

CHAPTER XVI

BETWEEN FEAR AND AMBIGUITY: AN ANALYSIS OF 'DROENHA' BY JOÃO GUIMARÃES ROSA

ENTRE O MEDO E A AMBIGUIDADE: UMA ANÁLISE DE "DROENHA" DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

DOI: 10.51859/amplla.sset.2124-16

Sávio de Souza Carlos ¹
Antonia Marly Moura da Silva ²

¹ Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (PPCL/UERN)

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

ABSTRACT

Fear is a natural feeling capable of preserving life in situations of imminent danger. The various global tragedies, the violence of wars, and the emergence of despotic leaders have, over time, elicited immediate reactions among both courageous and timid individuals. In addition to being a collective sentiment, fear evokes similar sensations in artistic experiences: cinematographic productions, frescoes, among other manifestations, use its effect to recreate the human experience. Guimarães Rosa honored the theme in celebrated tales of Brazilian literature and in his novel *Grande Sertão*, where Riobaldo is constantly led to question the dangers offered by the backlands. The character's misfortunes and the hardships of a life turned towards banditry are characteristics of the fear's effect surrounding Rosian creation. This work aims to analyze the connections of fear and its constitution in the short story "Droenha," published in the collection *Tutameia: Third Stories* (1967). To do so, we will draw upon the reflections of Delumeau (1978), Roas and García (2013), in order to trace perspectives on the aspects of fear and its integration into literary art. Additionally, it is worth highlighting significant titles from the critical fortune of João Guimarães Rosa, including Ronai (1991), Novis (1989), texts that allow us to identify notable marks of the author's style. In the intended reading, we defend the hypothesis that in "Droenha," fear

arises from insecurity regarding the location: the Serra on the outskirts of the world, a place of solitude, desolation far from social interaction, but above all a place of criminal fugitives. Jenzirico constantly feels watched by someone, and the nature of his delirium compels him to perceive the reality in which fear inserts complete uncertainty about judgment.

Keywords: João Guimarães Rosa. Short Story. Fea.

RESUMO

Ter medo é um sentimento natural, capaz de conservar a vida em situação de perigo iminente. As diferentes tragédias mundiais, a violência das guerras e o aparecimento de líderes déspotas provocaram, ao longo do tempo, reações imediatas entre os seres corajosos e retraídos. Além de ser um sentimento coletivo, o medo instiga sensações semelhantes na experiência artística: as produções cinematográficas, ar-frescos, entre outras manifestações, usam de seu efeito para recriar a experiência humana. Em torno de suas produções, Guimarães Rosa prestigiou o tema em célebres contos da literatura brasileira e em seu romance *Grande Sertão*, em que Riobaldo é constantemente levado a questionar os perigos oferecidos pelo sertão. As desventuras do personagem e os infortúnios da vida voltada à jagunçagem são características do efeito do medo ao derredor da criação

rosiana. Este trabalho tem como objetivo analisar os enlaces do medo e sua constituição no conto “Droenha”, publicado na coletânea Tutameia: terceiras estórias (1967). Para tanto, utilizar-se-á das reflexões de Delumeau (1978), Roas e García (2013), no intuito de traçar perspectivas acerca dos aspectos do medo e sua integração à arte literária. Além disso, convém destacar títulos significativos da fortuna crítica de João Guimarães Rosa, da qual convém destacar Ronai (1991), Novis (1989) textos que nos permitem a identificação de marcas notáveis do estilo do autor. Na leitura

pretendida, defende-se a hipótese de que em “Droenha”, o medo insurge da insegurança em relação ao local: a Serra nos arrabaldes do mundo, lugar de solidão, desolação longe do convívio social, mas sobretudo lugar de fugitivos criminosos. Jenzirico se sente constantemente vigiado por alguém e a natureza do seu delírio o impele a perceber a realidade em que o medo insere total insegurança sobre o juízo.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Conto. Medo.

1 INTRODUÇÃO

O tema do medo chama a atenção de estudiosos de diversas áreas do conhecimento, o que, por si só, revela sua característica ambígua, a saber: o medo, embora seja muitas das vezes uma sensação repugnante, é atrativo. Isso não foge ao campo da literatura. Uma vez consolidado como um assunto universal, o texto literário, tão intimamente ligado ao desenvolvimento do homem, também reitera o medo como um dos temas principais.

Não é difícil encontrar relatos na história acerca do medo: guerras de povos primitivos, doenças que assolaram a Idade Média, instituições déspotas que subjugaram povos, as revoluções europeias e tantos outros eventos manifestam claramente sua natureza. Mas, mesmo em relação aos eventos do passado, o medo não pode ser considerado o mesmo.

Por assim dizer, cada tempo cria medos diferentes, sensações de temor que se chocam com a realidade, produzindo efeitos e consequências distintas. Pela mesma razão, Roas e García (2013, p. 62 grifo do autor) afirmam: “No hablamos forzosamente del carácter más o menos “curtido” del espectador, sino también de cómo determinados relatos, que en su tempo suscitaron terror, han acabado por envejecer hasta el punto de resultar hoy en día más risibles que pavorosos”.

Dessa maneira o medo é um sentimento plural e indissolúvel, que se resiste e renasce a partir de uma série de outras manifestações. Mesmo os relatos que são hoje risíveis, que não passam de anedotas para os contemporâneos, foram capazes de transformar profundamente a organização do homem em torno de sua

sobrevivência. Sem o medo, não haveria feitos extraordinários cuja natureza conhecemos a partir das histórias transpassadas por gerações.

Neste trabalho, buscar-se-á entender como o medo se configura na estrutura de “Droenha”, narrativa que faz parte da coletânea *Tutameia: terceiras estórias* do escritor João Guimarães Rosa. O estilo rosiano em “Droenha” se desenvolve a partir de uma problemática inicial: o drama do personagem que é fugitivo de um crime cuja veracidade só é revelada ao fim da estória. Para tanto, utilizar-se-á das reflexões de Delemeau (1978), Roas e García (2013), no intuito de traçar perspectivas acerca da história do medo e sua integração à arte literária. Além disso, convém destacar títulos significativos da fortuna crítica de João Guimarães Rosa, da qual sinala-se Covizzi (1978), Ronai (1991), Novis (1989) e Bosi (2002) textos que nos permitiram a identificação de marcas notáveis do estilo do autor.

2 O MEDO E SUAS MANIFESTAÇÕES: AMBIGUIDADE EM TORNO DO SENTIMENTO

Não se deve, no entanto, pensar no medo apenas como um sentimento negativo, pois ele é a condição necessária para manutenção da vida, como afirma Delemeau (1978, p. 13) o medo “es ambiguo. Inherente a nuestra naturaleza, es una muralla esencial, una garantía contra los peligros, un reflejo indispensable que permite al organismo escapar provisionalmente a la muerte.” Sem o medo, o organismo humano estaria indefeso em situações de perigo e é exatamente por essa razão que esse sentimento é capaz de preservar a vida humana.

Se inerente, também é natural e, diferentemente dos outros animais o homem pensa constantemente em sua morte, ou ameaças a condições próprias de sua vida. Delemeau (1978, p. 13) afirma que

el animal no anticipa su muerte. El hombre, por el contrario, sabe -muy pronto- que morirá. Es, por tanto, "el único en el mundo que conoce el miedo en un grado tan temible y duradero"⁴⁶. Además, observa R. Caillois, el miedo de las especies animales es único, idéntico a sí mismo, inmutable: el de ser devorado. "Mientras que el miedo humano, hijo de nuestra imaginación, no es uno sino múltiple, no es fijo sino perpetuamente cambiante"⁴⁷.

Estar consciente de que, a qualquer momento, algo pode retirar sua vida, conforme o autor, confere ao homem a sensação desagradável de conhecer o medo em seu mais alto grau. Isso significa também que a natureza do medo não se restringe somente à insegurança em relação à vida, mas há tipos diferentes, despertados por objetos distintos.

Nesse sentido, o medo humano é múltiplo e recria processos baseado na própria imaginação, que é fruto de uma herança genética, como considera Roas e García (2013, p. 59): “el miedo que experimenta nuestra especie, a diferencia de otros animales, no se corresponde forzosamente con un peligro actual, sino que configura, em su herencia biológica o antropológica, um imaginário donde se percibe la huella de una intemperie ancestral.”

O medo pode ser definido como uma sensação, muitas vezes precedida por uma surpresa. A reação à sensação difere de indivíduo para indivíduo e mesmo que esse sentimento fosse provocado, enquanto experiência em grupo, ainda assim, haveria disparidades pela maneira de sentir e reagir ao medo.

De acordo com Delemeau (1978), é preciso resgatar os elementos que caracterizam a formação do sujeito, para que se compreenda os efeitos ou a natureza do medo. As civilizações antigas tinham medo dos fenômenos naturais, visto que ainda não conseguiam dominá-los. No entanto, em todas elas, o medo tem o curioso efeito de temer a uma ameaça: “el miedo es, en este caso, el hábito que se tiene, en un grupo humano, de temer a tal o a cual amenaza (real o imaginaria)” (DELEMEAU, 1978, p. 19). Nesse sentido, a história da civilização é marcada pelo medo, circunscrito ao próprio desconhecimento do homem e, continuamente, recriando novas formas de manifestações. O medo sentido pelas sociedades primitivas não é mesmo sentido pelo homem contemporâneo.

Não se deve, no entanto, pensar no medo apenas como um sentimento negativo, pois ele é a condição necessária para manutenção da vida, como afirma Delemeau (1978, p. 13) o medo “es ambiguo. Inherente a nuestra naturaleza, es una muralla esencial, una garantía contra los peligros, un reflejo indispensable que permite al organismo escapar provisionalmente a la muerte.” Sem o medo, o organismo estaria indefeso em situações de perigo: é exatamente por essa razão que esse sentimento é capaz de preservar a vida.

Se inerente, também é natural e, diferentemente dos outros animais o homem pensa constantemente em sua morte, ou ameaças a condições próprias de sua vida. Estar consciente de que, a qualquer momento, algo pode retirar sua vida, confere ao homem a sensação desagradável de conhecer o medo em seu mais alto grau. Isso significa também que a natureza do medo não se restringe somente à insegurança em relação à vida, mas há tipos diferentes, despertados por objetos distintos.

Nesse sentido, o medo humano é múltiplo e recria processos baseado na própria imaginação, que é fruto de uma herança genética, como considera Roas e García (2013, p. 59): “el miedo que experimenta nuestra especie, a diferencia de otros animales, no se corresponde forzosamente con un peligro actual, sino que configura, em su herencia biológica o antropológica, um imaginário donde se percibe la huella de una intemperie ancestral.” A herança mencionada pelo autor é fruto da formação de um sujeito, histórico e social, que sofre o impacto de uma mudança também provocada por si mesmo.

Na literatura em geral, o medo é um tema muito bem desenvolvido, ora com o aparecimento de fantasmas e seres fantásticos, associados às histórias urbanas, mas também com o drama acerca do desconhecido. E. A. Poe, sem dúvida, é um escritor particular nesse sentido. A miríade de estórias em que o medo está circunscrito, perscrutando os personagens – “O gato preto”, “William Wilson” entre outros – são marca da poética das tragédias de Poe. No Brasil, a coletânea de “Noite na Taverna”, é um exemplo clássico de integração da temática à arte literária. Poucos escritores souberam assimilar o efeito do medo em suas produções. Álvares de Azevedo se sobressai pela criatividade e acertos nas proposições sobre o tema.

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: veredas* dá voz a Riobaldo, para quem o sertão é o mundo e lugar onde a violência predomina pelos jagunços. Mas não são só as coisas materiais que provocam o sentimento, o personagem também declara que “o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro — dá gosto! A força dele, quando quer — moço! — me dá o medo pavor! Deus vem vindo! ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho — assim é o milagre” (ROSA, 1994, p. 25). O contraste entre Deus e o diabo, as forças místicas e o desconhecido são temas predominantes no romance.

Um exemplo que convém destacar é do conto “Famigerado”. A narrativa conta a história de um grupo de cavaleiros que, certa feita, vai à casa de um doutor interromper a tranquilidade comum do dia a dia, em busca de uma “opinião explicada”. A primeira impressão do doutor é de medo diante da dúvida acerca do evento, como diz “Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no í, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo **O. O** medo me miava” (ROSA, 2008, p. 55, grifo nosso). O recurso destacado já aparece como inovação estilística do autor, onde Rosa utiliza a vogal “o” para criar

um símbolo, à semelhança do que se conhece hoje como emoji, para destacar a cara de espanto do personagem.

3 SOLIDÃO E CULPA: JENZIRICO E O MEDO DO DESCONHECIDO

O livro *Tutaméia: Terceiras Estórias* teve a sua primeira publicação no ano de 1967, mesmo ano do falecimento de seu autor. A coletânea conta com quarenta contos, entre eles “Droenha”. As narrativas estão organizadas em ordem alfabética. A engenhosidade da obra encontra-se já desde sua titulação, apresentando a característica pitoresca da linguagem – marca essencialmente rosiana – cujos processos linguísticos sofrem alterações marcantes, seja a nível sintático, semântico, fonético ou morfológico. Barbosa (*apud* NOVIS, 1989, p. 16) comenta que

a última obra de João Guimarães Rosa não pode ser lida como diluição da obra-prima de 1956, mas como fragmento de uma totalidade de que, também aquela, faz parte. E esta totalidade, no limite, chama-se linguagem da ficção de tal modo trabalhada que redunde em seu correlato essencial: a ficcionalização da linguagem.

Nesse plano da linguagem, *Tutaméia* é mais uma criação que demonstra o interesse do autor em transgredir com as formas convencionais da arte, tendo em vista o ideal moderno de produção. No entanto, não o faz de maneira solitária, mas junta-se a outras grandes invenções de Guimarães Rosa, como *Grande Sertão: Veredas* e as demais obras de contos.

Rónai (1991, p. 527) comenta, após averiguar na definição de Aurélio, que *tutaméia* corresponde a “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”, ou ainda, na definição do próprio Guimarães Rosa, “nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica”. Diante disso, se poderia afirmar que o autor parece brincar com o leitor ao supostamente diminuir o valor de sua obra, mas o crítico aponta para a hipótese do significado mágico das palavras em Guimarães, “confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro muito, senão tudo, de si” (RÓNAI, 1991, p. 528).

Além disso, o subtítulo também insere um questionamento importante, uma vez que chama *terceiras estórias* sem que haja a publicação das *segundas estórias*. Muitos autores afirmam o caráter subversivo da obra, no que tange ao aspecto lógico, fazendo correspondência através da perda da sequência numérica. Nenhuma hipótese foi acatada pelo autor, o qual, ao ser questionado por um de seus críticos a respeito do assunto afirmou: “o autor não diz nada” (RÓNAI, 1991, p. 528). Essa

dificuldade de enquadrar uma forma perfeita para Guimarães demonstra o poder de transgressão do seu estilo que caminha no contrassenso das ideias convencionais acerca da arte literária.

Em “Droenha”, Jenzirico, o personagem protagonista, é fugitivo de um crime e instala-se em uma Serra, conforme assinala a narrativa, lugar em que “viviam certos fugidos criminosos;” (ROSA, 2009, p. 56). O herói é guiado até o local por Izidro, amigo e confidente. A Serra é apresentada como um ambiente distante da cidade, longe de tudo e de todos, e, sendo terra de fugidos, soma-se a característica de ser recanto de sujeitos criminosos: “la topar de perto os outros definidos foragidos, se dizia que plantavam mandiocal, milho, deparando com esses não havia de estranhar o acaso” (ROSA, 2009, p. 56-57). Essa ambientação inicial já provoca certa sensação do medo vivenciada pelo personagem.

O conto inicia-se com a seguinte declaração: “Amanhecendo o sol dava em desverde de rochedos e pedregulho, fazia soledade, de repente, silêncio. Ventava, porém. Era ali lugar para pasmos; estava-se também perto das nuvens” (ROSA, 2009, p. 56). O *desverde* e a presença demasiada das pedras dão ao lugar um ar cinzento, típico da atmosfera de terror, além da observação feita pelo narrador de que era lugar para pasmos.

O fato é que “Droenha” não se distancia absolutamente em nada das demais narrativas que compõem *Tutameia*. Começando por “Antiperipleia”, o livro guarda o mistério por trás da relação entre o título e a estória, seja pelo viés semântico ou fonético – marca inconfundível do escritor mineiro. Observando a palavra *droenha*, o encontro entre as consoantes *d* e *r*, também reforçadas a partir de outras expressões ao longo da narrativa, dão ritmo e poesia, reiterando a proposta de deslocamento do personagem para um lugar inóspito. Silva (2013, p. 506) afirma que

Esses sons materializam narrativa uma dimensão plástica e sonora do espaço ocupado pelo personagem, ampliando as possibilidades de significação do modo como vive Jenzirico naquela Serra, longe de tudo e de todos. Sugere a atmosfera do espaço ocupado ao compor, de modo engenhoso e poético, a melodia das pedras que caem com a força do vento – os sons ouvidos por Jenzirico – construindo uma ideia da musicalidade contida na paisagem.

A sonoridade assimila-se ao processo de criação do ambiente em que se encontra Jenzirico. O ruído do vento e barulho das pedras fortalecem a sensação de solidão vivida pelo personagem, fugitivo do crime, longe do contato social. Os sons, indispensáveis à compreensão da poética rosiana, são também responsáveis por

manter o leitor constantemente inserido na desolação do personagem. E porque só, configuram o efeito do medo: todo e qualquer ruído, minimamente provocado pela natureza, é razão para sentir-se vigiado. O ambiente ganha uma performance enigmática e o juízo espreita todo e qualquer movimento na Serra.

O efeito do medo é capaz de suscitar tensão e captar o leitor diante de uma atmosfera necessária para que se cumpra o pacto narrativo, conforme Roas e García (2013, p. 64) assinalam, “la presencia del miedo es condición indispensable para que el pacto narrativo llegue a realizarse plenamente, y se cumplan sus reglas de verosimilitud o suspensión de la incredulidad”. Por *pacto narrativo*, entende-se que a narrativa deve cumprir com aquilo que promete, ou seja, se é uma história de terror, chegue a provocar o medo em seus espectadores.

Jenzirico é a representação do homem que não pode esconder-se de sua consciência, involucrado pela culpa, o pensamento constantemente se virando contra si, como se contemplasse seu rosto em um espelho. Não bastasse o infortúnio de estar-se só, desolado, tem de conviver com o crime, como afirma:

Muito fino respirava. Tinha de resguardar mochila e saco, para descanso, dormir mesmo pudesse; numa reentrância, quase gruta, se agasalhara do ar. Diante avistava penhasqueira, a pique, prateleiras de pedra. Só perigos o esperassem, repelia pensamentos, ninguém está a cobro da doideira de si e dos outros. Ali era um alpendre (ROSA, 2013, p. 56).

Vive um pesadelo, uma fuga de si, tentando esquivar-se dos próprios olhos. Não pode dormir, porque a consciência grita os temores provocados pelo crime e põe, rente um ao outro, o sujeito e o assassino. O contraste entre estar em um grandioso alpendre, poder do alto da Serra contemplar as inúmeras riquezas, ter a sensação de liberdade, e, ao mesmo tempo, preso aos pensamentos. A Serra não aparenta ser um lugar seguro, como considera o narrador em “só perigos o esperassem”. O medo, dessa maneira, espreita Jenzirico por fora, pelos perigos que lhe oferecem o lugar, mas também pelo desconforto de conviver com o crime. Por todos os lados se vê desolado, abandonado e esquecido, apenas com mochila e saco, os quais tinha de os resguardar.

O herói encontra-se apenas com uma espingarda e faca. O revólver foi lançado fora depois do crime. A única promessa reconfortante é a de que Izidro voltaria com mantimentos e conselhos. Jenzirico tivera de matar Zêvasco, o “tranca-ruas”, conforme narra a estória, “ele tivera de a tiro acabar, por própria justa defesa, é quando a gente se estraga. Viu que temia menos a lei que caso de desforra dos

parentes” (ROSA, 2009, p. 56). Como se tentasse justificar o crime *por justa defesa* de um personagem que temia menos a lei do que o desacato da família, Jenzirico, caso estivesse livre da culpa, não tinha a necessidade de esconder-se. O medo, como sentimento que preserva a vida, leva-o para a Serra a procura de segurança, mesmo com o perigo iminente eliminado.

A ameaça de Zèvasco também caracterizada pela dimensão semântica circunscrita em seu nome. Um prefixo inserido da abreviação do nome “José” associado, ao que autora acredita ser o verbo *vascolear* como desenvolve

Acreditamos que o desassossego provocado no lugarejo, aproxima o vocábulo do significado de “vascolear” – “agitar”, “perturbar”, “inquietar” – atitudes vividas por esses indivíduos, fascinados pela guerra, que perturbam o sossego dos moradores do lugar, ocupam territórios públicos, “trancando ruas”, para assim opor-se à regularidade da lei, agredindo a todos sem qualquer motivo, “sem eis nem pois”, como afirma o narrador (SILVA, 2013, p. 502-503 grifos do autor).

O desconforto causado pela presença de Zèvasco no lugarejo, chamado de “tranca-ruas”, não se restringe apenas a uma ameaça ao próprio Jenzirico, o qual sofreu a ação da desforra, mas amplia-se, porque é uma ameaça local. Nesse sentido, o perigo representado pelo personagem constrange a população. No entanto, o herói resolve tomar uma atitude, mas, a partir de então, não será mais o mesmo, como ressalta o narrador em “é quando a gente se estraga” - vencer o temor de Zèvasco é criar um novo medo.

Quando Jenzirico resolve conhecer o local, lembra-se pela primeira vez de seu nome: “Sobrestado, tardador, quis escolher qual rumo, mão em arma. *Jenzirico...* — ele súbito se advertiu, vez primeira atentava em seu nome, vasqueiro, demais despropositado” (ROSA, 2009, p. 56 grifo do autor). O crime pode ter provocado o desconhecimento de sua própria identidade, transformando-o agora em um novo sujeito. Desconhecido de si e dos outros, Jenzirico não pertence mais ao seu próprio mundo e a alucinação entra em cena como elemento que causa dubiedade das informações, por isso conclui o narrador: “Se benzeu, sacou de ombros, tudo sucedia por modo de mentira” (ROSA, 2009, p. 56).

Essa alucinação é constatada por Silva (2013, p. 504) como decorrente “do efeito do álcool, do delírio da febre ou como consequência do limiar do estado de sonolência comum entre o dormir e o despertar ou o tornar a si, questões que permeiam a narrativa”. O caráter da dualidade assinalado em seu trabalho demonstra com perspicácia que o efeito do medo também é gerado pela inquietação sobre o

entorno do personagem. Jenzirico não está contente na Serra, pelos engodos que podem suscitar novos problemas ao longo da narrativa, mas especialmente em razão do lugar, até porque “caçadores e seus cachorros frequentavam os campestres das vertentes. Entortado espiava. De temer a gente tinha de fazer costume” (ROSA, 2009, p. 57). Não estar seguro põe o personagem sempre à beira de uma nova desventura, associada constantemente ao fato de que Jenzirico busca um refúgio, mínimo que seja, mas que lhe traga paz.

Além disso, a Serra é habitada por um gama de bichos, entre eles os mocós, com seus olhares curiosos por entre as profundas fendas; a variação da vegetação em contraste com o cenário pedregoso; altas árvores e um *miriquilho de vala*, onde Jenzirico tem a oportunidade de beber água. Nesse intervalo de passeio e reconhecimento do local, o herói se depara com um homem nu, como declara Rosa (2009, p. 57):

Inda então andou mais. Deu com miriquilho de vala, ajoelhou-se, bebia água e sol. Mas — no relancear — viu! Desregulado enxergara, a sombra, assomo de espectro? Por trás de buranhém e banana-brava, um homem, nu, em pelo. Ninguém, nem. O ruído nenhum, rastro não se dando de achar. Correu, de través levantada a espingarda, rolou quase por pirambeira, chegou à meia-gruta frente ao mocoçal. Caindo se sentou, com restos de tremer, sentia no oco da boca o tefe do coração. Só apalpou a cabeça: o chapéu, de toda aba, ele perdera.

A transformação do personagem – o valente que matou Zêvasco e agora foge de um espectro, uma sombra, um homem nu – marcada pelo gesto inconfundível de esconder-se na gruta. Corre do desconhecido, pois não sabe certamente o que lhe espera, uma vez que o medo lhe cerra a razão, todas as possibilidades estão em aberto. O medo também é reforçado pelas expressões “com restos de tremer” e “sentia no oco da boca o tefe do coração” que dão a ideia da agonia do personagem diante do evento. A passagem termina com a afirmação de que Jenzirico perdera o chapéu.

O efeito do álcool, única alternativa para quem não tinha café, também cria a sensação da multiplicidade de formas das coisas. Jenzirico não consegue mais enxergar a realidade, pois “virava falseio, divago, a visão de antes” (ROSA, 2009, p. 57). Afogado na cachaça e na solidão, desorientado completamente do mundo, não distingue o verdadeiro do falso, somando-se a isso o fato de que o personagem precisa encontrar conforto para dormir.

Em “Droenha”, o medo reaparecerá pelo sumiço imediato das vestimentas do personagem. A princípio, Jenzirico pensa haver relação com os macacos até

confirmar que a única ameaça a ser temida na Serra é a da gente: “tivesse um o ousio de aqueles ir procurar, por companhia? *A gente tem de temer a gente*” (ROSA, 2009, p. 57 grifo nosso). Justamente, o medo mais temido é o que lhe desperta do sono: “Despertou — ouvindo espirro humano” (ROSA, 2009, p. 57).

A expectativa criada em torno do sumiço das roupas desperta dúvidas em Jenzirico – se, de fato, a ameaça fosse humana, o personagem seria capaz de matar para sobreviver. Mas o temor põe em dúvida os alicerces do pensamento, rememorando uma série de tensões vividas pelo herói. Se é considerado criminoso, muito mais o seria mediante a refeita do crime, assimilando a Zêvasco, o homem que via na violência uma forma de prazer.

Supõe, no entanto, tudo não passar de uma imaginação, delírio ocasionado pela repentina volta dos pensamentos, como se estivesse com febre. Ao entrar na *lagoazninha*, nota que seus pertences – roupa, espingarda e alpercatas – tudo desaparece. O clímax é elaborado sob a visão de um homem nu, em pelo e o desespero de Jenzirico diante da situação:

Nu chorando ele fechava os olhos, com vergonha da solidão. Medo. Esperou o de vir, pavor, era como os tranSES. Ele remexia no podre dos pensamentos. Tão então. — *Matei, sim...* — gritou, padecidamente, confessava: ter atirado no perverso Zêvasco, que na rua escura o agredira, sem eis nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se certificando... Escutasse-o o ermo, ninguém? Clamou, assim mesmo alto e claro falou, repetia, o quanto de si mesmo o livrasse, provia algum perdão (ROSA, 2009, p. 58)

A solidão lhe oprimia com efeito, à espreita do desconhecido e o pensamento como uma agulha perfilando o coração do homem culpado. Até a confissão, Jenzirico sofre, morre aos poucos pela ignominia do crime. Mas ao gritar, estardalhado, repuxa do âmago da sua alma encontra o conforto da remissão do pecado, como se estivesse diante da sentença de liberdade. A confissão do crime retira a tensão que envolve o sentimento de culpa. No entanto, não se sabe certamente se alguém o ouviu, está perdido entre a verdade e a falsidade dos sentidos que constantemente se voltam contra si.

A aparição do homem, o desdobramento do duplo¹ é uma importante característica que marca o tom insólito da passagem. Para Silva (2013, p. 503)

¹ Entende-se que a temática já foi desenvolvida em outros trabalhos. Como o foco deste artigo é o tema do medo, não se há nenhum capítulo em torno do verbete “duplo”. O trabalho de Silva (2013) é uma importante contribuição acerca do assunto.

A nudez, em “Droenha” configura-se como uma procura obstinada do ser em si mesmo. A imagem do sujeito desamparado que quer reconhecer-se e por isso tenta romper com as amarras de seu mundo, trazendo à tona a ideia de alienação quanto à própria totalidade, questões textualmente referidas no texto.

Alienado de si e do mundo, Jenzirico é um sujeito perdido tanto por não se reconhecer, como por estar em um local desconhecido. As ameaças são, portanto, um ponto importante no desdobramento do personagem que precisa se retificar diante dos acontecimentos, mas é levado a questionar a realidade em sua volta.

O conto se encerra com a declaração de que Tovasco, irmão de Jejibirro, mata Zêvasco para vingar o sumiço do mesmo irmão. Jenzirico agora pode descansar, a saúde é renovada pela remissão da culpa e o personagem volta ao seu “mundo sueto”, tomando as suas vestimentas e pronto caçar os mocós. A encenação do cotidiano ganha vida para retomar a consciência e o juízo de Jenzirico assaltados pelo crime.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que há uma pluralidade de campos do conhecimento que estudam o medo em sua forma mais primitiva. Ligado ao desenvolvimento humano, a literatura, que também é tão indispensável para si, reitera sua forma peculiar entre os grandes clássicos e as grandes histórias contadas ao longo do tempo. Em Guimarães Rosa, o medo é um tema recorrente, como foi ligeiramente observado no romance Grande Sertão e o conto “Famigerado”.

Mas é em “Droenha” que o medo é criado pela solidão e o desconhecimento do personagem em relação ao local, longe do seio familiar e cultivo social. Não bastasse a reclusão, tem de viver inteiramente a espreita do entes que habita a Serra, que está nos arrabaldes do mundo, tão próxima do céu. No entanto, tem o seu pensamento preso por uma consciência que constantemente o acusa de um crime não-feito

REFERÊNCIAS

DELEMEAU, Jean. **El miedo en el Occidente**. Taurus, 1978.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates, 223).

ROAS, David; GARCÍA, Patricia. **Visiones de lo fantástico: aproximaciones teóricas**. Málaga: e.d.a. libros, 2013.

RONAI, Paulo. Tutaméia. *In*: COUTINHO, Eduardo F. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991..

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia**: Terceiras Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SILVA, Antonia M. Moura da. “Tudo sucedia por modo de mentira”: o duplo e o insólito em “Droenha”, conto de João Guimarães Rosa. *Textos Completos do XI painel - Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro, 2013.