de Maupassant.

Durante sua caminhada pela cidade, ou pelo seu inconsciente, sem encontrar uma saída possível, o narrador aparece no limiar que aponta para o fim e, ao mesmo tempo, o reinício de sua caminhada. Este momento simbólico que dá ao texto o sentido de circularidade a que nos referimos no início de nossa análise, pode ser interpretado como o renascimento do narrador, o reencontro consigo. Neste momento final do texto parecem se cruzar os dois signos, o homem-cadáver e o Livro, fundamentais para a leitura do conto. Após seguir o cortejo de alguém desconhecido, apenas como forma de justificar o choro “espontâneo” que o acomete, o narrador entra no cemitério e busca esconder-se dos outros acompanhantes do séquito. Aqui, simbolicamente pode-se ler a sua morte, cortejo e o próprio enterro do narrador. Porém, a encenação da morte que não é física e sim simbólica, torna-se o fim de uma caminhada, o encontro entre duas pontas, ele mesmo e seu duplo, o homem-cadáver. Na chegada ao cemitério, o personagem já prenuncia o simbolismo do encontro: “Subitamente, porém, desperto, ou é como se despertasse: chegamos ao cemitério. Jamais viera até aqui. Estamos ante o Cemitério Central, seu portão calmo. Aqui se processa grave capítulo da experiência misteriosa” (Rosa, 1985 241).

O espaço do cemitério, mais precisamente aquele próximo a uma cova, torna-se, simbolicamente, o desdobrar paralelo entre vida e morte. Vale destacar aqui a descrição que o próprio narrador faz desse espaço/momento decisivo da narrativa:

O lugar aonde eu viera esconder-me, meu transfúgio, era um ponto fechado entre lápides e cipestres, quase um ninho, só o exigido espaço, folhagem e pedra mausoléia, em luz oblíqua, em suma paz. Tudo ali perdera o sentido externo e humano, nem mesmo podia eu ler os nomes nos tituleiros, com as letras meio gastadas do uso do tempo. Nenhuma voz, nenhum som. Sim eu me recolho a um asilo em sagrado, passava-se em mim um alívio, de nirvana, um gosto de fim. (Rosa, 1985 242).

Configura-se neste ponto o paradoxo de tal espaço. Se de um lado significa a morte, o fim de uma caminhada, de outro, especialmente pelo que indica a palavra "ninho", temos o início de uma vida, de um novo percurso. Por isso, o narrador se coloca no lugar do entre, no intervalo dos espaços, de sua vivência e de sua memória. Assim, o que mais se destaca é a sua entreconsciência:

Eu podia ficar, entreconsciente, milhões de épocas, séculos, no relento claustal daquele secesso, aí mais me sentisse, existisse e almejasse. Um sossego infinito retrazido pela memória. Ah, escapar ao dia de amanhã, que já vem chegando por detrás de mim! – e amenamente voltar para o inexistente...Parei. Por um tempo, tempo, esperei. Quanto? (Rosa, 1985 242).

No trecho fica nítida a ideia de suspensão da narrativa e, por conseguinte, do vivido, o momento zero da consciência. Todavia, essa espécie de morte que o narrador buscava escapar ao longo da narrativa, marca o encontro indireto com o seu duplo, o homem cadáver. Neste momento final da narrativa, o personagem parece integrado consigo mesmo, sentindo-se completo e consciente de sua finitude através do simbólico ato de "enterrar-se" numa cova-ninho, (morte e vida). Aqui, não aparece a sombra do homem cadáver, o espaço e o momento de morte enunciam sua chegada ao final da caminhada, ao marco zero que o narrador se refere na primeira parte da narrativa, quando palestrava aos irmãos-leitores.

As duas pontas da narrativa se enlaçam e as palavras iniciais do narrador a respeito da vida e da morte, da ilustração do trespassamento, do homem como rascunho e, por fim, o falecer no meio das trevas que irá levar ao renascimento se conjugam para enunciar o vetor da narrativa. Por isso, o livro passa a funcionar, nesse contexto, como a "escrita" da vida, a passagem, o registro na memória vital e os apagamentos que se fixam no inconsciente, formando a integridade do ser. Assim, esse livro que o narrador carrega consigo, neste simbólico ato de enterro voluntário, ficará ali depositado, sepultado como uma ação consciente de retirar de si o sofrimento que reúne a escrita de sua completude a incluir vida e morte que ele não pode ocultar de sua inexpugnável consciência de ser humano.

Por tanto, o sepultamento do livro e a fuga do narrador de si mesmo ou do seu duplo, também inscrito no livro, como insinua o personagem no transcurso do texto, funciona como uma espécie de primeira morte, aquela referida nas primeiras linhas do texto: "às vezes sucede que morramos, de algum modo, *espécie diversa de*

morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida” (Rosa, 1985 219) [grifo nosso].

Aquilo que fora anunciado no que podemos chamar de epílogo da narrativa, ecoa pelo texto e faz com que as partes se unam. O início do texto, com o palestrante embebido de sabedoria nas palavras, reflete o seu depoimento, autobiografia ou auto-análise no divã. A narrativa se mostra circular com o fim ressoando ou apontando para o início, como se fora diferentes momentos de um mesmo processo: a consciência, a auto-análise, o espaço do inconsciente e o retorno à superfície, ciclo sugerido pelo próprio narrador no fim do primeiro parágrafo do texto: “todo homem ressuscita ao primeiro dia”. Tal ressurgir acontece na narrativa no mesmo momento do enterro simbólico, pois o livro, que, pela leitura aqui exposta representa a integridade do ser, foi restituído ao narrador por um homem que também acompanhava o enterro. Este sujeito que segue o personagem-narrador muito de perto, surge-lhe como momento de comunicação, o primeiro diálogo direto travado no percurso da narrativa. E é justamente no ato de devolução do livro que esse homem surge como alguém diferente, incompreensível ao narrador. Este gesto parece conter a mensagem de que o sujeito completa-se no acúmulo de vivências e, embora distantes ou enterradas na sua memória-vida, tais experiências sintetizadas, como a sensação de morte inerente a todo o ser humano, aqui sugerida pelas referências às diferentes faces do homem-cadáver, o duplo do narrador, passam a ser escritas ou reescritas sem que se possa expurgar o livro, que é a própria vida representada.

O final da narrativa, as últimas palavras proferidas pelo personagem apontam para o recomeço e a inevitabilidade do sofrimento que pode ser plasmado ou momentaneamente ocultado, mas nunca deletado do homem, já que sua condição de estar no mundo é conviver com o mais visível dos fantasmas: a solidão da vida que inevitavelmente deságua no insondável silêncio da morte maior: “Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até ao momento derradeiro, que não além dele, quem sabe? (Rosa, 1985 244).

Esse fim-começo da narrativa e da vida, com a conclusão da indissociabilidade do ser, aponta para a leitura do texto como sendo uma viagem pelo inconsciente no qual o *unheimliche*, o estranho familiar, representado pelos duplos do narrador, especialmente ao “ator” principal, o homem-cadáver, símbolo da morte, funcionam como imagens do substrato paradoxal que conduz o homem momentaneamente e de forma frágil na superfície da felicidade de seguir existindo como ser humano. No entanto, esse existir se desdobra subterraneamente num processo contrário de corrosão, juntamente com a luta (in)consciente para plasmar os efeitos negativos do fim maior, representado pela morte física. E essa luta (re)surge na superfície da vida pela solidão do ser, que pode ser lida como a semente desse fim que brota no caminhar de cada homem-humano, algo experimentado e narrado no espaço do “Páramo”.

Notes

¹ “Na vida real, Guimarães Rosa serviu como cônsul em Bogotá por dois anos, e voltou à Colômbia pelo menos em mais uma viagem. No conto, a cidade andina não é nomeada, mas é reconhecível, pela descrição do narrador, como uma cidade latino-americana de colonização ibérica.” (Pereira. Maria Luiza Scher, 2009 74).

Trabalhos citados

Calobrezi, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Editor da Universidade de São Paulo, 2001.

Dostoiévski, Fiódor. *O duplo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

Freud, Sigmund. O estranho In. *Obras completas*. VII. Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

Hoffman, E. T. A. *Contos Fantásticos*. Imago: Rio de Janeiro, 1993.

Maupassant, Guy de. *Contos fantásticos: O Horla & outras histórias*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1997.

Pereira, Maria Luiza Scher. O exílio em 'Páramo' de Guimarães Rosa: dilaceramento e superação. In. "Psicanálise & Barroco" – Revista de Psicanálise. v.5, n.1: 7-21, jun. 2007.

Portugal, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Py, Fernando. Estas Estórias. In. COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1983, Coleção Fortuna Crítica, vol.6 pp. 526-573.

Rosa, João Guimarães. *Estas Estórias*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.