



Transitando pelas veredas insólitas de Rosa: uma leitura de “Chronos kai Anagke”

Moving Through the Unusual Paths of Rosa: An Analysis of “Chronos kai Anagke”

Adilson dos Santos

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

adilson.letras@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-9322-0226>

Rita das Graças Felix Fortes

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Cascavel, Paraná / Brasil

rffortes@brturbo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-8872-422X>

Resumo: Publicado em 2011, pela Editora Nova Fronteira, o volume de contos *Antes das primeiras histórias* reúne quatro contos da juventude de João Guimarães Rosa (1908-1967) publicados na revista *O Cruzeiro* e no diário *O Jornal*. Apesar de ainda não terem conquistado a devida atenção por parte da crítica especializada, os contos dessa coletânea flertam com as vertentes do insólito ficcional e evidenciam uma faceta de sua obra que será posteriormente aprimorada nas narrativas de matriz regionalista. O objetivo do presente estudo é apresentar uma leitura do conto “Chronos kai Anagke” pelo viés de uma dessas vertentes. Com base no arcabouço teórico de Tzvetan Todorov e Filipe Furtado, pretende-se demonstrar que a narrativa rosiana se enquadra no que Todorov denomina “fantástico puro”.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; conto; insólito; fantástico.

Abstract: Published in 2011, by Nova Fronteira, the volume of short stories *Antes das primeiras histórias* brings together four short stories from the youth of João Guimarães Rosa (1908-1967) published in the magazine *O Cruzeiro* and in the daily *O Jornal*. Although they have not yet received due attention by the specialized critics, the short stories of this collection flirt with the strands of the literature of the unusual and show a facet of his work that will be further refined in the narratives of regionalist matrix. The aim of this study is to present an analysis of the short story “Chronos kai Anagke” through the perspective of one of these strands. Based on the theoretical framework of Tzvetan Todorov and Filipe Furtado, we will demonstrate that this short story fits into what Todorov calls “pure fantastic”.

Keywords: João Guimarães Rosa; short story; unusual; fantastic.

1 Rosa e as veredas do insólito ficcional

O termo “insólito”, de acordo com o *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), significa o “que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal”, “que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1625). Nesse sentido, um acontecimento considerado insólito seria aquele que surpreende, rompe e desestabiliza o conhecimento perceptual, oriundo do senso comum. Dado tal caráter problematizador e desestruturador da ordem regular das coisas, excepcional, ferindo o natural e o ordinário, seria possível equipará-lo ao sobrenatural e/ou ao extraordinário.

Na primeira parte do estudo *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), intitulada “Uma ficção insólita num mundo insólito”, Lenira Marques Covizzi empreende um estudo pormenorizado acerca do conceito de insólito. Segundo a autora, o que se denomina de “insólito” seria uma

[...] importante categoria [...] que carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*...

[...] O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca. E se [...] é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica (COVIZZI, 1978, p. 25-26, grifo do autor).

Páginas adiante, a estudiosa assim o delimitará:

A aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico – contrário à lógica; não real; absurdo.

Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.

Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.

Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.

Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.

Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais.

Irreal – que não existe; imaginário.

Suprarreal – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia (COVIZZI, 1978, p. 36).

Tais estados se fazem presentes em um conjunto bastante diversificado de obras literárias, ou seja, a categoria ficcional do insólito constitui um elemento inerente às estratégias de construção de diversas modalidades literárias (GARCÍA, 2012), como: Gótico; Maravilhoso; Estranho; Fantástico; Inquietante; Realismo Mágico; Realismo Maravilhoso; Realismo Animista; Neofantástico; *Fantasy*; Ficção Científica. Embora distintas entre si em função de suas especificidades, tais modalidades possuem, como denominador comum, a “irrupção do insólito”. Nesse sentido, poder-se-ia compreendê-lo como uma espécie de “macrogênero” que abarcaria uma gama variada de realizações estéticas. Metaforicamente falando, poderíamos visualizá-lo como um grande guarda-chuva no qual cada vareta representa uma das variáveis manifestações.

Tendo concretizado esta breve apresentação sobre a categoria do insólito, perguntamos: qual é a sua relação com a obra de João Guimarães Rosa? É sabido que o desejo pelo incomum, pelo enigmático e surpreendente se faz sentir na produção rosiana tanto no que tange às experimentações linguísticas quanto no que diz respeito ao próprio plano da narrativa. Porém, com base nas considerações até aqui efetivadas, indagamos: teria Guimarães Rosa se enveredado pelo leque das vertentes do insólito ficcional? Investigando alguns trabalhos orientados por esse viés, é possível dizer que “sim”. A primeira pesquisadora, já apresentada, é Lenira Marques Covizzi. Em *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, embora sonde boa parte da produção rosiana, a atenção da autora recai, de forma mais acentuada, sobre as coletâneas *Primeiras estórias* (1962) e *Tutaméia (Terceiras estórias)* (1967).

Além de Covizzi, também se atêm a esse tema Bráulio Tavares (2008) e Marisa Martins Gama-Khalil (2010), que analisam os contos “Um moço muito branco” e “A menina de lá”, ambos de *Primeiras estórias*. O primeiro autor correlaciona o conto “Um moço muito branco” à ficção científica e a segunda lê “A menina de lá” pela perspectiva do real maravilhoso. Já de *Tutaméia (Terceiras estórias)*, Antonia Marly Moura da Silva (2016), adotando o viés do fantástico, empreende leitura de duas narrativas: “Umas formas” e “Estória n. 3”. Desse mesmo volume de contos,

Adelaide Caramuru Cezar (2012) examina o conto “Droenha” pelo prisma do inquietante (*unheimlich*) freudiano.

Da primeira obra de Guimarães Rosa, *Sagarana* (1946), Olívia Dias Queirós (2014) analisa os contos “São Marcos” e “Corpo Fechado” por meio da categoria do realismo mágico. Julio França e Daniel Augusto P. Silva (2017), por sua vez, vislumbram o gótico no conto “Sarapalha”. De *Ave, palavra* (1970), obra póstuma de Rosa, Flávio García Queiroz de Melo e Regina Silva Michelli Perim (2017) analisam o conto “Fita verde no cabelo: nova velha estória” pela perspectiva do neofantástico.

Os estudos efetivados por tais autores constituem apenas alguns exemplos do que já foi observado e visam ilustrar algumas das modalidades distintas pelas quais o insólito se configura na obra já consagrada de João Guimarães Rosa. Acontece que o apreço rosiano pelas vertentes do insólito remonta aos seus primeiros escritos, mais precisamente ao “antes” de Rosa ser o Rosa que conhecemos, e que veio à tona graças, em parte, à publicação de *Antes das primeiras estórias* (2011), pela editora Nova Fronteira. Nesse volume, são reunidos, pela primeira vez, com as ilustrações originais e apresentação de Mia Couto, quatro contos da juventude do autor – publicados entre os vinte e um e vinte e dois anos de idade – que, até então, estavam restritos ao acesso de pesquisadores. São eles: “O mistério de Highmore Hall” (07.12.1929), “Makiné” (09.02.1930), “Chronos kai Anagke” (21.06.1930)¹ e “Caçadores de camurças” (12.07.1930). Ainda que sem a anuência do autor, que os via com certo distanciamento e nunca se interessou em coletá-los em livro, tais contos estavam à espera de uma edição. Com eles, Guimarães Rosa, ainda estudante de medicina, venceu quatro vezes o concurso promovido pela revista *O Cruzeiro* – semanário carioca que circulava em meio a um grande público –, cujo prêmio consistia na quantia “de cem mil-réis ao autor, com direito a um dos originais das ilustrações [realizadas por renomados artistas da época] que acompanhassem a publicação” (TEIXEIRA, 1995, p. 151).

À exceção de “Makiné”, as narrativas curtas de *Antes das primeiras estórias* se passam em terras europeias e apresentam personagens estrangeiros. Somos transportados às *highlands* da Escócia, à Alemanha,

¹ O conto “Chronos kai Anagke” apareceu em mais duas publicações, a saber: *Folha de São Paulo*, 15 nov. 1992. Caderno Mais!, p. 6; *Asas da palavra* – Revista de Letras, Belém: Unama, v. 10, n. 22, p. 37-41, 2007.

aos Alpes suíços bem como à tradição e cultura desses espaços. A maior parte dessas narrativas revela a afeição do jovem Rosa pelo horror, terror, mistério, suspense, fantasia e a influência da literatura europeia e norte-americana. Embora divirjam das obras marcadas pelo quesito “regional” – vertente na qual o autor mineiro se insere e da qual constitui um dos maiores expoentes na literatura brasileira –, é notável, já nas primeiras produções, a veia insólita de Guimarães Rosa. O primeiro conto por ele publicado, “O mistério de Highmore Hall”, evidencia clara influência de Horace Walpole e Edgar Allan Poe. Trata-se de uma narrativa construída em conformidade com as convenções da literatura gótica. Nesse conto, um sombrio e decadente castelo escocês opera como morada de um perturbado aristocrata e sepulcro de sua infiel esposa e seu amante – ambos enterrados vivos. A inimaginável volta do rival, ao final, equivale à reaparição de um morto-vivo.

Em “Makiné”, o segundo conto premiado, a ação ocorre na famosa gruta cujo nome dá título à narrativa e que se situa na região de Cordisburgo, cidade natal de Rosa. Embora seja a única narrativa ambientada em solo nacional, trata-se ainda de um Brasil pré-cabralino, mais precisamente uma Minas Gerais ancestral, habitada por tupinambás, mas extraordinariamente visitada pelo mercenário astrólogo fenício Kartpheq e uma série de representantes de outros povos antigos (egípcios, etíopes, cananeus, hebreus e filisteus, dentre outros). O conto é uma miscelânea de história, lenda e inventividade que agrada leitores ávidos por enredos regados a ganância desmedida por tesouros escondidos e atos de extrema crueldade, como o sacrifício humano e o emparedamento. Na leitura de Bráulio Tavares (2008, p. 14), “Makiné” pode ser considerada “uma *heroic fantasy* ou até mesmo *historical fantasy*”.

A terceira aventura literária do jovem Rosa, “Chronos kai Anagke”, objeto do presente estudo, configura-se enquanto narrativa fantástica delineada bem à moda dos séculos XVIII e XIX. Diferentemente desse conto e das duas primeiras narrativas de *Antes das primeiras histórias*, “Caçadores de camurças”, último conto da coletânea, é o único texto que não se insere no universo do insólito. A história gira em torno da disputa de dois amigos de infância, Ulrich e Rudolph, pelo amor de uma mulher, devendo, para conquistá-lo, caçar a camurça mais valente das cordilheiras suíças. Tal enredo “tem o clima de aventuras à Guilherme Tell – o que se confirma especialmente pelo aspecto cultural aproximado, a presença do

herói imbatível (dotado de força, destreza e nobreza de caráter) e a realização da prova heroica” (FLORA, 2008, p. 88).

Conforme sublinha Braulio Tavares (2008, p. 10), as narrativas de *Antes das primeiras estórias* abordam temas que “não eram muito distantes dos que se exploravam, na mesma época, nos *pulp magazines* dos EUA, as revistas baratas de contos que, depois de conhecerem décadas de opróbrio, começam a ser reavaliadas pelo mundo acadêmico”. Segundo Roberto de Sousa Causo (2003, p. 51), as *pulp magazines*, de grande circulação, eram “publicações impressas em papel barato, feitas com a parte menos nobre da madeira, a ‘polpa’ (*pulp*), cobrindo gêneros variados”, dentre os quais as histórias de amor, aventura, faroeste, os contos policiais e aqueles gêneros vinculados de forma mais evidente à esfera do insólito, como a ficção científica, a fantasia, o horror, o terror etc. Vale mencionar que, já consagrado, Guimarães Rosa demonstrava ter consciência de transitar pelos gêneros do insólito. É o que nos revela o escritor e crítico literário Fausto Cunha (1974) – autor e estudioso de ficção científica brasileira –, para quem Guimarães Rosa teria feito a seguinte confissão acerca do enigmático conto “A terceira margem do rio”, de *Primeiras estórias*:

Guimarães Rosa considerava “A terceira margem do rio” um conto na linha do fantástico² e certa vez, em conversa comigo, estranhou que eu, um cultor da *science fiction*, não tivesse reagido com mais entusiasmo a essa história, que conheci de primeira mão (Rosa às vezes me telefonava para eu ir ouvir a leitura de seus contos no Itamarati, ali na Rua Larga). Chegou a insinuar que a escrevera pensando em mim como leitor, o que evidentemente não tomei ao pé da letra (CUNHA, 1974, p. 10).

Partindo da afirmação de Fausto Cunha, pode-se pensar que, assim como o regionalismo, o insólito também constitui uma característica

² O termo “Fantástico”, conforme aparece na citação de Fausto Cunha, faz notar a ambivalência de tal categoria, visto que o mesmo pode ser compreendido tanto em sentido *lato* quanto *stricto*. Com relação ao primeiro, *lato sensu*, o “Fantástico” se apresenta como equivalente ao macrogênero “Insólito”, abrangendo, portanto, como já exemplificado, as mais distintas manifestações literárias, dentre as quais, a própria “Ficção Científica” explicitamente evocada nesse excerto. Já no que se refere ao sentido *stricto*, o “Fantástico” compõe um dos “subgêneros” do macrogênero “Insólito” (ou do “Fantástico *lato sensu*”), isto é, constitui uma das varetas desse guarda-chuva maior.

legitimamente rosiana. Obviamente, com esse apontamento, não queremos diminuir o inquestionável valor do primeiro, mas registrar que Rosa não deixará de tecer as suas narrativas de matriz regionalista com os fios do insólito e de se enveredar por suas vertentes. Ele conservará essa característica já evidente nesse treino inaugural. Daí a importância literária dessa estreia, mas que, infelizmente, ainda se encontra à sombra do cânone rosiano. Nesse sentido, o presente estudo recairá sobre uma destas narrativas: “Chronos kai Anagke”. Pela perspectiva de Braulio Tavares, trata-se de um texto vinculado à estética da *pulp fiction*. O fantástico – gênero que o qualifica – constitui uma das modalidades que se tornaram comumente identificadas com o rótulo de literatura *pulp* e será pelo viés desse gênero que iremos analisá-lo. Antes, porém, de examiná-lo, façamos, brevemente, algumas considerações acerca do conceito de “Fantástico” com o qual pretendemos trabalhar.

2 A vereda do fantástico

A mais difundida definição de “fantástico”³ – embora também criticada em função de restringir o campo de atuação desse gênero e de elencar um número bastante restrito de obras eminentemente fantásticas – é a de Tzvetan Todorov, um dos pioneiros a sistematizá-lo. Em *Introdução à literatura fantástica*, publicada em 1970, o autor diz que a condição imperativa para a emergência do fantástico reside justamente na “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p. 31). A fórmula que resumiria o espírito do fantástico estaria na seguinte expressão: “Cheguei quase a acreditar” (2004, p. 36). Na visão do estudioso, o fantástico existe enquanto essa hesitação perdurar. Como explica Todorov (2004, p. 30-31, grifo nosso),

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade,

³ Fantástico *stricto sensu*.

mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o *estranho* ou o *maravilhoso*.

Pelo prisma todoroviano (2004, p. 174-175), o fantástico “apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII”, com a obra *O diabo apaixonado* (1772), de Jacques Cazotte, e “teve uma vida relativamente breve”, encontrando, no século XIX, “nas novelas de Maupassant, os últimos exemplos estéticos satisfatórios do gênero”. Todavia, para Filipe Furtado, além dos séculos XVIII e XIX, exemplos de obras fantásticas podem ser igualmente colhidos no século XX. É o que se pode verificar em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*, publicada em 1980, e que corresponde à primeira parte de sua dissertação de mestrado, intitulada *A construção do fantástico em H. P. Lovecraft*, defendida em 1979, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nessa obra, Furtado retomou o estudo do linguista búlgaro e propôs uma abordagem do fantástico que preenche as lacunas deixadas pelo antecessor. Na esteira de Todorov, o estudioso português entende que, “no essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas” (FURTADO, 1980, p. 132, grifo do autor). Considerando-se, deste modo, a criação e manutenção de tal indefinição – traço específico do gênero –, o autor demonstrará que o fantástico se efetiva por meio de “uma organização dinâmica de elementos” que se apresentam “mutuamente combinados ao longo da obra” (FURTADO, 1980, p. 15). A manifestação de um fenômeno metaempírico (insólito), o princípio da verossimilhança, o problema da racionalização (plena/parcial) e as categorias do narrador, do narratário, da personagem e do espaço, dentre outros, compõem o conjunto dos elementos por ele considerados importantes na arquitetura do texto desse gênero.

A iniciativa de Furtado no sentido de enriquecer a clássica leitura todoroviana aponta para a relevância de *Introdução à literatura fantástica* para o conhecimento do gênero e faz igualmente de *A construção do*

fantástico na narrativa uma obra de indispensável consulta. Apoiando-nos, pois, no que cada um pode contribuir para a análise de “Chronos kai Anagke”, passemos ao *corpus* deste estudo.

3 “Chronos kai Anagke”

Para os leitores já familiarizados com os nomes dos ficcionistas premiados pela revista *O Cruzeiro*, a reaparição do nome de João Guimarães Rosa na edição de 21 de junho de 1930 talvez não tenha causado tanta surpresa. Pode-se pensar que tal reaparecimento tenha sido celebrado com muita euforia pelos amantes do insólito ficcional, já que era a terceira vez que esse jovem autor brindava o público com uma de suas criações⁴. O título, grafado com caracteres gregos – que ocupavam duas páginas da revista – e sem tradução ao lado, aparecia logo abaixo de uma chamada bastante convidativa: “A mais extraordinária história do xadrez já explicada a adeptos e não adeptos do taboleiro (sic) num conto de João Guimarães Rosa” (ROSA, 2011, p. 52). Tal chamada, além de funcionar como um chamariz para o leitor, ajudava a preencher as lacunas de um título indecifrável para quem não soubesse grego – título esse de difícil leitura, enigmático e desafiador. “Chronos kai Anagke”, como é comumente conhecido, é a transliteração em português do título original e se traduz por “Tempo e Destino”.

Na ilustração do pintor Carlos Chambelland, feita especialmente para a narrativa de Rosa e sobre a qual estão impressos o título e a chamada do conto, aparece o tema desta história fantástica: o jogo de xadrez. Embora seja, para muitos leitores, de difícil entendimento, ou, no sentido figurado, “grego”, como o próprio idioma do título, João Guimarães Rosa, além de conhecedor da língua grega, era um aficionado pelo jogo de xadrez. Segundo o depoimento de Mário Palmério, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ainda estudante de medicina, Rosa assumiu seu primeiro emprego público, o de funcionário do Serviço de Estatística

⁴ O segundo conto, “Makiné”, foi originalmente publicado na primeira página do número de estreia do “Suplemento dos domingos: de tudo um pouco”, de *O Jornal* (Rio de Janeiro) – órgão líder dos Diários Associados –, e o primeiro, “O mistério de Highmore Hall”, na revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro) – também dos Associados. Embora tenha sido igualmente premiado por este semanário, ao que se sabe, um problema técnico teria impedido o encaixe de “Makiné” na edição correspondente da revista (ROSA, 2019, p. 517).

de Minas Gerais. Nessa época, “demais do estudo de línguas e Estatística, organização de herbários e coleções de insetos – e até de cobras –, Rosa fascina-se pelo xadrez, aprende-o a fundo, e acaba por sobressair-se também aí, e brilhantemente” (PALMÉRIO, 1973, p. 145). Curiosamente, já formado, o exercício da medicina, sem demora, sairá de cena, mas a paixão pelo xadrez permanecerá. Constatando a sua não vocação para tal ofício, ele revelará, em carta datada de 20 de março de 1934, ao ex-companheiro de pensão e de faculdade, Pedro Moreira Barbosa: “Não nasci para isso, penso. [...] Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol...” (ROSA *apud* PALMÉRIO, 1973, p. 156-157). Este fascínio pelo xadrez não apenas o inspirará na confecção de “Chronos kai Anagke”, mas estará novamente presente – agora na fase já consagrada – no conto “Minha gente”, de *Sagarana*.

Tendo em vista a chamada e o título do conto de Rosa, o leitor, antes de viajar pelas páginas de “Chronos kai Anagke”, poderia se perguntar: quem ou o que é Chronos? Anagke? O que ambos teriam a ver, nessa narrativa, com o jogo de xadrez? Sobre o primeiro, é sabido que, na Antiguidade, Chronos (*khrónos*) é a personificação do Tempo, eterno e imortal. Na leitura dos intérpretes antigos da mitologia, sua figura se confunde com a de Cronos (*krónos*), “o mais jovem filho de Urano e Géia na linhagem dos Titãs” (BRANDÃO, 2000, p. 252). Reza a lenda que o caçula dos titãs, depois de cortar os testículos do pai, a pedido de Géia – que queria vingança pelos filhos que Urano devolvia “ao seio materno, temendo, certamente, ser destronado por um deles” (BRANDÃO, 2000, p. 252) – tornou-se o Senhor do mundo, um déspota pior que o pai, e se casou com a irmã. Como seus pais “lhe houvessem predito que seria destronado por um dos filhos, que teria de Réia, [Cronos] passou a engoli-los, à medida que iam nascendo” (BRANDÃO, 2000, p. 252). O único que escapou foi Zeus. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 307), nessa história, é possível perceber prováveis pontos de contato entre ambos os deuses: “Cronos, mesmo que não seja identificado a Chronos, tem o mesmo papel do tempo: devora, tanto quando engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo, fecundando Réia”.

Além desses pontos, na representação que se faz, desde a Antiguidade, de Chronos como alguém “armado com sua foice implacável” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 1997, p. 308), símbolo do tempo (que a tudo destrói) e da morte (ceifeira), vislumbramos a foice, “instrumento sagrado que corta as sementes” (BRANDÃO, 2000, p. 252), dado por Géia a Cronos para vingá-la. Ainda sobre Chronos, Manfred Lurker (1993, p. 50) diz que, “nos períodos renascentista e barroco, era comum representá-lo como um homem idoso e barbudo”, portando, além da foice, “uma ampulheta”.

No que toca à Anagke, ao que parece, trata-se de Ananké, deusa grega da fatalidade. Sobre tal divindade, pairam muitas dúvidas, contudo, ao que se sabe, “como personificação da necessidade inelutável, da inevitabilidade, é colocada mesmo acima dos deuses. [...] Em sua atribuição como ‘a que guia os mundos’, é retratada portando um fuso (LURKER, 1993, p. 13), instrumento usado “para fiar, torcer e enrolar o fio de trabalhos feitos na roca” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1408). Ananké é, portanto, a fiandeira que opera sobre o lote de felicidade e desventura que cabe a cada um por sorte. É ela quem segura o fuso e vai puxando o fio da vida. Não há como fugir ao destino fiado pelo tear de Ananké.

Por esse passeio pela mitologia grega, vemos que Chronos e Ananké constituem as duas eternas forças cósmicas que representam, respectivamente, o Tempo e a Fatalidade, e que detêm o comando da vida. Em função de seus atributos, conclui-se que o papel de ambas as divindades está entrelaçado. Talvez, não seja ao acaso que “fuso” – objeto portado pela deusa Ananké – é também o nome que se dá à “peça na qual a corda do relógio se enrola” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1408) e que gira quando se lhe dá corda. Assim vistos, seria com essa configuração que Chronos e Anagke (Ananké) aparecem no conto? Ou o zelo de Rosa na escolha do título estaria apontando para outra direção? Resta a dúvida quanto à relação desses representantes do panteão helênico com o jogo de xadrez. Deste ponto em diante, cremos que o mais aconselhável seja sair do campo das conjecturas e partir para o texto propriamente dito.

Narrado em terceira pessoa, “Chronos kai Anagke” apresenta, como *locus operandi*, um espaço alheio ao Brasil: trata-se da “cidade de K..., importante estação balneária do sul da Alemanha” (ROSA, 2011, p. 55). É para lá que, no início do conto, o protagonista, Dmitri Zviazline Dmitrioff, viaja com o objetivo de disputar um grande torneio internacional de xadrez. Vindo da Ucrânia, o pobre enxadrista trouxera “um mundo de esperanças e ilusões” (ROSA, 2011, p. 56). Além de fama, ele está em busca do elevado

prêmio em dinheiro para poder se casar com a amada Ephrozone, que o aguarda na pequena cidade natal.

Do mesmo modo que Zviazline, “mestres, amadores, *dilettanti* e aficionados, de todos os centros enxadrísticos europeus” (ROSA, 2011, p. 55) também se dirigem à K..., em busca da vitória. Nesse campeonato, o jovem ucraniano irá “defrontar ante o tabuleiro inteligências poderosas, malícias matreiras e escoladas, experiências sabiamente acumuladas, conhecimentos profundos da teoria” (ROSA, 2011, p. 56). Dos participantes, ele é o mais novo enxadrista e também o menos conhecido. Embora não seja um principiante em competições, fora tão somente como amador que conquistara “alguns louros importantes” (ROSA, 2011, p. 56). Desprezado pelos concorrentes veteranos como “*parvenu*” (ROSA, 2011, p. 56), ali, “a sua presença parecia uma quase insolência, a que eles respondiam com insulamento desdenhoso e hostil” (ROSA, 2011, p. 56).

Mesmo assim, aos versados, o jovem enxadrista representava “a ameaça da geração nova, a luta certa, a resistência provável e a possível vitória” (ROSA, 2011, p. 57). Tais suspeitas ganharam força às vésperas do grande torneio, por ocasião de uma partida de cunho amistoso. Segundo o narrador, com vistas a um melhor preparo, todas as noites, no Club Andersen, os grandes jogadores “se esgrimiam em partidas de treinamento” (ROSA, 2011, p. 57) e Zviazline, numa dessas noites, resolveu enfrentar um dos veteranos presentes. Nos primeiros lances, intimidado pela figura do adversário, a sua performance não fora brilhante. Entretanto, pouco a pouco, ele, surpreendentemente, conseguiu dominar o nervosismo, a insegurança, “e mergulhando em si mesmo, iniciou belíssima combinação, própria do seu estilo imaginoso e exuberante” (ROSA, 2011, p. 57), cujo resultado foram duas excelentes partidas. Humilhado pelas derrotas, o experiente adversário retirou-se imediatamente e, junto aos frequentadores do Club Andersen, “o jogador moço e sem passado” (ROSA, 2011, p. 56), rapidamente, conquistou fama e respeito e “o seu nome foi comentado em todos os círculos, tomando de boca em boca uma exageração mais retumbante” (ROSA, 2011, p. 59). Ao que tudo indica, nessa competição, a roda da fortuna iria girar a seu favor.

Logo após a saída de seu rival, diz o narrador que um silêncio se instalou no ambiente e, nesse momento, Zviazline notou, entre os espectadores, a presença de um sujeito cuja fisionomia inspirava horror. Até este ponto da trama, os fatos narrados não contradizem “as leis da natureza

tais como a experiência nos ensinou a conhecê-las” (TODOROV, 2004, p. 33). Pelo contrário, enquadram-se perfeitamente no mundo dominado pela razão. Todavia, com o aparecimento desse indivíduo desconhecido, veremos que o real será atacado por elementos e acontecimentos insólitos que marcarão presença até o final e irão instaurar o fantástico na narrativa.

De acordo com o relato, o jovem ucraniano “viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembra os retratos de Satanás” (ROSA, 2011, p. 58), ou seja, um ser cujas características estão a meio caminho entre o pagão e o cristão. Reza a mitologia que os “grifos” são pássaros fabulosos, com bico e asas de águia e corpo de leão. Esse aspecto dual está presente na etimologia do termo. Conforme Junito de Souza Brandão (2000, p. 472), “*grypós* aplica-se a um ‘nariz aquilino’, mas também a unhas em forma de garras e a bicos ‘recurvados’, donde Grifo é ‘o que apresenta bico adunco e garras como as do leão’”. Para os gregos, tais seres operavam como guardiões de riquezas: “Simbolizam a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 478). Já para uma vertente da tradição cristã, esse ser lendário “é interpretado num sentido desfavorável. [...] Sua natureza híbrida lhe tira a franqueza e a nobreza de um e de outro (águia e leão)... Representa [...] a força cruel. Na simbologia cristã, é a imagem do demônio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 478), ou seja, daquele que personifica o mal.

Assim que introduz o misterioso personagem, o narrador passa a descrevê-lo de modo a justificar as comparações com a ave mítica e com o diabo. Os traços por ele esboçados levam o leitor a se deparar, de fato, com uma figura igualmente mista, dotada de caracteres humanos, animais e também sobrenaturais. De acordo com tal descrição, o ser satânico tinha “fáceis de ave rapineira” (ROSA, 2011, p. 59): “fronte desmedidamente ampla; sobrancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico” (ROSA, 2011, p. 58). A voz era “fanhosa, esganiçada, como se viesse de muito longe” (ROSA, 2011, p. 58) e o “riso [...] tão escarninho, qual cacarejar ou crepitar abafado” (ROSA, 2011, p. 58). Além disso, possuía “mão de dedos finos e compridos, como garras” (ROSA, 2011, p. 58) e caminhava a “passo miúdo, como o saltitar de um pássaro” (ROSA, 2011, p. 58). Quanto ao “ar sobrenatural” (ROSA, 2011, p. 58), esse se configura nos momentos em que o narrador se reporta ao enigmático ser como “esdrúxula criatura de

sortilégio” (ROSA, 2011, p. 59) e “inconfundível figura de duende” (ROSA, 2011, p. 59).

O mistério em torno desse personagem aumenta quando o narrador observa que, “se até aquele momento Zviazline não tivesse estado tão abstraído no jogo, poderia ter notado que a sua súbita inspiração”, ou melhor, que a mágica iluminação que tivera para mudar os rumos da partida e derrubar o experiente enxadrista, “coincidira com a chegada do bizarro personagem” (ROSA, 2011, p. 58). Tal mistério se acentua ainda mais na sequência, quando, pondo-se a brincar com as peças do jogo, o desconhecido ri e, sarcasticamente, profere: “ – Enfim, já se começa a compreender e a jogar o xadrez entre os homens!” (ROSA, 2011, p. 58).

Por que “entre os homens”? O estranho sujeito não faz parte deste mundo? Então, a semelhança com Satanás, nesse contexto, tem fundamento? Teria ele mesmo exercido poder sobre Zviazline, favorecendo-o durante o jogo? Está, sob seu domínio, a guarda do “elevado prêmio em dinheiro” (ROSA, 2011, p. 56) do torneio e a ciência para se alcançá-lo? Tais questões pairam sobre a mente do leitor e sugerem explicações de cunho sobrenatural. Vale sublinhar que o modo como os fatos estão sendo relatados induz a que se pense tratar de um representante de outro mundo. No entanto, uma certeza categórica acerca da subversão do real ainda está longe de ser obtida. Existe a possibilidade de que tais acontecimentos sejam apenas aparentemente sobrenaturais. O aspecto diabólico do desconhecido, a estranha sentença por ele proferida e as vitórias do jovem enxadrista no exato momento de sua aparição podem não passar de meras coincidências insólitas. Cabe também dizer que, no conceito daqueles que testemunharam os fatos no Club Andersen, o estranho “era decerto algum brincalhão de mau gosto, que quisera se divertir à custa deles” (ROSA, 2011, p. 59), o que igualmente concorre para uma explicação racional. Nesse sentido, a ação continuaria dentro dos limites do senso comum.

Ainda que não tenhamos uma resposta satisfatória quanto “à figura estranha de grifo” (ROSA, 2011, p. 58) e o seu papel na narrativa, curiosamente, continuamos no campo de significação da palavra “grifo”. Além do sentido já apresentado, o termo também quer dizer “questão ou assunto obscuro, de difícil interpretação; enigma” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1483).

Ao retornar ao hotel “profundamente impressionado” (ROSA, 2011, p. 59) pelo que acabara de vivenciar, Zviazline pôs-se a pensar sobre “o enigmático homenzinho” (ROSA, 2011, p. 58). Segundo o narrador, ele se recordou, muito vagamente, de já tê-lo visto e de já ter sonhado com a sua figura, “após os longos serões passados a estudar e analisar as partidas dos mestres” (ROSA, 2011, p. 59). Contudo, apesar dos esforços, ele não conseguiu identificá-lo nem no plano onírico nem no plano da realidade “e durante a noite pesadelos demoníacos agitaram-lhe o sono de chumbo” (ROSA, 2011, p. 59). Abalado por tais acontecimentos, Zviazline decidiu não mais retornar ao clube. Tal decisão, entretanto, não eliminará a influência do bizarro personagem e as próximas aventuras pelas quais passará se darão em clima de pesadelo.

Como vimos, a repercussão das vitórias de Zviazline nos círculos enxadrísticos foi grande, o que deixou de sobreaviso vários de seus adversários. Diz o narrador que, na véspera do torneio, um desses competidores foi visto dando, sorrateiramente, dinheiro e orientações a um dos funcionários do hotel. No dia seguinte, logo após tomar o café, o jovem ucraniano começou a sentir os efeitos alucinatórios supostamente provocados por “uma droga criminosamente misturada” (ROSA, 2011, p. 61). Segundo o narrador, o que aconteceu a seguir “nem o próprio Zviazline soube contar direito. Lembra-se, muito mal, de ter saído desesperado, numa excitação doida, pondo-se a girar a esmo pelas ruas, esquecido por completo do torneio a começar daí a pouco” (ROSA, 2011, p. 61). O narrador revela ao leitor que a história que ele está lhe contando fora ouvida do próprio protagonista. Isso significa dizer que o seu relato é a reelaboração daquilo que Zviazline, perplexo pelo que lhe aconteceu, conseguiu narrar. Conforme Filipe Furtado (1980, p. 109), “convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção”. De acordo com o estudioso, na condição de testemunha presencial ou próxima do evento insólito, o narrador-personagem mostra-se “muito mais influenciado pelo caráter inexplicável dos fenômenos que presencia ou experimenta, muito mais diretamente afectado por eles, sendo assim mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga” (FURTADO, 1980, p. 111).

Em “Chronos kai Anagke”, embora a narração seja efetivada em terceira pessoa, o narrador, ao confidenciar que esta história tem origem no que Zviazline narrou, confere uma feição mais testemunhal ao seu

relato e, por conseguinte, propicia uma maior identificação do leitor com a personagem diretamente presa na teia dos acontecimentos insólitos e que, por isso, melhor reflete “a percepção ambígua dessa ocorrência e a consequente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que [...] a confrontam” (FURTADO, 1980, p. 85). Obviamente, sabemos que, ao leitor, é impossível determinar o grau de fidelidade desse narrador em relação à suposta fonte primária. Um ponto, porém, é indubitável: seu relato é tecido de modo afinado com os fundamentos do gênero fantástico. Tudo o que nos foi contado, do início até o presente momento e de modo seletivo, forma uma perfeita gradação e visa nos preparar para os próximos acontecimentos.

Dessa parte em diante, em decorrência da suposta droga, Zviazline perde “a noção do tempo” (ROSA, 2011, p. 62) e passa de um mundo dominado pela razão para o mundo da alucinação. Afirma o narrador que, após vagar pelas ruas sem destino, o jovem enxadrista tomou um táxi até os arredores da cidade e, depois de caminhar “num automatismo de sonâmbulo, como se arrastado por chamamento superior e invisível” (ROSA, 2011, p. 61), chegou às “ruínas do castelo de Fuchsenberg, destroço medieval esborado pelo tempo” (ROSA, 2011, p. 61). Veja-se, aqui, a alusão a uma possível força de caráter inelutável a guiar-lhe os passos rumo a um velho castelo gótico. Nesse ponto da narrativa, para exprimir as incertezas do personagem diante da realidade que ora se lhe apresenta, o narrador, na esteira do que Todorov (2004, p. 43-44) pontua acerca do discurso fantástico, lança mão de expressões modalizantes, tais como: “parecia-lhe” (ROSA, 2011, p. 61), “como se” (ROSA, 2011, p. 61, 62) e “na sua semi-inconsciência, tudo lhe parecia” (ROSA, 2011, p. 62).

Em seu estudo sobre o gênero, Filipe Furtado (1980, p. 121) constata que “a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas”. Dentre esses cenários de eleição, “o castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX” (FURTADO, 1980, p. 121). Trata-se de um recurso de grande importância para a manifestação do insólito e para a instauração de uma atmosfera de pesadelo, mistério e suspense. No texto rosiano, à semelhança das narrativas góticas, o decadente castelo de Fuchsenberg está localizado

numa área isolada. Suas ruínas estão “entrelaçadas de hera” (ROSA, 2011, p. 61), planta “sempre verde”, “que cresce no solo sombrio das florestas ou sobre rochedos”, e que, além de lembrar “a noite e a morte”, é também “símbolo da vida e da imortalidade”, sendo “usada como ornamento dos túmulos” (LURKER, 1997, p. 308).

Na pintura que o narrador faz desse cenário hostil, provável palco de uma iminente experiência negativa de Zviazline, vemos que ele não economiza nos detalhes. Conforme o traçado de seus pincéis góticos, transposto o umbral do castelo, o personagem “caminhou pelo corredor longo, lúgubre, silencioso. Parecia-lhe andar pela nave de um templo” (ROSA, 2011, p. 61), um espaço pertencente e dedicado ao sagrado. Até então, ele não tinha percebido que um ser sinistro, dotado de “um rosto de cera, inexpressivo” (ROSA, 2011, p. 61), ia à sua frente. Conduzido por ele, Zviazline percorreu um “número infinito de salas semelhantes” (ROSA, 2011, p. 62). Todas elas eram quadradas e seus “ladrilhos se alternavam, brancos e pretos, quadriculando um campo de xadrez” (ROSA, 2011, p. 62). Além disso, “esfinges de pedra” (ROSA, 2011, p. 62) ocupavam cada uma das divisões quadradas do tabuleiro. O único aspecto que variava de uma sala para outra eram as disposições das peças. Diante desse espaço, semelhante a uma enorme mesa de xadrez – quem sabe, até, em plena partida devido às alterações de posição dos trebelhos –, o jovem enxadrista não demonstra espanto: “Na sua semi-inconsciência, tudo lhe parecia natural, como se jamais tivesse vivido noutro lugar que não aquele” (ROSA, 2011, p. 62).

A trama se aproxima de seu ponto mais alto quando Zviazline e o sinistro guia passam por “uma porta acortinada de pesado reposteiro negro” (ROSA, 2011, p. 62). Nesse momento, o protagonista atinge o que poderíamos chamar de o santo dos santos, a área mais sagrada do castelo. Diferentemente dos demais recintos, a forma geométrica da sala que ele adentra é circular. Conforme veremos, a simbologia de ambas as formas apresenta íntima relação com o que ele está prestes a descobrir. O círculo representa o céu. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 250), ele está ligado ao “mundo espiritual, invisível e transparente” e “simboliza a atividade do céu, sua inserção dinâmica no cosmo, sua causalidade, sua exemplaridade, seu papel providente”. O quadrado, por sua vez, “é o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a

antítese do transcendente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 750). Caminhando na direção de ambas as significações, infere-se, pois, que o quadrado está para o humano assim como o círculo está para o divino.

Ao adentrar a grande sala circular, Zviazline avistou, no centro, “dois homens assentados que se defrontavam, debruçados sobre uma mesa de xadrez com as peças enfileiradas” (ROSA, 2011, p. 62). De acordo com a descrição do narrador, são vários os detalhes desse cenário que concorrem para a criação uma atmosfera mística e que são apreendidos por diferentes planos sensoriais. No que se refere ao campo visual, diz o narrador que,

[...] de um globo pendente do teto abobadado, fosforeava uma luz pálida esverdeada, em tonalidades furtivas de fogo-fátuo⁵, como a chama de círios acesos na claridade do dia. Em torno da mesa, [...] erguiam-se candelabros de bronze, sustentando tochas. E essa iluminação funérea, derramando-se pelo vasto aposento, caricaturava sombras esguias, como aventesmas⁶ (ROSA, 2011, p. 62-63).

Além da iluminação fúnebre, o narrador relata que signos do sagrado ornamentavam “a circunferência muito negra” (ROSA, 2011, p. 63) de uma parede. Nela, “decifravam-se pentáculos⁷ e símbolos cabalísticos e abracadabrantes⁸” (ROSA, 2011, p. 63). Já no que diz respeito aos campos olfativo e auditivo, lê-se no conto que “odores intensos de stírax, incenso e mirra misturavam-se no silêncio subterrâneo da sala” (ROSA, 2011, p. 63).

Sem se sentir intimidado pelas várias marcas do sagrado, Zviazline ousa se aproximar do local onde estão os dois jogadores. Ambos “pareciam estátuas de tão embrenhados na profundidade dos cálculos” (ROSA, 2011, p. 63). É precisamente nesse momento que o protagonista vivencia o impacto de uma revelação epifânica. Um dos jogadores era exatamente “o seu antigo conhecido, o homem do clube, o personagem misterioso dos pesadelos” (ROSA, 2011, p. 63), de aparência “mefistofélica” (ROSA,

⁵ “Luz que aparece à noite, ger. emanada de terrenos pantanosos ou de sepulturas, e que é atribuída à combustão de gases provenientes da decomposição de matérias orgânicas” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1363).

⁶ Sinônimo de “fantasmas” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 356).

⁷ “Nos tratados de magia, selo que se imprimia em pergaminho de pele de bode ou se gravava em metal precioso e que se relacionava com realidades poderosas e invisíveis” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2179).

⁸ “Que tem caráter cabalístico, mágico, misterioso” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 25).

2011, p. 65). Trajando “uma ampla capa preta, ele se delineava ao bruxoleio baço das tochas, como a silhueta fantástica de um morcego” (ROSA, 2011, p. 63) – um animal justamente “associado a demônios e bruxas” (LURKER, 1997, p. 454). O outro jogador tinha longas barbas prateadas e cabelos cor de neve, “mas a fisionomia austera e majestosa não era absolutamente a de um velho” (ROSA, 2011, p. 63). Pelo contrário, “ele parecia acima das idades” (ROSA, 2011, p. 63) e tinha “aspecto sacerdotal” (ROSA, 2011, p. 63), “majestoso, hierático, impassível” (ROSA, 2011, p. 66). Ao lado dele, sobre a mesa, havia uma ampulheta, símbolo da contínua e inexorável passagem do tempo e da transitoriedade da vida.

Zviazline olha para o tabuleiro, mas a partida deles estava muito além do seu entendimento. Apesar dos esforços, era impossível tentar analisar a posição dos trebelhos. Neste instante, enquanto o jogador de cabelos brancos se mantinha alheio, em atitude de total concentração, “o homem da cara de abutre” (ROSA, 2011, p. 64), rindo sarcasticamente, se dirige ao jovem ucraniano: “– Ah! Ah! Ah!... Chega afinal o nosso amigo!... Há tanto tempo que esperávamos!...” (ROSA, 2011, p. 64). Lendo os pensamentos de Zviazline, que entrara em estado de choque, ele prossegue:

Tu és o predestinado, o eleito para receber de nós a iniciação completa nos arcanos impenetráveis aos teus semelhantes, tão ávidos sempre do conhecimento da verdade!... Essa verdade, eu a lancei à Terra, velada pelas posições variantes inesgotáveis do xadrez, único *tarot* absoluto, chave de todo simbolismo!... Mas o que a Fatalidade lhes dera, só com o Tempo poderiam os humanos decifrar!... E, através dos séculos, o xadrez não foi para quase todos senão um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos... (ROSA, 2011, p. 64).

Nesse momento epifânico, Zviazline descobre o porquê fora involuntariamente atraído até aquele local. Ele havia sido o escolhido para ser iniciado nas ciências ocultas do xadrez. “O homem que se parecia com Satanás” (ROSA, 2011, p. 64) desvenda-se: “Os que me julgam bom, denominaram-me Providência; os que me temem, chamam-me Destino...” (ROSA, 2011, p. 65). No entanto, seu verdadeiro nome é “Fatalidade”. Quanto ao companheiro, esse é identificado como “Tempo” e “está constantemente entre os homens” (ROSA, 2011, p. 65). Retomando as considerações inicialmente efetivadas em torno do título do conto, vemos que o sombrio jogador, embora se apresente enquanto figura masculina,

enquadra-se dentro da esfera de influência da deusa grega Ananké (Anagke), a personificação da fatalidade inexorável. Já o outro se ajusta, de modo mais preciso, à figura do deus grego Chronos, deus do tempo por excelência, de quem, inclusive, mantém os traços físicos e a ampulheta. O papel de ambas as divindades está entrelaçado. É justamente nessa direção que caminha a narrativa de Rosa. “Chronos kai Anagke” traz dois deuses, “o Tempo e a Fatalidade” (ROSA, 2011, p. 65) atuando juntos, no “espaço circular” do santo dos santos, sobre a história da humanidade, sintetizada no “espaço quadrado” do tabuleiro de xadrez:

E ouve bem, a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem teus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!... Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas!... (ROSA, 2011, p. 65).

Eis a verdade do xadrez revelada a Zviazline nesta espécie de oráculo. A vida não passa de um enorme e contínuo jogo de xadrez. Neste tabuleiro, todos, adeptos e não adeptos, ocupam o posto de uma determinada peça: rei, rainha, torre, cavalo, bispo e peão. O balé das peças de ébano e marfim, ou melhor, os diferentes caminhos de cada um pelos espaços quadriculados correspondem às infinitas combinações efetivadas pelos dois eternos jogadores. São eles que movimentam tais espaços, favorável e/ou desfavoravelmente aos homens. Não há como fugir.

Atordoado por essa revelação, Zviazline ainda questiona o mefistofélico jogador: “E essa partida?... Não terá mais fim?!...” (ROSA, 2011, p. 66). A impotência dos homens frente aos comandos e interferências dos deuses nunca cessará? Ao que ele responde: “O Tempo é eterno, e a Fatalidade inexorável! E agora que já ouviste bastante, fica no Tempo, e deixa que a Fatalidade se cumpra!...” (ROSA, 2011, p. 66). A essas palavras, como “num sopro de encantamento, extinguiram-se as luzes, e a escuridão fez pesar ainda mais que o silêncio” (ROSA, 2011, p. 66). Antes de a Fatalidade sair, Zviazline viu-lhe ainda as pupilas cintilarem nas trevas e, ao direcionar o olhar para o tabuleiro, notou que uma luz estranha começou a envolvê-lo. Nesse momento, extraordinariamente, as peças de reis, rainhas, bispos, cavaleiros, torres e peões começaram a se multiplicar e a ganhar corpo, vida e movimento: “Como um filme sobrenatural, ele assistiu o desenrolar

de toda a História. E viu papas e imperadores, e reis e guerreiros, e frades e bandidos, e camponeses...” (ROSA, 2011, p. 67).

A certa altura dessas visões, Zviazline, num impulso violento, sentiu os pés deixarem o chão e o corpo girar vertiginosamente, “como se remoinhasse no centro de um ciclone” (ROSA, 2011, p. 67). Desse ângulo, “ele vibrou num frêmito guerreiro, contemplando lá embaixo o tropel sangrento de mil batalhas!...” (ROSA, 2011, p. 67). Ao atingir o ápice da velocidade, as visões da História cessaram e o enxadrista foi tomado por um sentimento “de plenitude, de glória tranquila” (ROSA, 2011, p. 67). A impressão, agora, era a de estar gravitando “em torno de dois sóis de fogo, enormes e coruscantes” (ROSA, 2011, p. 67). À medida que o movimento foi desacelerando, os dois sóis perderam tamanho, tornaram-se vagalumes “e ao cair, atordoado, Zviazline pôde reconhecer ainda neles os olhos penetrantes do homem das barbas brancas” (ROSA, 2011, p. 68), o único que, com ele, permanecera diante do tabuleiro: o Tempo.

Surpreendentemente, na sequência do relato, o jovem enxadrista acorda à margem do caminho, com uma terrível dor de cabeça. Então, “tudo se resumiu para ele num longo pesadelo” (ROSA, 2011, p. 68)? Segundo o narrador, lembrando-se do torneio, Zviazline não perdeu tempo e tomou o primeiro táxi disponível na esperança de não ter perdido o início da competição. No decorrer do trajeto, ele “notou que vários transeuntes o cumprimentavam respeitosamente, enquanto que outras pessoas apontavam-no com o dedo” (ROSA, 2011, p. 68). Esse fato o intrigou. Todavia, a grande surpresa veio “quando avistou, ao chegar ao local do campeonato, um grande *placard* com o seu nome: Dmitri Zviazline Dmitrioff. 1º lugar no torneio! Onze vitórias em onze partidas! Zviazline cria a nova teoria do xadrez!” (ROSA, 2011, p. 68).

Como assim? Até então, o que se sabe é que as únicas partidas das quais ele tinha participado na cidade de K... foram as duas de treinamento, no Club Andersen. Duvidando do próprio juízo, ele ainda pergunta: “Mas... em que data estamos?” (ROSA, 2011, p. 68). Para seu espanto, ele descobre que “havia decorrido vinte dias desde o começo da sua amalucada excursão! E enquanto o velho Khronos o distraía com as visões fantasmagóricas, Anagke, disfarçado, substituíra Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória” (ROSA, 2011, p. 69). De posse do almejado prêmio, o mais novo campeão mundial de xadrez volta ao país de origem e se casa com Ephrozine.

Desse dia em diante, porém, para geral admiração, ele abandona de uma vez por todas a Arte de Caíssa, o que leva o narrador a concluir o relato com o seguinte comentário: “Mais forte que Adão, recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu” (ROSA, 2011, p. 69). Em outras palavras, Zviazline recusa “a oferta de um domínio superior sobre o jogo de xadrez, [...] preferindo preservar sua limitada condição humana” (TEIXEIRA, 1995, p. 153). O fruto proibido oferecido a Adão continha a promessa sedutora da serpente à Eva: “Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal” (Gn 3.5). O resultado da desobediência do casal foi a expulsão do paraíso. Quanto ao mito grego, a centelha do fogo celeste, roubada por Prometeu para beneficiar os homens, era “privilégio de Zeus” e simbolizava o conhecimento, a “inteligência” (BRANDÃO, 2000, p. 329). Em decorrência de seu ato insolente, Prometeu foi agrilhado e condenado a viver o suplício de, todos os dias, ter seu fígado devorado por uma águia, o qual se recompunha à noite. A exemplo do que ocorreu com Adão e Prometeu, para Zviazline, a posse de um conhecimento arcano, reservado aos deuses, para fins próprios, talvez pudesse acarretar dolorosas consequências.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2004, p. 47-48, grifo nosso) afirma que

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o *estranho*. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do *maravilhoso*.

Ainda segundo Todorov (2004, p. 50), “há textos que mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá”. Em tais textos, manifesta-se o que ele chama de “fantástico puro”. A nosso ver, é o que acontece em “Chronos kai Anagke”. O final do conto não desconstrói a hesitação. De um lado, existem várias

situações que procuram levar o leitor a acreditar que Zviazline realmente teve uma experiência para além do real, no insólito castelo de Fuchsenberg, e que sua vida foi alterada em função do contato com duas entidades sobrenaturais. Foram elas que determinaram que o jovem iniciado seria o campeão do torneio, assumindo, para isso, a forma humana para favorecê-lo. Quando visto por esse ângulo, o desenlace faz, de fato, a narrativa escambar para o gênero do maravilhoso. Está-se, pois, diante do sobrenatural aceito.

Do outro lado, porém, existe uma explicação de cunho racional que poderia esclarecer a suposta subversão do real. Nesse caso, a ruptura da ordem reconhecida teria sido motivada pela “droga criminosamente misturada” (ROSA, 2011, p. 61), o que levou o personagem a ficar com a consciência transtornada. Desse modo, em nenhum momento, ele saiu do mundo familiar, real. Pelo contrário, o que ocorreu foi a contaminação da realidade pelas imagens oriundas das alucinações. Nesse estado, perde-se a noção de tempo e espaço. Assim, o que ele julgou ser uma intervenção do sobrenatural no *placard* final foi a vitória pelos próprios méritos. Outro ponto que concorre para a racionalização do sobrenatural é a capacidade testemunhal do protagonista. Os efeitos alucinatórios da droga poderiam anular o valor probatório do seu depoimento. Além disso, os únicos personagens que, além dele, presenciaram os fatos integram o mundo sobrenatural. Quando visto por esse viés, concluímos a leitura do conto optando pelo gênero do estranho. Está-se, pois, diante do sobrenatural explicado.

Acontece que a narrativa de “Chronos kai Anagke”, embora tenha sido baseada no relato direto de Zviazline, o protagonista, foi efetivada em terceira pessoa. Trata-se, portanto, de uma história elaborada a partir de outra história. Esse artifício narrativo contribui para a incerteza quanto ao teor da ocorrência insólita. Até que ponto esse narrador foi fiel ao que ouviu? Assim dito, nenhuma das explicações acima dão conta. No que acreditar, então? No tabuleiro de “Chronos kai Anagke”, Zviazline atuou como trebelho ou jogador?

4 Considerações Finais

Conforme procuramos demonstrar no decorrer desse estudo, há uma faceta na produção de João Guimarães Rosa que oferece um profícuo campo de trabalho ao pesquisador, que é a presença das diversas vertentes do insólito ficcional. Já nos primeiros trabalhos da juventude, o autor deu a

conhecer essa veia. “O mistério de Highmore Hall”, “Makiné” e “Chronos kai Anagke” podem ser inseridos, respectivamente, nas categorias do gótico, *heroic/historical fantasy* e fantástico. Este foi o caminho que Rosa escolheu para dar os primeiros voos e, cremos, para aprimorar nos próximos, quando o sertão mineiro entrar definitivamente em cena. Os exemplos retirados da obra já madura, brevemente enumerados no início desse estudo, demonstram que “regionalismo” e “insólito” não são categorias excludentes. Pelo contrário, o universo que o autor criou em seus contos, novelas e em seu único romance *Grande sertão: veredas* (1956) contempla boa dose de matéria-prima propícia à irrupção do insólito: mitologia, folclore, religião, milagres, pacto com o diabo, práticas de feitiçaria e curandeirismo, assombração e até presença alienígena. Considerando-se, pois, que o insólito foi a sua primeira opção, os contos de *Antes das primeiras histórias* não poderiam cair no esquecimento nem mesmo ficar à sombra da crítica. Além de revelar uma parte das leituras de juventude de Rosa, eles evidenciam uma das faces de sua obra. Na leitura de Braulio Tavares (2008, p. 9),

[...] se no Brasil dos anos 30 ou 40 houvesse literatura fantástica [*lato sensu*] de grande qualidade e de dimensões épicas a carreira literária de Guimarães Rosa (1908-1967) poderia ter se desviado no rumo da Fantasia – ele teria se tornado, talvez, uma espécie de “nosso Tolkien”. Apesar das evidentes diferenças, os dois escritores tinham em comum uma porção de elementos: a visão épica, a erudição, o interesse pela linguagem. Além disso, pode-se dizer que o projeto literário de ambos partia do mesmo gesto: a tentativa de fundar uma região mítica (Middle-Earth, o Sertão) recriada com rigor cartográfico, e que serviria de cenário para as batalhas cósmicas entre o Bem e o Mal.

Cremos que os amantes do insólito ficcional e os apreciadores da obra rosiana sairão enriquecidos com a leitura e o estudo dos contos de *Antes das primeiras histórias*. Se, por um lado, não encontramos nada do Rosa regional, por outro, com base na perspectiva adotada nesse estudo e, de modo particular, tendo em vista a análise de “Chronos kai Anagke”, é possível afirmar que, pelos menos, o germen do Rosa universal aí se faz sentir, pois dele, assim como “de Minas tudo é possível. Viram como é de lá que mais se noticiam as coisas sensacionais ou esdrúxulas, os fenômenos? O diabo aparece regularmente, homens e mulheres mudam anatomicamente de sexo...” (ROSA, 1985, p. 273).

Referências

- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 2 v.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CEZAR, Adelaide Caramuru. O inquietante em “Droenha” de João Guimarães Rosa. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 507-515, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COVIZZI, Lenira Marques. Uma ficção insólita num mundo insólito. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. p. 25-47.
- CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil: um plante quase desabitado. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974. p. 5-20.
- FLORA, Fábio. *Segundas estórias: uma leitura sobre Joãozito Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.
- FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto P. Aspectos góticos na estrutura narrativa de “Sarapalha”, de Guimarães Rosa. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 29, p. 185-200, 2017.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O real maravilhoso deslocado em “A santa”, de Gabriel García Márquez, e ocultado em “A menina de lá”, de Guimarães Rosa. *Revista Semioses*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, p. 92-100, 2010.
- GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p. 13-29.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LURKER, Manfred. *Dicionário de deuses e demônios*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti e Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MELO, Flávio García Queiroz de; PERIM, Regina Silva Michelli. A ficcionalidade insólita de *Fita verde no cabelo*: nova velha estória, de João Guimarães Rosa. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 29, p. 130-151, 2017.

PALMÉRIO, Mário. Errância através do mundo roseano. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti (org.). *Seleção de Mário Palmério*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 132-164.

QUEIRÓS, Olívia Dias. *A magia do sertão de Rosa*. 2014. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Antonia Marly Moura da. O confronto do real e do impossível em dois contos de João Guimarães Rosa. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 154-180, 2016. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2016.25724>.

TAVARES, Braulio. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. As primeiríssimas estórias de Guimarães Rosa. In: CASTILHO, Ataliba T. de; MEGALE, Heitor; HANSEN, João Adolfo *et al.* *Para Segismundo Spina: língua, filologia, literatura*. São Paulo: Editora da USP; Iluminuras, 1995. p. 151-155.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 30 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 21 de julho de 2020.