

"Pirlimpsiquice": Um Extraordinário Faz-De-Conta

"Pirlimpsiquice": a fantastic make-believe

Marli Cristina Tasca Marangoni*

*Secretaria Municipal de Bento Gonçalves, Bento Gonçalves - RS, 95700-000,
e-mail: marli.ctasca@gmail.com

Flávia Brocchetto Ramos**

** Universidade de Caxias do Sul, UCS, Caxias do Sul – RS, 95070-560,
e-mail: ramos.fb@gmail.com

RESUMO: O presente artigo problematiza por meio da análise a intervenção do fantástico no conto “Pirlimpsiquice”, que integra a obra *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Ao centralizar o episódio extraordinário da realização de uma peça teatral por um grupo de meninos de um Colégio de padres, a narrativa tematiza a palavra infantil como elemento transformador da realidade. A partir de proposições de Chaves (1978), Rosset (1998), Mello (2000), Jenny (1979) e Nitrini (2000), a discussão aborda o estabelecimento do duplo e a intertextualidade no universo narrado, como recursos para a concretização do fantástico. A investigação indica que, no conto em análise, o faz-de-conta infantil funde-se ao faz-de-conta teatral e a representação assume o lugar do representado, estabelecendo uma tensão entre o imaginado e o real. Por sua condição imprevisível e inacabada, a nova realidade instaurada pela palavra infantil coincide com o viver verdadeiro, revelando o “transviver” protagonizado pelas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico; Duplicidade; Intertextualidade.

ABSTRACT: This article problematizes, through analysis, the intervention of fantastic in the short story “Pirlimpsiquice”, which is part of the work *Primeiras estórias*, by João Guimarães Rosa. Centralizing the extraordinary episode of the execution of a theater play by a group of boys from a priests’ school, the narrative addresses kids’ words as a transforming element of reality. From the propositions of Chaves (1978), Rosset (1998), Mello (2000), Jenny (1979), and Nitrini (2000), the discussion tackles the establishment of the double and intertextuality in the narrated universe, as resources for concretization of the fantastic. The research indicates that, in the analyzed short story, kids’ make-believe melts into theater make-believe, and representation takes the place of the represented element, establishing tension between the imagination and reality. Due to its unforeseeable and unfinished condition, the new reality inaugurated by kids’ words coincides with real living, reveling “translivering” interpreted by the characters.

KEYWORDS: Fantastic; Duplicity; Intertextuality.

“Vida devia de ser como sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho.”. (Guimarães Rosa)

Ao longo da sua obra de ficção, João Guimarães Rosa desenvolveu um programa voltado à representação regional que terminou por renovar a literatura brasileira, sobretudo através da recriação da linguagem, a qual, com frequência, ultrapassa o nível da estrutura formal para se transformar em temática do enredo. A linguagem como tema ficcional pode ser verificada, por exemplo, em “Pirlimpisquice”, objeto de análise deste estudo. Considerando as proposições de Chaves (1978), Rosset (1998), Mello (2000), Jenny (1979) e Nitrini (2000), o conto é discutido a partir da intervenção do fantástico, o qual é concretizado pelo estabelecimento do duplo e pelo recurso à intertextualidade.

O conto “Pirlimpisquice” centraliza o episódio extraordinário da realização de uma peça teatral por um grupo de meninos de um Colégio de padres. O narrador personagem, já adulto, recupera sua perspectiva infantil sobre o acontecimento, que permanece sem explicação para os que vivenciaram seu curioso “indesfecho”. Os doze meninos escolhidos para representar a peça “Os filhos do doutor famoso”, decidindo preservar a surpresa dos espectadores, buscam, ao longo do tempo que antecede a apresentação, evitar que a “estória de verdade” seja descoberta pelos demais alunos e disseminam “a outra estória” por eles tramada, a qual acaba por tomar o lugar da peça imposta e decorada, no momento da representação.

A narrativa em discussão integra a obra *Primeiras estórias*, tematizando a palavra infantil como elemento transformador da realidade. Trata-se da sétima narrativa do volume, trazendo consigo a atmosfera mágica e poderosa que envolve o numeral sete, seja na filosofia, seja na literatura sagrada, desde os tempos imemoriais. Sete é também a idade em que se perde a inocência e se adquire consciência, segundo a cultura popular e católica. Na narrativa, a atuação das crianças instala um mundo transfigurado pelo avesso, através do qual é recontada uma primeira “estória” universal: a instauração da realidade pela palavra.¹ Chaves

¹ Ao longo deste estudo, preferiu-se empregar o termo “estória” para designar as narrativas mencionadas, visto ser uma escolha do autor Guimarães Rosa, manifesta no título da obra em que se insere o conto objeto de estudo, e sustentada, por exemplo, neste trecho que abre o primeiro prefácio de *Tutaméia* (Terceiras Estórias): “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fecho ineditismo. Uma anedota é
Volume 19
Número 45

(1978, p. 85) argumenta que, em *Primeiras estórias*, à criança é atribuída função privilegiada, pois a ela é concedido o poder de “revelação” no processo de descoberta cósmica, devido à aproximação entre a atividade infantil, caracteristicamente lúdica, e a sociedade arcaica expressa no mundo roseano. Nesse sentido, a palavra infantil, em oposição à linguagem convencionalmente engessada pela razão, pode, através da improvisação e da autenticidade, levar à epifania.

A perspectiva lúdica, intimamente ligada à infância, comparece no enredo do conto, pelo exercício do faz-de-conta de que se ocupa o texto e nas falas dos pequenos atores, as quais são, "a princípio, um disparate – as desatinadas pataradas, nem que jogo de adivinhas.". (ROSA, 2001, p. 95). Mais do que isso, o elemento lúdico exerce função estrutural que orienta o próprio mundo roseano, já que:

[...] ao nível da interpretação estilística do texto, a atividade lúdica torna-se um dado essencial. O narrador desenvolve um jogo intencional com as palavras. E este se processa em dois sentidos: é jogo das personagens que significam o seu mundo ao verbalizá-lo; é jogo entre o narrador e o leitor, uma vez que a escritura possui um valor metafórico, enigmático, cuja decifração ocorre no ato de leitura. (CHAVES, 1978, p. 93).

Potencializando a característica cifrada inerente à palavra escrita, o conto roseano explora recursos estilísticos com surpreendente originalidade. “Pirlimpsiquice” propõe um transgressor jogo de faz-de-conta, seja no diálogo com outras narrativas, seja ainda na ambiguidade do duplo.

1 VERDADES INVENTADAS: ESTÓRIAS EM DIÁLOGO

“[...] tudo é real, por que tudo é inventado.”.
 (Guimarães Rosa)

Assim como na vida várias histórias se entrelaçam, no palco do conto “Pirlimpsiquice”, estórias conversam entre si, situadas no interior do texto ou na sua relação com outros textos. Em número igual ao dos discípulos de Cristo, um grupo de doze alunos

como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência.” (2001, p. 29).

de um colégio interno de padres participa de uma representação teatral e, ante o entusiasmo e a surpresa dos colegas, histórias paralelas começam a circular, seja para conservar o ineditismo do verdadeiro enredo, seja por despeito dos excluídos da peça.

No momento da representação, surpreendentemente, a estória “verdadeira” ensaiada, dá lugar às estórias inventadas e improvisadas. Circulam no palco três estórias: a do drama ensaiado; a inventada pelos alunos-atores; a inventada pelos alunos não-atores. Ao justapor palavras, o próprio título do conto sugere esse encadeamento sucessivo de narrativas, compondo um vocábulo novo, absolutamente original, como a representação no palco acaba por se revelar.

O curioso é que o relato do narrador omite o enredo das narrativas em jogo, deixando entrever apenas alguns detalhes e personagens. Ao leitor, pois, não importa saber *o que* foi contado, pois o desenrolar dos acontecimentos a que se dedicam as narrativas não é decisivo: o importante é a maneira *como* as estórias foram contadas, pois a forma sobrepõe-se ao conteúdo. Assim, o modo como se narra constitui o que é narrado.

A narrativa que se compõe improvisadamente no palco se faz a partir de contribuições de diferentes manifestações linguísticas: o teatro, formalmente posto na peça original; o cinema, na atuação de Zé Boné que reproduz filmes assistidos; a oralidade, que norteia as versões divulgadas pelos alunos. Percebe-se ainda, nesse entrelace de fios, a presença do erudito e do popular, respectivamente, nas falas do Dr. Perdigão e de personagens do drama. É no palco que fios de discursos tão distintos e variados vão se encontrar, subsidiando a ação dos atores, que costuram com sua entrega e seu improviso essa tessitura mágica.

O entrecruzar das estórias resulta, pois, uma quarta narrativa, numa disputa pela legitimidade do discurso e pelo poder que confere a dada representação o status de realidade/verdade. Uma estória inventada pretende “engolir” a outra, também fictícia, propondo simulacros que desestabilizam os lugares estabelecidos. Sobrepondo estórias, o conto retoma o recurso empregado por Sherazade, trazendo uma história dentro da outra.

Da mesma forma que na lendária história das mil e uma noites, a narrativa é instaurada para conter a explosão de violência, manifesta, no caso do conto em análise, nas estrondosas vaias. O enlevo do rei ante a narrativa da contadora de histórias também se repete na representação roseana: atores e espectadores ficam enlaçados no fio da narração, de tal modo que o narrador se vê forçado a interrompê-la a fim de resgatar a realidade anterior ao

espetáculo, a qual se encontra encoberta sob camadas de outras realidades vividas no palco.

O espanto que advém da incompreensão do ocorrido na noite do teatro escolar é expresso pelo narrador no início do texto e sugere a intervenção do elemento fantástico no universo narrado, dada a ausência de explicações racionais para o fenômeno:

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. Depois, os padres falaram em pôr fim a festas dessas, no Colégio. (ROSA, 2001, p. 86).

A interjeição “Oh” indica, nesse contexto, a inexistência de termo adequado para qualificar a surpresa do momento, bem como a sobreposição da emoção à racionalidade. O título do conto, por sua vez, ao constituir-se de um neologismo, aponta para o indizível, o novo, o que não existe ainda e que está sendo gestado, como o próprio viver. O vocábulo-título contém em si palavras que vão permear o conto: “psique” (entidade que, na mitologia grega, representa a personificação da alma, a qual orienta a atuação das crianças no palco) e a terminação -ice (que sugere maluquice, doidice). O termo também sinaliza o apelo ao fantástico, já que, estabelecendo uma relação semântica com a obra de Monteiro Lobato, recupera o efeito do “pó de pirlimpimpim”, através do qual é possível aos personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo o acesso a outros tempos e outros espaços.

A referência a outro texto, cujo sentido é atualizado para o conto roseano, configura a situação de intertextualidade, marcada pela alusão ao termo “pirlimpimpim”, atualizado no novo contexto. Assim, o recurso à intertextualidade supõe, para Jenny (1979, p. 10), a assimilação e a transformação, operadas por um texto centralizador que detém o comando do sentido. Por esse recurso, o intertexto adquire abertura para novas possibilidades de leitura, as quais se concretizam na dependência do repertório do leitor e da sua sensibilidade com relação à repetição.

Quando se investiga a problemática intertextual, há que se considerar, segundo propõe Nitrini (2000, p. 165), as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado e as relações que unem este elemento transformado ao intertexto que o assimilou. Nessa perspectiva, é necessário entender a função do pó de pirlimpimpim no texto lobatiano, para compreender como se dá a sua apropriação pelo intertexto roseano. O pó de pirlimpimpim possui efeitos mágicos que possibilitam que todos os personagens se

transportem espacial e temporalmente, ou permite que eles adquiram a capacidade de ver ou sentir coisas de “outros” mundos. Quando absorvem o pó, todos sentem a vista turva, a cabeça tonta e são transportados para destinos fantásticos. Assim como na história de Peter Pan, o pó de pirlimpimpim é o elo entre o real e a fantasia, que torna possível o passeio por outros universos além do Reino das Águas Claras.

O contato com o pó mágico possibilita ao sujeito atravessar o campo das aparências e sucumbir ao rumo errante da imaginação, cancelando as fronteiras do ego, desterritorializando a consciência e concretizando a possibilidade de ser outro em si mesmo. Da mesma forma como o poderoso pó transporta os que o aspiram à circunstância espaço-temporal desejada, verifica-se, em “Pirlimpsiquice”, a ruptura em relação ao espaço e ao tempo convencionais e a instauração da realidade imaginada, pela psique dos atores mirins. O neologismo “pirlimpsiquice” sugere, portanto, a mágica que revela a psiquice, que mostra o escondido até mesmo do ser que o carrega.

Embora ambos os textos partilhem da atmosfera fantástica que faz possível o transporte entre mundos, levado a termo graças ao espírito inventivo e intuitivo infantil, o trânsito dos personagens lobatianos carece da absorção de um elemento externo e material, enquanto que a experiência de transição dos meninos roseanos é mediada, interna e metafisicamente, pelo seu pensamento, acionado simultaneamente em oposição a uma força contrária. Essa força contrária consiste em uma terceira estória, cuja representação é iniciada no palco: a “estória do Gamboa”, menino que não participava do teatro e cuja narrativa competia, na distração da peça original, com a inventada pelos atores:

De repente, se viu: em parte, o que ele representava, era da *estória do Gamboa!* Ressoaram as muitas palmas.
O pasmatório. Num instante, quente, tomei vergonha; acho que os outros também. Isso não podia, assim! Contracenamos. Começávamos, todos, de uma vez, a representar *a nossa inventada estória*.

Assim como a estória do Gamboa, “a nossa estória” desenvolve-se em oposição à “história verdadeira”, dada pelos adultos, cujas frases beiram o vazio. Enquanto a peça “Os filhos do doutor famoso” está pronta, fechada e concluída, a outra estória “falsamente contada”, “proseguia, aumentava, nunca terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro vinha e propunha” (ROSA, 2001, p. 89), e, como produto de

criação coletiva, acaba sendo preferida à outra, “a estória de verdade”, do drama.

Tal oposição é reforçada pelo termo “contracenar”, cujo sentido alude, nesse contexto, a uma encenação que se põe contra outra. Pelas estórias, entram em conflito o mundo adulto – das regras, das frases feitas e repetidas –, e o mundo infantil, “das invencionices”, - caracterizado pela recriação da linguagem e pelo improviso. O acesso ao universo encantatório, que se vislumbra ao final da narrativa, é viabilizado pelo exercício de liberdade sobre a linguagem e assinala a vitória da invenção, que se realiza em lugar daquilo que foi dado.

O fantástico faz-de-conta protagonizado pelas crianças manifesta-se, em “Pirlimpsiquice”, pelo exercício de reinvenção da linguagem, já que os atores, a quem o ensaiador Dr. Perdigão chama de “discípulos”, expressam-se através de “palavras de outro ar” (ROSA, 2001, p. 95). A circunstância em que se dá a mediação pelo fantástico, assim como a correspondência entre o número de atores e o número de discípulos de Cristo (onze homens após o suicídio de Judas, assim como são onze os meninos, depois que Atualpa se ausenta devido à morte iminente do pai), possibilita aproximar o teatro das crianças com o dia de Pentecostes, no qual os apóstolos reunidos, através da intervenção do Espírito Santo, começam a falar em línguas das quais nem tinham conhecimento:

Subitamente ressoou, vindo do céu, um som comparável ao de forte rajada de vento, que encheu toda a casa onde se encontravam. Viram, então, aparecer umas línguas à maneira de fogo, que se iam dividindo, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios do Espírito Santo e começaram a falar outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes inspirava que se exprimissem. (Act. 2, 2-4).

O momento em que os apóstolos, reunidos no cenáculo de Jerusalém, recebem o Espírito Santo, está, tal como em “Pirlimpsiquice”, ligado à revelação das línguas e transforma a linguagem em elemento de coesão social, pois as “palavras de outro ar” fazem sentido a todos os que as ouvem. Da mesma forma, a gente que então se encontrava em Jerusalém, oriunda de diversas nações, “reuniu-se e ficou estupefata, pois cada um os ouvia falar na sua própria língua.”. (Act. 2, 6).

Diferentemente do que se deu no episódio da ereção da torre de Babel, em que a multiplicação das línguas desencadeou o desentendimento e a divisão dos homens, no conto em análise, a multiplicidade linguística assinala a conciliação dos estranhos e a derrubada das barreiras verbais, já que até os demais meninos, contrariados por não participarem da

peça, bem como os padres, a quem caberia a seriedade das frases feitas e enfeitadas, são arrebatados pela magia do momento: “gritavam bis o *Surubim* e o Alfeu. Até o padre Diretor se riu, como ri Papai Noel.” (ROSA, 2001, p. 95). Ao invés da dispersão, o que se verifica é a união de todos no gozo do improviso mágico, intuitivo e libertário, promovido pelas crianças. Assim como se dá no percurso dos personagens lobatianos, os adultos, que a princípio exercem força de retenção, terminam por compartilhar o momento de inovação e transcendência.

Em “Pirlimpisquice”, a festa religiosa da revelação inicia, no primeiro ensaio, com “o padre-nosso e três ave-marias, às luzes do Espírito” (ROSA, 2001, p. 87), instalando em seu ponto alto um momento epifânico, precedido da tomada do espaço pela luz e pelo ruído de risos, aplausos e vaias, os quais enchem o teatro, assim como o som comparável a uma rajada de vento enche o cenáculo onde estão os discípulos:

O teatro, imensamente, a platéia: - “*Ninguém mais cabe!*” – o povoréu de cabeças, estrondos de gente entrando e se sentando, rumor, rumor, oh as luzes [...]

O minuto parou. Riam de mim, aos milhares [...]. Ressoaram enormes aplausos [...]. E aí veio a vaia. Estrondou...

A vaia, que ninguém imaginava. O que era um mar – patuléia, todos em mios, zurros, urros, assovios: pateada. (ROSA, 2001, p. 93 - 94).

O instante epifânico subverte, além da passagem do tempo – manifestada na expressão “o minuto parou” –, a função espacial.² O palco, eliminadas as combinações e o roteiro pré-estabelecido, impedida a descida do pano, destituída a função da caixa-do-ponto e abandonados outros recursos convencionais, iguala-se à própria vida, torna-se o duplo do real, em que tudo se desenrola sem ensaio prévio, sem interrupções e aos olhos dos que assistem ao teatro.

O público, mais do que interferir no andamento do espetáculo com o seu silêncio, o seu riso, a sua vaia e o seu aplauso, dele participa, pois está irmanado pela condição humana. Assim como à multidão faz sentido à pregação dos discípulos, que passam a falar a língua compreensível para cada um dos que a escutam, a assistência daquele teatro é tocada pelo

² O termo “epifania”, originário do grego “epiphanei”, significa, conforme o dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, uma aparição ou manifestação divina, associada, no catolicismo, à Festa de Reis. Nos contos roseanos, os momentos epifânicos promovem a revelação de verdades ocultas, permitindo às personagens o acesso ao universo transcendente e a significação da experiência humana.

drama representado, que lhe diz respeito e toma “o forte, belo sentido”. Ao ser arrebatada pelo drama representado, a plateia compactua com o inusitado teatro, contribuindo para a instalação do fantástico. Admitida a transgressão espaço-temporal, o transporte a outra dimensão da realidade alcança também os espectadores.

Ao retomar o dia de Pentecostes, mito arcaico de origem cristã, oportuno naquela escola de padres, o conto estabelece uma intertextualidade forte com o texto bíblico e com o gênero paródico, como forma de diálogo caracterizado pela transformação. A paródia concretiza-se, então, como uma produção lúdica que recupera um texto conhecido, para dar-lhe novo significado. Ao mesmo tempo, à luz desse texto muito antigo, que possivelmente participa do repertório coletivo, a estória roseana amplia-se vertiginosamente, desvelando curiosas possibilidades de enlaces entre tempos, espaços e estórias, na tessitura de palavras que é o texto.

2 TRANSVIVENDO OUTRAS ESTÓRIAS: A INSTAURAÇÃO DO DUPLO

“Todo caminho da gente é resvaloso. Mas também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta!... O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.”.
(Guimarães Rosa)

Rosset (1998, p. 11) observa que o ser humano admite o real somente “sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa”. No conto em estudo, o fantástico suspende a tolerância com relação ao real, operando em esquema de resistência e transformando em subversão o momento que prometia reiterar a realidade opressora: a representação vira realidade, instaurando seu duplo opositor.

A ação dos adultos, naturalmente coerciva, é reforçada pelo apelo à moralidade que caracteriza o colégio religioso, representando, para as vivências infantis, o cerceamento da liberdade e a obediência às regras e convenções, as quais precisam ser suplantadas, ao menos momentaneamente, pela representação.

O tema da duplicidade, recorrente na realização literária do fantástico, figura, em “Pirlimpisquice”, pela fabricação de um simulacro da peça original e dos meninos, os quais,

escolhidos para representá-la, tornam-se outros pelo figurino e maquilagem. Assim, o duplo concretiza-se em dois planos: a realidade e os sujeitos.

Nesse conto, a palavra mágica, pronunciada pela criança, provoca extensa alteração no real, deflagrando, conforme Chaves (1978, p. 88), “[...] uma situação inusitada que vem a ser, esta sim, a *verdadeira* representação”, intimamente associada à ideia de jogo, como liberação do potencial simbólico contido na língua e como processo de conhecimento e apropriação do mundo:

Aqui o jogo é postulado, então, na absoluta gratuidade de seu estágio primário, desenvolve-se enquanto ‘jogo pelo jogo’, eliminando as fronteiras dum esquema previamente traçado para instituir, por força da imaginação, uma ‘realidade’ inteiramente nova. Mais do que isso, ainda, a realidade ‘real’ (a peça ensaiada) e a realidade ‘imaginária’ (a peça improvisada) fundem-se numa só totalidade que não admite fissuras, situada acima das distinções racionais apenas no plano do existir. (CHAVES, 1978, p. 88).

Embora a teatralização dedique-se, caracteristicamente, à representação do real, ou seja, à sua imitação, o teatrinho apresentado pelas crianças, em “Pirlimpsiquice”, transforma-se em duplo do real, estabelecendo nova realidade pela suspensão do tempo, cuja interrupção exige a coragem da queda, já que, conforme observa o narrador,

[...] aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar. (ROSA, 2001, p. 96).

Além de mostrar uma experiência “fora do tempo”, a representação teatral, nesse caso, se apropria da improvisação e do ineditismo, que são próprios à vida, como atesta o narrador:

Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo e dito – tudo tão bem – sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. (ROSA, 2001, p. 95).

A marca não duplicável da realidade, manifestada no seu caráter inédito, resume, segundo Rosset (1998, p. 51), a essência da experiência sensível e sublinha, ao mesmo tempo,

[...] a impossibilidade do duplo vem paradoxalmente demonstrar que este mundo-aqui é justamente apenas um duplo, ou mais precisamente um mau duplo, uma duplicação falsificada, incapaz de restituir nem a outra [quer dizer, a Idéia, o real absoluto, o modelo supra-sensível], nem ela própria [a realidade sensível, aparente].

Na opinião de Rosset (1998), o fato de que a duplicação seja considerada impossível para Platão não impede ao platonismo o desenvolvimento da filosofia do duplo, ligada ao mito da caverna, segundo o qual este “real-aqui” é o inverso do mundo real, sua sombra, seu duplo. Repousando na loucura inerente à duplicação do que é único, pode acontecer, como observa o autor (1998, p. 60), “que a imitação seja tão bem-sucedida que acaba por se tornar indistinguível do seu original, de modo que o outro mundo não é outra coisa senão este mundo-aqui”, o qual acaba por ultrapassar-se. Nesse sentido, é legítima a indagação que remete ao conflito humano universal, diante do duplo: qual é, afinal, a realidade, o verdadeiro?

Tal questionamento, indefinidamente refeito ao longo dos tempos, presentifica-se para o narrador de “Pirlimpisquice”, que, enquanto representa, alcança a compreensão do desdobramento de si mesmo e dos demais atores. Essa compreensão possibilita acessar experiência superior, já que o mundo aparente é transposto em direção ao mundo suprasensível, como evidencia a reflexão do próprio narrador:

Entendi. Cada um de nós se esquecerá de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. (ROSA, 2001, p. 96).

A afirmação de que cada um dos atores não apenas fingia ou imitava, mas, efetivamente, *era* outro, sinaliza a intervenção de um duplo em cada um deles, assim atestada pelo narrador: “Eu via – que a gente era outros – cada um de nós, transformado”. (ROSA, 2001, p. 95).

Mello (2000, p. 121) assinala que, nas narrativas mais contemporâneas, o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna do sujeito, sendo, até certo ponto,

abandonados recursos tais como o espelho, o retrato, ou mesmo o sósia, recorrentes até então na instauração do desdobramento do Eu. No conto em discussão, de acordo com a tendência apontada pela pesquisadora, a representação do duplo revela-se como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro, manifestando-se a representação alegórica da cisão psíquica e a conseqüente busca da autocompreensão e da unidade interna.

O desdobramento pode ser interpretado, ainda segundo Mello (2000, p. 122), como uma parte não realizada ou excluída do Eu, donde advém o caráter de proximidade e antagonismo das faces complementares. O exemplo mais contundente desse antagonismo é o próprio narrador, inicialmente tímido e inseguro, retraído e pouco à vontade, "teso e bambo, no embondo, mal em suor frio e quente, não tendo dá-me-dá, gago de êêê, no sem-jeito, só espanto" (ROSA, 2001, p. 94), que se mostra, na teatralização, capaz de improvisos e expressivas manifestações.

Além desse, a personagem Zé Boné surpreende ao ser o melhor de todos os atores, enquanto que, no cotidiano, "nada de nada contava. Nem na estória do drama botava sentido, a não ser a alguma facécia ou peripécia" (ROSA, 2001, p. 88). Ora, se a personagem do narrador, que devia atuar como ponto, assume o protagonismo, o que devia ficar encoberto é revelado, toma o palco. O resultado é que, no lugar de frases "ditadas" aos sussurros, irrompe o improviso, o desconhecido, o estranho inerente às "palavras de outro ar". Assim, como é recorrente nos contos de "Primeiras Estórias", os que costumam estar à margem recebem lugar de destaque e o seu sucesso advém de fonte pouco esperada e de inusitado modo.

Mas o evento incontrolável que irrompe na encenação mobiliza a preocupação dos padres, os quais falam em pôr fim a essas festas no colégio. O arrebatamento que engaja a todos na narrativa inventada inverte o polo da realidade, mostrando-se perigoso e revelador, em seu potencial transgressor, subvertendo a ordem instituída e desmantelando a organização estabelecida.

A revolução que se instala pacificamente, por intermédio das palavras, produz uma alteração profunda na percepção acerca do estado das coisas e dos seres, dando voz e poder a quem antes devia obediência, conferindo lugar de submissão a quem antes assumia o posto de comando. As regras anuladas e o palco investido de força descomunal resultam ameaçadores para os padres que, em sua tarefa de manter sob controle o colégio, buscam silenciar as forças inexplicáveis manifestas na voz e na atuação das crianças.

Mostrando-se, em essência, como nunca haviam sido, inventivos, espontâneos,

desenvoltos como jamais lhes fora possível ser, os pequenos atores personificam outros sujeitos, que não se confundem com meros personagens, pois não são apenas papéis desempenhados, mas vividos além da representação, protagonistas da experimentação de transcendência do ser.

Nas palavras do narrador: “Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes figuras, mas personagens personificantes. Assim perpassando, com a de nunca naturalidade, entrante própria, a valente vida, estrepuxada” (ROSA, 2001, p. 96). O ato de “estrepuxar” sugere, por seu parentesco com “estrebuchar”, a atitude de se debater, agitando braços e pernas - ou seja, o movimento do corpo na representação -, para puxar do interior de si o outro, que ganha vida própria e independente, ao invés de ser apenas simulado.

Assim como em “Pirlimpisquice”, os atores do antigo teatro grego eram sempre do sexo masculino. Eles apresentavam-se com “personas”, máscaras que revelavam determinada personalidade, liberando os usuários para novas sensações e aventuras, a exemplo do que se dá no conto roseano, em que, travestidos pelo figurino e pela maquilagem, os meninos obtêm o passaporte para outra realidade.

O prolongamento daquele instante, projetando-se ao infinito, leva o narrador – que, ao contrário dos demais, parece conservar a consciência do real sublimado –, a forjar a abrupta cessação “do fio, do rio, da roda, do representar sem fim” e o restabelecimento da ordem convencional. Para tanto, joga-se propositadamente do palco e, com essa atitude, interrompe aquela realidade, pois “o mundo se acabou. Ao menos o daquela noite.” (ROSA, 2001, p. 96). A queda assinala o retorno à realidade inferior cotidianamente percebida e desempenha função que se assemelha ao acordar repentino de um sonho compartilhado, do qual sobrevive, entretanto, a memória coletiva a asseverar a efetiva vivência do inexplicável.

A tematização da problemática do duplo em “Pirlimpisquice” reedita conflito humano universal, pelo eterno embate entre a realidade "real" e a realidade "imaginária", e entre cada um e seu "outro". Nesse conto, o estabelecimento da duplicidade das personagens é mediado pela linguagem infantil, a qual é de tal modo reinvestida de sentido, que a representação toma o lugar do real, fundando, assim, outra circunstância espaço-temporal, a um só tempo real e ideal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM (IN)DESFECHO

“O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando.”. (Guimarães Rosa)

Assim como, no viver, o indesfecho é um modo de fechamento, a conclusão da peça representada em “Pirlimpisquice” traduz-se na ausência de conclusão. No viver, os limites entre realidade e imaginação são tênues demais, embora o universo racional tente demarcá-los. No teatro apresentado, a peça prevista distingue-se do vivido pela artificialidade que a sustenta. Como afirma o padre Diretor ao assistir ao ensaio, os atores movem-se “certos, mas acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta.”. (ROSA, 2001, p. 90). Logo, ao inventarem improvisadamente a própria atuação teatral, as crianças instauram outra possibilidade de ser, outro modo de viver verdadeiro, um “transviver”: vivem uma vida dentro da outra.

No modo como vai sendo representado e como chega a termo, o teatro infantil de “Pirlimpisquice” não tem fim. Refletindo a respeito, o narrador questiona-se: “Tivemos culpa de seu indesfecho, os escolhidos para o representar? Às vezes penso. Às vezes, não.” (ROSA, 2001, p. 86). Não apenas o enredo em si, mas as pessoas (personas) e suas histórias mostram-se em constante fazer-se, sofrem da problemática do “indesfecho”, pela sua provisoriedade, pela sua natureza inconclusa. O faz-de-conta infantil funde-se ao faz-de-conta teatral e a representação assume o lugar do representado, estabelecendo a tensão entre o imaginado e o real. É precisamente nessa tensão que o fantástico assenta-se confortavelmente, acenando para a transcendência, para o inexplicável do existir e para as múltiplas possibilidades que uma vida pode ter. Os desdobramentos das histórias protagonizadas pelas personagens na narrativa são reveladores: por um lado, sinalizam o poder da palavra que se quer realidade quando pronunciada; por outro, informam a condição imprevisível e inacabada do ser que, constante vir-a-ser, pode descobrir-se outro a qualquer momento.

Para a instauração do fantástico no universo narrado, o duplo é acionado pela dinâmica peculiar que a representação teatral infantil assume. Tempo, espaço e atuação instalam a duplicidade do universo representado, trazendo consigo os perigos do “milmaravilhoso”: o voo, o esquecimento e a perda de si mesmo. É imperioso retomar os antigos papéis e os pés no chão: a queda do palco assinala o abandono intencional da supra realidade, a ruptura com o momento mágico e o retorno ao cotidiano, promovido pelo

narrador. Tal como um jogo infantil, a estória vivida no palco não acaba, mas é “interrompida” para que outras experiências possam ter continuidade e possam ser vividas.

No estabelecimento da tensão que caracteriza a ambiguidade do fantástico, esta primeira estória roseana dialoga com outras narrativas inaugurais: o texto de Monteiro Lobato e a narrativa bíblica do Dia de Pentecostes. Se o texto lobatiano assume a característica da ficcionalidade, a narrativa bíblica requer para si a legitimidade do que é verdadeiro. Esse dado contribui para a hesitação entre o real e o inventado, que permeia o conto em discussão. Por conversarem tão intensamente, na superfície e nas entrelinhas de “Pirlimpsiquice”, os intertextos fornecem, ao mesmo tempo, chaves possíveis para que o leitor institua suas próprias respostas à estória que lê, no diálogo nunca fechado da leitura literária, problematizando também sua própria atuação no exercício do viver.

REFERÊNCIAS

- CHAVES, Flávio Loureiro. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique* revista de teoria e análise literárias: Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKI, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000.
- NITRINI, Sandra. Intertextualidade. In: NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edups, 2000, p. 157-167.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSSET, Clément. *O real e o duplo: ensaio sobre a ilusão; apresentação e tradução: José Thomaz Brum*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

Data de recebimento: 18/08/2017

Data de aprovação: 02/04/2019