

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

PEQUENAS VEREDAS:
EXISTÊNCIA, AMOR E ARTE EM TUTAMÉIA

FLÁVIA ANINGER DE BARROS ROCHA

SALVADOR, 2009

FLÁVIA ANINGER DE BARROS ROCHA

PEQUENAS VEREDAS:
EXISTÊNCIA, AMOR E ARTE EM TUTAMÉIA

Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em Letras e Linguística,
Instituto de Letras, Universidade Federal
da Bahia, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Teorias
e Críticas da Literatura e da Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Mirella
Márcia Longo Vieira Lima

SALVADOR, 2009

Para meu pai, que me ensinou a ler em um livro de estórias, das quais as suas, de menino, faziam parte.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Bolsas PAC – UNEB, por possibilitar esse tempo de rica aprendizagem;

À minha orientadora, Prof. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima, por sua acolhida sincera e inestimável condução nestas intrincadas veredas;

Aos amigos e colegas Alana El- Fahl e Márcio Dias, pelo apoio carinhoso de todas as horas, na comunhão da literatura;

Ao meu marido e filhos, pelo amor e pela paciência;

RESUMO

Este trabalho se dedica a perceber, em contos selecionados de *Tutaméia*, como a escrita de Guimarães Rosa apresenta-se ao leitor como experiência de conhecimento, no que tange à apreensão de verdades filosóficas. Neste livro, o pensamento do escritor ocupa-se de temas que, apoiados nas realidades observadas, demonstram uma busca metafísica, direcionando-se para uma religação com a esfera do sagrado. Dentre as vias de que se vale o autor para alcançar seu objetivo, são analisadas a leitura da existência, o amor e a criação poética. Considerado uma espécie de testamento literário, *Tutaméia* pode orientar a leitura da obra completa, na medida em que contém uma visão positiva da existência, que constitui, sobretudo, uma trajetória de conhecimento.

Palavras Chave: metafísica – existência – literatura -

ABSTRACT

The present thesis intends to verify, in selected tales of *Tutaméia*, by João Guimarães Rosa, how the author's writing presents itself to the reader as an experience of knowledge, regarding the apprehension of philosophical truths. In this book, the author's thinking is dedicated to themes that, supported by the observation of realities, demonstrate a metaphysical search that is directed to a reconnection with the sacred realm. Among the ways used by the author to reach his objective, a reading of existence, of love and of the poetic creation are analyzed. Considered as a kind of literary testament, *Tutaméia* can guide the reading of the complete work, since it contains a positive vision of existence which constitutes a path of knowledge.

Key Words: metaphysics; existence; literature

Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.

Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

SUMÁRIO

A CAMINHO	15
CAPÍTULO 1 - HOMEM, INTENTADA VIAGEM	22
1.1 ROSA E SEU TEMPO	22
1.2 SINAIS PARA OS VIANDANTES	28
1.3 ANTIPERIPLEIA: UM CONTO, DUAS VOLTAS	36
1.4 RISADA E MEIA: ALÉM DA GRAÇA, OU O HUMOR TRANSCENDENTE	52
1.5 ZINGARESCA: TUDO É VIAGEM DE VOLTA	57
1.6 AS CAMPINAS DA ALMA: ESTÓRIA DE UM RETORNO	66
1.7 A TRAVESSIA DA SAUDADE	71
1.8 MEMÓRIA: O REINO PERTURBADOR	77
CAPÍTULO 2 - O AMOR É ESTRELAS	84
2.1 A JORNADA	84
2.2 ÀS MARGENS DO SEGREDO	88
2.3 MEDIANTE AMOR	97
2.4 ORLANDA: MULHER ENTRE MARGENS	105
2.5 A BOCA E O FRUTO	116
CAPÍTULO 3 - ARAGENS DE POESIA	126
3.1 HOMO FABER	126
3.2 EM BUSCA DE LINDALICE	128
3.3 UM OUTRO JOÃO	135
3.4 OS RASTROS DO BOI	138
3.5 ESQUADRO E COMPASSO	146
3.6 A TERCEIRA ESTÓRIA	159
MEA OMNIA	165
REFERÊNCIAS	169

A CAMINHO

Início esta apresentação tomando o conselho de Guimarães Rosa, com relação aos livros, e aos mistérios que rodeiam quem os lê e os escreve. A autores e leitores, o escritor mineiro aconselhava humildade. De fato, esta é a primeira exigência feita ao intérprete que se dirige às veredas rosianas, tantas são as leituras e os caminhos propostos por estudiosos de diversos lugares. Foi sob esta condição preliminar que aceitei o desafio que *Tutaméia* propõe a todos que desejam colher os seus erráticos sentidos.

Apresentando-se como provocação desde as primeiras páginas, *Tutaméia* parece instigar no leitor um impulso semelhante ao do viajante que investiga as possibilidades de um mapa. As narrativas, como etapas de um imenso percurso traçado no desenho das letras e dos números que as representam, impulsionam a reflexão. O manancial de símbolos da escrita rosiana se apresenta e demanda decifrações. Imensurável, o desafio nos leva a exercitar a humildade da percepção; porque é humilde uma leitura que, guiada pela mobilidade e mutabilidade dos símbolos, enxerga múltiplos caminhos e vê-se obrigada a escolher alguns, sabendo que despreza outros igualmente válidos.

Para a realização deste trabalho, foi necessário supor que, nas formas à primeira vista fragmentadas do livro, condensava-se, como dizia Rosa, “um todo perfeito;” e que esse todo seria apenas tangenciado, intuído a partir de um esforço interpretativo constante, escorregadio e arriscado. Essa hipótese hermenêutica ampliou-se, na medida que as análises realizadas iam revelando que o “todo” formal de *Tutaméia* excedia suas próprias fronteiras. Portando as principais diretrizes da obra rosiana, bem como as idéias basilares que o autor traz acerca da existência, do amor e da arte, o livro ia-se configurando como uma espécie de testamento literário. Baseadas na figura simbólica da trinitariedade, as terceiras estórias carregam a noção de completude, ou esperança de sua presença. Afinal, nessas estórias se traça um périplo a ser completado em segundas e terceiras leituras. Impulsionando os processos de ler e de reler momentos ordinários cujo caráter exemplar desvela-se na linguagem rosiana, situa-se uma suspeição, ou

mesmo um conhecimento intuitivo de uma totalidade. Esse todo viceja nos fragmentos da vida, nos elementos aparentemente irrisórios que integram os diversos caminhos. Assim, supõe-se que as histórias são terceiras porque, potencialmente, elas contêm reflexos daquilo que, sendo uno, situa-se além da lógica binária das margens.

Diante da força da palavra na escrita rosiana, e sendo a linguagem, no âmbito do pensamento do autor, também um recurso para ressignificar a vida, a leitura levou em consideração a eficácia simbólica das palavras, usada por Rosa como um instrumento que opera a favor de uma reversão da condição moderna; isto é: a linguagem rosiana tende a abalar os parâmetros definidores de uma modernidade laica, racional, lógica, ilustrada.

Nessa diretriz, vimos que, por sua capacidade de anunciar compreensões inesperadas, de instaurar inusitadas significações, a anedota, mote inicial do livro, funciona de fato como uma matriz textual para os contos breves que se nutriam num intuito de revelação. Dessa maneira, Rosa vinculou o inesperado da graça contida na anedota ao insólito da Graça divina, dom gratuito que se atrela à multiplicidade dos caminhos existenciais, com suas violências e com suas tragédias. Desdobra-se dessa premissa, a noção de que, manifesto em circunstâncias ordinárias ou insólitas, o mistério geral que nos envolve e cria expressa-se, de modo privilegiado, numa linhagem que atravessa a cultura de forma quase clandestina. Tal como pode ser apreendida nos contos rosianos, essa linhagem pode ser qualificada como uma tradição do riso, propondo o vau da alegria como uma via que leva a superar limites e buscar, no relativo da existência, faíscas súbitas do absoluto. Usando formulações que em muito se assemelham às estruturas dos *koan* orientais, Rosa apresenta 40 contos, ou formas anedóticas, como pequenas veredas, caminhos para um entendimento da existência temporal e de outras matérias que a transcendem.

Nosso percurso desenhou-se com maior nitidez, a partir de uma segunda constatação: Rosa construiu suas tramas em diálogo com discursos consagrados. Assim, as análises deste trabalho identificam intertextos, que serviram como base às construções do autor. Esta perspectiva se apresenta como um operador de leitura que suscita desenvolvimento, como por exemplo, o diálogo com a obra shakespeariana. No

âmbito da obra completa, privilegamos o diálogo com *Grande Sertão: veredas*, no sentido de ali encontrar determinados posicionamentos do autor e alguns elementos de sua construção simbólica, que também se fazem presentes em *Tutaméia*.

Apenas para dar alguma organização a nossa própria escrita, isolamos, neste estudo, três blocos temáticos. Movimento imposto ao homem principalmente pela memória e pelo afeto, o retorno é tomado como princípio inseparável do ato de existir; a figura do retorno é, aliás, posta na epígrafe, como chave de leitura. O segundo bloco foi definido pela forte presença do sentimento amoroso nos enredos de *Tutaméia*; o terceiro acompanha uma poética desenvolvida pelo escritor, na medida em que ele expõe os modos da criação literária, tanto nos prefácios, quanto nos contos. Inicialmente, examinamos a figura do viajante, ou *homo viator*, que, destacada em vários contos, ilumina aspectos da questão do périplo humano, como busca da transcendência. A ênfase desse motivo – o viajante, seu périplo e seu antipériplo – confere unidade às análises que, compondo o primeiro capítulo, focalizam os contos *Antiperipléia*, *Zingaresca* e *Lá nas Campinas*.

No primeiro conto analisado, estória de personagens viandantes, a questão platônica da dualidade do mundo sensível e inteligível é revista sob uma ótica rosiana que, através da construção ficcional, desloca conceitos e termina por aproximar tensamente estas duas esferas. O par de personagens, cego e guia de cego, comentam a ligação entre visão e a cegueira em suas conotações e alternâncias de sentido, associando-se também à questão proposta no primeiro prefácio, a aletria e a hermenêutica, ou a uma leitura da vida em meio à desordenação. Sob tal prisma, a singularidade dos pequenos contos nasce do fato de que eles representam pequenas iluminações, Tutaméias de luz lançadas sobre o não-saber. Outros textos são cotejados para aprofundamento do tema, como o *Édipo Rei* de Sófocles e o *King Lear* de Shakespeare. Condutor da viagem, o guia, figura mediadora, cumpre o papel de um Hermes que leva ao Hades seu senhor cego, voltando no final, ou seja, no último conto, outro senhor cego para a festa de *Zingaresca*.

Neste último conto, ambientado em uma festa comunal cigana, os personagens fazem parte de um movimento de regresso que, atuando sobre a transitoriedade humana

e a irreversibilidade do tempo histórico, ritualiza-se no canto e na dança. O ritual funéreo feito pelos ciganos para um dos seus anuncia a continuidade da viagem da vida e configura o retorno à leitura do primeiro conto, conforme fica proposto na epígrafe inicial.

Lá nas Campinas também traz uma viagem de retorno, desta vez pelos retalhos de lembranças que ajudam Drijimiro a identificar seu lugar de nascimento. Impossibilitado de encontrar sua origem, o velho vale-se da palavra-vestígio para alcançar uma imagem que se acende no instante da morte. O verbo, mesmo em retalhos, é capaz de realizar o encontro totalizante das duas pontas da vida e completar o antipériplo feito pela narrativa.

Um contraponto deste conto com *O Regresso* de Miguel Torga procura evidenciar a singularidade do tratamento que Rosa confere ao tempo, consideradas as diversas vertentes do realismo. Enquanto, para Torga, não há como reverter a condição de perda, pois o fluir do tempo promove experiências que desfalcam o indivíduo e, assim, o distanciam da sua identidade e origem, para Rosa, essa mesma dinâmica, transformando o indivíduo, não o mutila, mas permite que ele seja capaz de retornar, relendo a vida para conhecer uma identidade mais profunda, e plena, como aquela que Drijimiro encontra no momento da morte.

Composto em torno do amor, essa outra via de acesso ao sagrado, o segundo capítulo leva em conta o posicionamento do autor, para quem o corpo feminino apresenta-se como veículo promotor de revelação, sendo, em si mesmo, fonte e condensação de mistérios. Em diálogo com outros que também tratam da questão amorosa, foram analisados *Ripuária*, *Estoriinha*, *Se eu seria personagem*, e *Palhaço da boca verde*. Nestes, o amor relaciona-se com a morte vista como etapa numa ampla trajetória de conhecimento; vêm à tona, as questões da verdade que se pode revelar no amor, a força da coragem feminina, e a virtude de paixões que, embora violentas, levam à superação de valores e barreiras sociais.

Ripuária apresenta uma estória de descoberta amorosa associável ao mito grego de Leandro e Hero. No entanto, o conteúdo do mito é deslocado pelo escritor que, dialogando com um enredo trágico no qual o amor naufraga entre duas margens, prefere

abrigar o encontro dos amantes, em uma delas. Rosa comenta dois aspectos do impulso amoroso: o impulso do homem em direção ao divino, ou o de Lioliandro em direção à mulher da margem de Lá, amada que é repositária das verdades da transcendência; e o movimento do divino em direção ao homem, a Graça que, tomando a forma feminina, caminha na direção do homem.

Estoriinha traz o relato de um triângulo amoroso cuja solução vem da força da mulher, capaz de resgatar o amado do medo que o paralisa. O amor proibido entre cunhados tem sua matriz cultural na estória dantesca de Paolo e Francesca de Rimini, amantes condenados ao inferno. Rosa valoriza a paixão e o movimento vital que esta promove, rompendo barreiras que impedem o deflagrar de novas etapas existenciais..

O conto *Se eu seria personagem* apresenta uma grande complexidade em sua construção. Dobrado em dois, o personagem central sugere as dualidades sentir-pensar, ato existencial e reflexão.. A referência intertextual parece ser o *Orlando* de Virginia Woolf, no qual também se confundem narrador e personagem numa biografia ficcional. Através do amor, o narrador conhece a possibilidade de sua própria integração. A mulher da margem, Orlanda, concretiza a travessia, promessa de unidade e sinal de completude.

Em *Palhaço da boca verde*, o amor e a morte se confundem como impulsos de retorno à unidade primordial, constituindo-se a união sexual como um degrau crucial da busca de conhecimento. O personagem principal, palhaço doente a quem falta a graça, viaja em busca do amor que equivocadamente pensa ser o seu. Por suposta obra do acaso, tema recorrente em Rosa, acaba ampliando sua compreensão de si mesmo e do amor. Obliquamente, o texto evoca a cena da morte de Sócrates relatada por Platão, também usada por Shakespeare como espelho da morte de Falstaff, personagem cômico que morre balbuciando algo sobre verdes pastos, como um retorno a lugar edênico.

A construção poética e a investigação filosófica se entrelaçam nos contos estudados no terceiro capítulo, visto que Rosa oferece uma tipologia do artista criador, em suas várias faces. Nos contos *João Porém, o criador de perus*; *Curtamão* e *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, Rosa estabelece o trabalho de fabular, fantasiar, como uma aproximação de “um outro real”, sugerindo uma dimensão

arquetípica. Como um idealizador, construtor de mundos ideais, a imagem do próprio escritor é sugerida na estória de João Porém, personagem que porta um olhar singular sobre a vida, já que ama a busca da verdade pelo exercício da mente; o que vale dizer: pela filosofia.

Em *Os três homens e o boi dos três homens*, o criador é representado por uma trindade que gera, pela enunciação da palavra, o objeto ficcional que perdura, o ser transformado em mito. A figura do boi condensa todos os mitos. No contexto, o fantástico boi Mongoavo passa a representar não apenas a continuidade do mito, mas a busca da verdade que pode ser empreendida por toda a literatura. Criador e criatura confundem-se no símbolo do Aleph, figura do boi, assim como Nhoé, personagem que conduz a narração, ocupa a posição de criador e de personagem de sua própria invenção.

Curtamão traz o criador que é executor ou artesão de sua obra, e que tem como motivação a poesia e a arte. Este é também defensor de sua liberdade criadora, representando a posição do escritor diante da sociedade. O alicerce de sua obra é definido pelo amor à poesia e pelos elementos da linguagem que o ajudam a construí-la. A idéia de um projeto literário cuidadosamente planejado na obra do escritor mineiro evidencia-se na alegoria da construção da casa, obra em contínua dinâmica e estabelecida como projeto permanente a favor do homem.

Em *Estória n. 3*, conto que apresenta como título o peso simbólico da numeração, é possível encontrar os três temas trabalhados: o percurso da existência, o amor e a construção ficcional. O personagem empreende um percurso semelhante ao de Riobaldo nas Veredas-Mortas. Em pacto com a sua própria sombra, é por ela contaminado para conseguir transformar-se, vencer seus próprios limites e radicalmente mudar. O amor atua como o direcionamento, a mira, o ponto de conversão, oferecendo significações para além do olhar comum. Mas principalmente, é a palavra que aparece como força criadora e transformadora, poder discursivo que torna representação em vida, e vida em representação.

Em nota preliminar de *Mensagem*, Fernando Pessoa enumerou as condições que acreditava serem essenciais ao intérprete. A primeira seria a simpatia, ou o nexo afetivo imediato, que o aproximaria à temática dos símbolos. As seguintes eram a intuição, a

inteligência e a compreensão, sendo esta última, para Pessoa, fruto da investigação pessoal, não dependendo diretamente da erudição ou da cultura: “Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem direi cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida.”

Mas, vale notar o fato de que Pessoa aponta para o mesmo elemento indicado por Rosa para a efetivação de novas compreensões: a graça, para ele menos definível que as outras condições e que representa a mesma tentativa de diálogo com o infinito: “Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma, da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo.”

Acredito que a intuição desta graça se manifesta na busca investigativa de cada leitor, na idéia do retorno que se configura em *Tutaméia*, revelando sentidos do percurso da existência, na graça que toca o homem no encontro amoroso e na graça que constrói sentidos para o mundo através da palavra. Se a aprendizagem de *Tutaméia* se dá através do riso, este precisa ser “risada e meia”, configurando o salto do cômico para o excelso. Durante todo o processo de pesquisa, descobrimos que cada uma das pequenas veredas de que se vale o autor para enunciar seu pensamento é de fato múltipla e que se amplifica à medida que nela entramos. O tema da viagem ou da caminhada abarca a leitura, a vida, o livro. Conforme Benedito Nunes, “além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz”. Quando hoje refazemos os passos dados neste périplo de estudos, percebemos que ele se torna antipériplo, que não se revela findo, mas inacabado. Ao contrário, aqui, o périplo da pesquisa sugere novos destinos e novas empresas nestas veredas intrincadas para as quais nos chama João Guimarães Rosa.

CAPÍTULO 1 - HOMEM, INTENTADA VIAGEM

1.1 ROSA E SEU TEMPO

A gente vive sem querer entender o viver?
A gente vive em viagem.
Estas Estórias

“A modernidade começa com o descobrimento do duplo infinito: o cósmico e o psíquico. O homem sentiu logo que lhe faltava, literalmente, o chão. A nova ciência abriu o espaço e por essa fenda o olho humano descobriu alguma coisa rebelde ao pensamento: o infinito”.¹ É desta forma que Octavio Paz descreve a chegada do mundo moderno, efetivando a passagem de um mundo fechado, em que havia um sentido prontamente existente, para um mundo vasto e aberto, no qual as novas compreensões da ciência deslocaram uma série de conceitos e idéias tradicionais, esvaziando sentidos antes tomados como imutáveis.

Nos termos de G. Lukacs², nas eras pré-modernas, não havia abismo intransponível entre experiência e transcendência. Conforme ele explica, contrapondo o horizonte da Grécia homérica à modernidade, todo ato encontrava correspondência num quadro de significações, cada ação desprendida retornava a si, encontrando um centro próprio e traçando em seu redor uma circunferência fechada. Assim, cada ato da consciência não suscitava questionamentos. Para o homem deste mundo fechado, a alma não conhece abismos: “não sabe que pode perder-se e não imagina que terá que buscar-se”. Há perfeita correspondência entre ser e destino. Este homem não se sente impelido a buscar as alturas porque, para ele, as divindades que presidem o mundo estão sempre presentes e todas as ações correspondem aos destinos dados por essas divindades.

O sentido, ou a orientação deste mundo fechado, era posto em evidência por um saber que também era virtude, e a virtude, felicidade. A totalidade do ser era possível, já

¹ PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Siciliano: São Paulo, 1993. p. 21.

² LUKACS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Duas Cidades: São Paulo, 2000. p.25.

que havia um viver metafísico. A modernidade desfez o núcleo totalizante; essência e vida desvinculam-se, rompendo o círculo que continha a completude dos mundos orientados.

Num mundo aberto e infinitamente vasto, desaparece a totalidade do ser, o homem passa a trilhar caminhos que nunca se concluem, trilhas que nunca se fecham, périplos que jamais se completam. Perdem-se os caminhos da volta. Falta sempre um “último arremate”, diz Lukács³, a tudo que nossas mãos largam pelo caminho. Surgem os abismos entre o que se conhece e o que se faz, entre o eu e o mundo. A modernidade instaura um tempo de transitoriedade e vive um relativismo intenso; neste tempo, a experiência do mundo se desdobra e se parte em fragmentos múltiplos.

Em sua caracterização da cultura moderna, Berman enfatiza a instabilidade, evocando uma frase de Marx: “tudo que é sólido se desmancha no ar”⁴. Nesse contexto sem qualquer solidez, o mundo é povoado por contrários que se anulam, por aparências que iludem. Tudo se destina a ser desfeito; o futuro traz o aniquilamento e a substituição incessantes. Esta consciência da desintegração, diz Berman, move o homem a buscar mudanças e a tentar gerar novas compreensões, num movimento contrário que reafirma sua condição paradoxal, na qual “para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno”⁵. Ou seja, a vida moderna de contradições e paradoxos gerará sempre movimentos de busca e investigação de sentidos inalcançáveis e impossíveis.

O mundo moderno é marcado pela nostalgia da totalidade que nega e incessantemente busca. Como forma, a narrativa moderna representa essa busca, encenando o “desabrigo transcendental” e, paradoxalmente, o anseio de transcendência. Assim, as narrativas passam a dar notícia da solidão de indivíduos desgarrados cujas experiências não mais confirmam valores sagrados nem sedimentados em uma tradição. Octavio Paz⁶ esclarece que, sem conhecer qualquer absoluto, o homem moderno permanece fascinado por esta estabilidade de que se distanciou.

³ Idem. p. 30.

⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.15.

⁵ Idem. p.14.

⁶ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 142

Exercitando a dúvida, a reflexão, e a geração do novo, o sujeito moderno empreende contínuas tentativas de retorno, em contextos onde qualquer retorno é problemático. Segundo O. Paz, esse movimento expande-se mais nitidamente em três experiências humanas: a religião, ou o sagrado, o amor e a poesia:

As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. Sabemos apenas que é aquilo que nos chama do fundo de nosso ser.⁷

Na contramão de uma modernidade fundada sobre um tempo linear e irreversível, essas três dimensões da experiência humana adquirem especial relevo em *Tutaméia*, última obra em vida de João Guimarães Rosa (1908-1967), autor que se preocupa, de modo geral, em proporcionar, pela operação da palavra, um modo de reorientação do mundo. Nesses enredos, a temporalidade, marca fatal da modernidade, deixa de aprisionar o homem. Podemos dizer que, através da escrita, o escritor mineiro abre veredas capazes de operar recomeços e retornos.

É possível afirmar então que, sendo portador da cultura moderna, Rosa distancia-se do solo da modernidade, ao considerar que, em meio à desorientação e à experiência desagregadora do mundo, há como obter uma intuição da totalidade, ou do infinito. Rosa afirma conferir à sua obra, “como apreço de essência e acentuação”⁸, um valor metafísico. É assim que em sua entrevista a Gunther Lorentz ele define o que faz: “... escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito”⁹. E acerca do ofício do escritor: “o escritor deve se sentir à vontade no incompreensível, deve se ocupar do infinito”¹⁰.

Guimarães Rosa distingue-se em meio ao realismo porque cria, em suas narrativas, personagens e lugares que, assemelhando-se a pessoas e lugares reais, não se esgotam na intenção documental, mas sugerem vivências, eventos, formas de expressão,

⁷ Idem. p.164.

⁸ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 90.

⁹ LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.72.

¹⁰ Idem. p. 89.

que, em seu conjunto, dão novo aspecto à representação até então conhecida da literatura regionalista brasileira. Explica-nos Kathrin Rosenfield:

Por mais que cada cena seja tangível e “real”, a substância palpável é nada mais (porém também nada menos) do que o corolário concreto, objetivo, de uma realidade de outra ordem – metafísica e/ ou ficcional. O que conta nesta outra realidade é tão só a aspiração de viver para além daquilo que é conhecido e cognoscível, para além da experiência empírica.¹¹

A autora segue afirmando que as condições sociais, políticas e econômicas do Brasil, matéria do realismo brasileiro afirmado na década de 30, emolduram, na escrita de Rosa, problemas que transcendem o social, lançando o leitor em reflexões filosóficas sobre o sentido da existência e do ser. Rosenfield aproxima Rosa de outros autores que compartilhavam “um autêntico fervor por uma metafísica comprometida com a realidade observada, com as leis ditadas pela experiência física”¹². Associando-o aos nomes de Goethe, Dostoiévski, Nietzsche e Musil, na óptica da autora, o escritor mineiro e Dostoiévski compartilham de uma “autêntica busca metafísica – tentativa de retorno e de tradução das verdades atemporais”. Ainda conforme Rosenfield¹³, Rosa deseja buscar formas novas, nas quais “a outra realidade eterna” possa encontrar expressão.

É possível afirmar que o pensamento rosiano, a par da intenção de retratar o ambiente sertanejo como um espaço esquecido ou desvalorizado no Brasil moderno, quis também apresentar, nesse mesmo sertão, um espaço múltiplo e dinâmico, ambiente que, menos preso aos racionalismos excludentes da modernidade, preservou-se, sendo capaz de revelar sentidos ocultos na existência.

Ao situarmos, no cerne da escrita de Rosa, uma busca do sagrado, podemos dizer que o escritor mineiro parece aproximar-se mais do conceito de “real” que Mircea Eliade¹⁴ surpreende nas sociedades tradicionais, lembrando que, ali, uma convicção plena sobre o mundo divino confere significado a todas as coisas tornadas reais pela

¹¹ ROSENFELD, Kathrin. *Fingir a verdade*. In: *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa* / org. Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa Abelha Alves. – Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p.88.

¹² Idem. p.91.

¹³ Idem. p.92.

¹⁴ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Éditions Gallimard, 1969. Trad. Manuela Torres. p. 26.

participação numa transcendência. Tudo que existe no mundo corresponderia a um arquétipo. Assim, real seria aquele objeto que, por excelência, correspondesse ao sagrado. Vale notar que esta é a posição de Rosa com relação a seus livros: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’ de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo”¹⁵. É possível dizer que a escrita de Rosa – que ele denomina como fábula e poema – aproximando-a das narrativas míticas, seria ao mesmo tempo veículo e forma de uma realidade transcendente¹⁶.

Para construir esta experiência do sagrado pela escrita, no entanto, é preciso encontrar uma linguagem adequada, já que, na modernidade, palavras e coisas não mais se correspondem. A crítica filosófica moderna começou por uma crítica da linguagem, deslocando sentidos. Deixou-se de acreditar na identidade entre o objeto e seu signo. Como afirma Paz¹⁷, ao poeta cabe recriar e purificar o idioma, para que a linguagem seja novamente poesia em seu estado natural e possa prestar-se à intenção de trazer ao leitor a experiência do sagrado.

Rosa se diz disposto a “limpar as montanhas de cinzas” que cobrem o idioma, pois reconhece que a linguagem é a “única porta para o infinito” e que esta passagem só se concretiza, quando o poeta consegue devolver-lhe sua natureza original, ou sua condição de poesia. Desta forma, o escritor mineiro faz uso de uma linguagem que, como afirma João Adolfo Hansen, é “irreconhecível e fictícia, língua no limite do impossível, pois nela se efetuam operações de dissolução da forma, fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido, facilmente capturável como metafísica”¹⁸. Guimarães Rosa, portanto, elege uma forma lingüística que escapa às formas da linguagem realista tradicional e que permite que a consideremos aqui como instrumento de reversão da condição moderna. A linguagem de Rosa se constitui em veículo de redescoberta de um mundo que, em sua finitude, pode comportar infinitos.

¹⁵ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit. p. 99.

¹⁶ Cf. ROSENFELD. Op.cit.p.91.

¹⁷ PAZ, Octavio.Op.cit. p.41.

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. *A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.p.20.

Comentando a afirmação de Lorentz de que *Grande Sertão: Veredas* era capaz de “liberar o homem do peso da temporalidade”¹⁹, Rosa fala sobre este caráter vivificante de sua linguagem: “Era isto que eu desejava conseguir. Queria libertar o homem desse peso, *devolver-lhe a vida* em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida”. Assim, é possível inferir que, para o escritor, sua literatura é uma forma de busca da “vida em sua forma original”, confirmando mais uma vez o horizonte metafísico que levou em consideração na construção de sua ficção. Desta forma, estar livre da temporalidade é regressar às “formas originais” de um tempo primordial, revertendo a condição moderna, postulado que pode ser resumido do seguinte modo: “para curar-se da obra do tempo, é preciso voltar atrás e chegar ao princípio do mundo”.²⁰

Este regressar implica uma possibilidade de vencer o tempo concreto, histórico, especialmente o tempo corrosivo e implacável da modernidade. Assim, o retorno torna-se o cerne do horizonte metafísico na existência humana, o que corresponderia, conforme Mircea Eliade²¹, à dimensão vivida pelo homem pré-moderno que, através de ritos que repetiam o ato cosmogônico, produzia uma renovação cíclica do tempo, abolindo a irreversibilidade histórica e estabelecendo novamente um começo absoluto.

O retorno, então, se estabelece como condição para que o homem moderno, contrariando os vetores culturais de seu tempo, estabeleça uma conexão com a esfera do sagrado, religando-se a um outro tipo de vida. Octavio Paz afirma que “a idéia do regresso está presente em todos os atos religiosos, todos os mitos, todas as utopias”²² e faz parte de um desejo que a temporalidade moderna tem de se apaziguar, de se satisfazer, “numa unidade indivisível”.

É interessante notar que, em carta a seu tradutor italiano, a respeito de “Corpo de Baile”, Rosa se preocupou com as dificuldades enfrentadas na tradução por conta dos sentidos metafísicos de sua narrativa, e utiliza-se justamente do conceito platônico da ascese da alma, reflexão que aponta para um sentido da existência, para definir a

¹⁹ LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. Op.cit. p.84.

²⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p. 83.

²¹ Idem. p.67.

²² PAZ, Octavio. Op.cit. p.163.

intenção de sua escrita: “O concreto é exótico e mal conhecido, e o resto, que deveria ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos”²³.

Rosa também definia-se como alguém que acreditava na ressurreição do homem²⁴. Sabemos que a ressurreição é o retorno impossível para o pensamento racionalista, é o componente mítico que ressignifica o ciclo natural de começo e fim das coisas e que se contrapõe ao caráter de fragmentação e à consciência de finitude inerentes ao racionalismo moderno. Daí podermos afirmar que Rosa usa sua linguagem como um poder vivificante sobre uma modernidade marcada pelas perdas. É possível que, ao ler o que o escritor chamou de “legítima literatura”, a qual deve ser vida, este homem moderno encontre uma via de regresso lançada à intuição da totalidade. Desta forma, este trabalho se dedicará a perceber como a escrita de Guimarães Rosa propõe um encontro com o sentido da existência em caminhos de retorno, ordenação e equilíbrio, traçados entre formas fragmentadas e carentes de sentido.

1.2 SINAIS PARA OS VIANDANTES

Em *Tutaméia*, obra publicada meses antes da morte de Guimarães Rosa, em 1967, 40 contos breves intercalam-se com 4 prefácios, portadores de uma arte poética. Em *Aletria e Hermenêutica*, o primeiro de seus prefácios, Rosa estabelece uma visão particular sobre suas histórias, preparando o leitor para a leitura, para isto usando a comparação com o que não é história. Afirma logo na primeira frase: “A história não quer ser história. (...) A história, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”²⁵.

A aproximação feita por Rosa entre história e anedota pode ser melhor entendida se lembrarmos que as anedotas seriam as formas primitivas dos contos. Segundo

²³ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit.p.37-38.

²⁴ LORENZ. Günther. Op.cit.p.93.

²⁵ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p.3.Todas as citações a seguir serão desta edição.

Magalhães Júnior²⁶, as anedotas coincidem com estórias breves ou proezas, dadas como acontecidas, e que ficavam à margem dos registros oficiais dos acontecimentos. Também eram associadas a fatos jocosos e à revelação de segredos, devido aos escritos “não divulgados”, que fugiam à oficialidade, conforme sua origem grega: an: não; ek: para fora e didonai: dar; ou seja, aquilo que aguarda ser revelado ou descoberto.

A anedota é veículo de revelação de uma graça desconhecida ou esquecida, o que justifica plenamente, como diz Rosa, seu uso nos “tratos da poesia e da transcendência”, ligando o não revelado segredo da anedota, ao sobrenatural: “Não será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo.”(p.3) Para o escritor mineiro, a forma da anedota tem, além da brevidade e da leveza que atrai, a capacidade de transportar a graça, ou o elemento drolático, cômico, até o limite do “salto para o sublime”, para atuar como “sensibilizante do alegórico espiritual” e propor “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

É assim que graça, palavra comumente ligada ao humor, assume outro sentido, transpondo-se para outra e mesma graça, do latim **gratia**²⁷, que expressa dádiva, mercê, ligada à revelação e ao favor divinos. Ou seja, a graça contida na anedota, que é o conto breve, traz a Graça que é revelação da transcendência. A narrativa, a criação da literatura que é vida, revela-se um suporte para o salto proposto.

Em seu capítulo “A outra margem”, de “O Arco e a Lira”, Paz afirma que, ao participar da criação poética, o leitor une-se ao momento da criação original, ou seja, efetua um retorno e toca o sagrado. Para ele, “a característica da experiência religiosa é o *salto brusco*, a mudança fulminante da natureza”.²⁸ Rosa, leitor de Kierkegaard, possivelmente conhecia o que o filósofo dinamarquês considerava como o “salto” para o sagrado e que Paz assim define:

“Se o sagrado é um mundo à parte, como podemos penetrar nele? Mediante o que Kierkegaard chama de “salto” e nós, à espanhola, de “o salto mortal”. Hui-neng, patriarca chinês do século VII, explica assim a experiência central do budismo: “Mahaprajnaparamita é um termo sânscrito do país ocidental: em língua Tang significa:

²⁶ MAGALHÃES, Júnior, R. *A arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores. 1972. p.68.

²⁷ CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* / Antonio Geraldo da Cunha; assistentes : Cláudio Mello Sobrinho – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

²⁸ PAZ, Octavio. *Op.cit.* p.146.

grande-sabedoria-outra-margem-alcançada... O que é Maha? Maha é grande... O que é Prajna? Prajna é sabedoria... O que é Paramita? A outra margem alcançada... Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem. Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem”.²⁹

Acostumados que estamos com a força das imagens aquáticas nas narrativas rosianas, não é difícil nos recordarmos da “Terceira margem do rio”, conto no qual o pai se retira do mundo objetivo e se entrega às águas do rio, fazendo dele a sua terceira margem, atracando seu barco à fluidez das águas, ação interpretada à primeira vista como loucura e que, como acabamos de ver, pode representar uma grande sabedoria. Em pequena nota, neste mesmo trecho, Paz apresenta o significado etimológico da palavra sabedoria: *perfeição*. Assim, alcançar a *outra*, ou a diferente margem seria efetuar o salto: “e não será esse um caminho por onde o *perfeitíssimo* se alcança”?³⁰

Assim, uma vez desdobrada em novos entendimentos, a forma anedótica é capaz de “colindir”, como Rosa mesmo diz, com o “não-senso”, que para ele, “reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria”. Este refletir “por um triz” sugere a imagem instantânea do fósforo deflagrado de que se vale o escritor para definir a anedota no prefácio em estudo, bem como se adequa perfeitamente à idéia de um tênue feixe de luz que subitamente se acende, uma iluminação pela graça divina e que permite que se tenha um vislumbre de resposta para as questões do mundo, apenas uma *Tutaméia*, caminho por onde o “perfeitíssimo se alcança”. Em carta a um amigo, dizia ainda a respeito desta busca pelo sagrado: “Sou só religião – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞ . O mais, você deduz”.³¹

Rosa definia-se como aquele que está em busca deste re-ligar (re: novamente e ligare: vincular, ligar) com o divino, ou ainda na acepção de Cícero³² da mesma palavra, re-legere (ler novamente ou colher novamente), o que nos sugere a mesma intenção do

²⁹ Idem. p.147.

³⁰ GUIMARÃES ROSA, João. *Tutaméia*. Op.cit.p.11.

³¹ Carta de J. Guimarães Rosa a seu amigo Vicente Ferreira da Silva, datada de 21/5/1958. In: João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ. Luiz Otávio Savassi Rocha. Disponível em: <http://www.medicina.ufmg.br/cememor/rosa>. Acesso em 5 de abril de 2007.

³² Cícero, em seu 'De natura deorum', II, xxviii, deriva religião de relegere (tratar cuidadosamente): *Those who carefully took in hand all things pertaining to the gods were called religiosi, from relegere.*(Cícero)

índice de releitura que o leitor de *Tutaméia* encontra no final do livro: através de uma leitura diferenciada, ou tratamento cuidadoso da criação poética, ligamo-nos à outra margem, à margem do mistério. Quem se envolve com uma segunda leitura pode encontrar o caminho para o infinito, ou aportar numa terceira margem, pensamento que fica claro a Benedito Nunes, após sua leitura da viagem empreendida por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: “a vida é uma tentativa de travessia para o lado do divino”³³.

Também pista da construção deste caminho é o título do referido prefácio, *Aletria e Hermenêutica*. Este abriga elementos complementares e não antagônicos. O termo aletria, alegre emaranhado de letras, ou letras em outra ordem, como o doce de mesmo nome³⁴, parece aludir ao emaranhado do universo que a criação literária, em sua multiplicidade de significações e sabores, tenta captar. Essa estrutura superficialmente caótica suscita uma hermenêutica capaz de desdobrar os sentidos na confusão da experiência realizada em meio à desorientação. Na graça, ou na doçura do conto breve e inusitado, há uma chave de leitura da vida; na graça, há revelação, via de entendimento. Informa Ana Luiza Martins Costa³⁵ que este texto havia sido publicado em 1954, no Jornal “A Manhã”, sob o título “Risada e meia”. Anos mais tarde, foi reformulado e republicado com o título de “Aletria e Hermenêutica” em *Tutaméia*, o que também reforça seu enfoque para a graça que leva a algo mais, ou viver a graça para ir além. Desta forma, podemos afirmar que o conjunto de *Tutaméias*, ou quase-nadas, das breves e condensadas estórias de Rosa, acabam por constituir-se em corajosa proposta de alcançar a amplidão, pelo caminho das pequenas veredas.

Vale notar que Rosa associou a cada anedota deste prefácio um pensamento filosófico, relativizando os limites da seriedade ou profundidade que cercam tais conceitos. Nesta construção em que une o prosaico e o clássico, ele aponta nomes como Platão, Hegel e Bergson, afastando-os do centro de um pensamento lógico privilegiado, portador de definições convencionalmente aceitas. Assim, ao associar correntes do pensamento filosófico autorizado à anedota comum, Rosa sedimenta-se numa espécie

³³ NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo. *Fortuna Crítica*. Op.cit.p.165.

³⁴ Aletria é um doce de origem portuguesa feito com macarrão finíssimo, açúcar e gemas.

³⁵ COSTA, Ana Luiza Martins. *Via e Viagens*. In: Cadernos de literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles. p. 230.

de tradição pensadora do não-senso, um pensamento não-avalizado pelo senso comum, mas que se constitui como uma tradição clandestina, que tensiona a lógica e que se nutre do paradoxo. Deste modo, estas idéias, presas à categorização do que “não é sério” e por isso, consideradas como “quase nada” ou *tutaméias*, podem, para o escritor mineiro, vir a engendrar “novos sistemas de pensamento”.

Na entrevista que concede a Lorenz, é possível notar seu posicionamento diante dos pedidos de categorização e explicação que seu interlocutor lhe faz. Rosa utiliza sua fala poeticamente, desviando as perguntas sobre política, compromisso social e religião para o uso que faz da língua, demonstrando que as coisas aparentemente sérias, ligadas à “*doxan*”, opinião, base do pensamento clássico dicotômico, precisam do tratamento diferenciador que lhes dá a linguagem do “*paradoxos*”, o contrário à opinião, ou contrário ao esperado pelo senso comum. O salto para a outra margem, portanto, não estará em opiniões ou conceitos já conhecidos, mas em novas compreensões que virão a partir da descoberta de novos sentidos.

O autor sempre se posicionou como um contador de histórias³⁶, dizendo ser o homem do sertão um “fabulista por natureza” e o narrar histórias, algo que corria pelas veias, pelo corpo, pela alma, sendo o sertão, a própria alma deste homem. Assim, o escritor situa o ato de narrar histórias como uma atividade que, de alguma forma, toca as camadas arcaicas e transcende os registros datados da História. Em carta a Bizzarri, Rosa explica que a novela “Uma História de amor” (Corpo de Baile), trata das histórias, sua origem e seu poder. Os contos folclóricos encerrariam verdades sob forma de parábolas ou símbolos, realmente contendo revelações.³⁷

Profundamente ligados ao tema da viagem (Rosa se auto-denominou *viator*³⁸), os narradores nos contos rosianos são autorizados pela experiência da viagem pelo mundo, a efetuar uma volta, que empreendem narrando, interpretando, revivendo. Estas voltas se concretizam no ambiente e nos personagens do sertão, quase irreais, de tão verdadeiros. Homem do mundo, o escritor mineiro cria sua ficção retornando à matéria

³⁶ LORENZ, Günther. Op.cit.p.69.

³⁷ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit.p.91.

³⁸ Pseudônimo assumido pelo escritor em 1938, no Concurso Nacional Humberto de Campos, em que foi premiado em 2º lugar.

arcaica guardada no âmbito do rural e do regional de sua origem. Segundo Suzi Sperber, “O tema da viagem, a busca, a forte presença da transcendência e o cunho místico dos relatos existe desde *Campo Geral*”³⁹, definindo a busca do sagrado como marca da escrita rosiana.

Por apresentar riqueza de detalhes regionais, é possível que a escrita de Rosa possibilite ao leitor comum ver, em primeiro lugar, o pitoresco das paisagens, dos causos, dos personagens. Talvez por isso, em *Tutaméia*, não faltem orientações, ainda que cifradas, para outro tipo de leitor – o leitor viandante. Logo na página que contém o índice, estão as seguintes palavras de Shopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”.

Segundo Ettore Finazzi Aggró⁴⁰, depois de *Grande Sertão: Veredas*, Rosa passou a pensar mais sobre a relação autor/ leitor, o que justificaria a preocupação em colocar esta epígrafe, marcando o início da leitura, e novamente na última página, o mesmo índice, desta vez com a indicação de “índice de releitura”, no qual os prefácios vêm indicados como prefácios propriamente e não colocados entre os contos, como na primeira página. Neste segundo índice, outra epígrafe de Shopenhauer continua alertando para a necessidade de se perceber a unidade orgânica de um conjunto, lendo duas vezes a mesma passagem.

Rosa parece insistir na segunda leitura, proporcionando ao leitor, através da interpretação do texto literário, algo como o súbito deflagrar do fósforo, que num átimo, produz luz. Esta seria a leitura da vida, como quer Rosa, em seu supra-senso. Ora, estando modificada a ordem no segundo índice, sugere-se que os prefácios sejam lidos em seu conjunto, e em seguida, apenas o conjunto dos contos. Portanto, duas leituras são propostas explicitamente; uma em que os prefácios são também histórias, e outra na qual os prefácios são parte de uma filosofia própria e suas significações para o escritor.

³⁹ SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p.63.

⁴⁰ FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do Tamanho do Mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p.44.

Podemos inferir que Guimarães Rosa permitiu que seus prefácios fossem também entendidos como contos ou ensaios, já que no primeiro índice de leitura não há distinção entre estes e os contos, o que indica que não havia uma intenção em estabelecê-los como única chave de leitura. Muitos refletiram sobre esta armadilha do escritor de “Primeiras Estórias”, já que o próprio anunciou sua intenção de “dar trabalho aos críticos”. Rubens A. Pereira afirma que Rosa desdobrou *Tutaméia*, à maneira dos princípios de Edgar Allan Poe, às vistas de todos, em Segundas e Terceiras estórias. Para ele, “a expressão “Terceiras Estórias” não é subtítulo à *Tutaméia*, como a crítica em geral costuma designar. Antes, seria possível dizer que *Tutaméia – Segundas Estórias* anuncia e germina as Terceiras Estórias, as quais irão se configurar no final do volume, no índice de releitura”⁴¹.

Poderíamos, então, sugerir a idéia de que a “luz inteiramente outra” da segunda leitura proposta possa transformar as estórias em outras novas, por este segundo olhar, e que o conjunto, após esta segunda leitura, não mais seja o que parecera ser na primeira, nem na segunda leitura, mas se tornasse em terceiras estórias, fruto de novos e insólitos encontros do leitor nas pequenas veredas de *Tutaméia*.

É dessa forma, em idas e vindas nestes encontros, que o leitor passa a se parecer com a figura do viajante, imagem que será aqui abordada e que comporta uma gama de significações. Assim afirma Wolfgang Iser sobre a figura do leitor: “como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento”⁴².

Apesar da leitura de *Tutaméia* poder se parecer com uma caçada por sentidos, é na figura do viajante e não do caçador, que o leitor se concretiza, movendo-se pelas estórias e procurando o sentido na volta proposta pela epígrafe e pela estória final que retoma os personagens da estória inicial. Comentando a escolha de Wolfgang Iser pelo leitor viajante, Compagnon afirma:

⁴¹ PEREIRA, Rubens. *Segundas estórias e outros enigmas* In: *Outras Margens*. Op.cit.,p.263.

⁴² ISER, Wolfgang. In: Antoine COMPAGNON. *O demônio da literatura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003. p.149.

“A leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma **viagem através do texto**. O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante sobre o texto. O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante de nossa atenção: como um viajante num carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo que viu, graças a sua memória (...) Assim, como em Ingarden, **a leitura caminha ao mesmo tempo para frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então**”.⁴³

Deste modo, realiza-se o que é previsto na epígrafe: a leitura do último conto deflagra uma necessidade de reler o primeiro. A recomendação de *voltar*, com a intenção de recuperar o perdido ou o não visto, leva ao ato de recordar, ou trazer de volta ao coração, conduzindo até a reminiscência. Nesta última, acionam-se saberes e sentimentos, sendo a reminiscência, como afirma Platão⁴⁴, a fonte da aprendizagem, e do conhecimento.

Podemos dizer que a ordenação da viagem de conhecimento de cada indivíduo se dá através da memória, elemento capaz de trazer novamente ao presente as compreensões realizadas, como nos explica Santo Agostinho. Na realidade, Agostinho⁴⁵ entende que tudo que está contido no mundo está presente neste palácio (da memória), inclusive sua própria pessoa e todos os conhecimentos apreendidos. A partir desta grande reserva, é possível “tecer” as experiências passadas e as expectativas do futuro. Agostinho constata também que a potência da memória é própria de seu espírito, mas seu espírito não é capaz de apreender todo o seu ser.

Diante desta e de outras limitações, Rosa parece propor, como Hermes ou Virgílio, conduzir-nos pela experiência de uma leitura que, se for “colhida” cuidadosamente, trará “luz inteiramente nova”. Nesta viagem pelos contos de *Tutaméia*, iluminadas as palavras, imagens, para-citações e intertextualidades, poderemos ver sinais do caminho de volta para a transcendência. Sperber identifica esta estratégia através das inúmeras menções ou citações que visam a “ativar o conhecimento que, difuso, negado, parece ser ancestral, vir de sempre: mito”.⁴⁶ A cada etapa da viagem corresponde um dos contos breves, cheios de graça, guardadores do inaudito, *tutaméias* portadoras da centelha de revelação.

⁴³ Idem. p.152.

⁴⁴ PLATÃO. *Fédon*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. p.45.

⁴⁵ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003. p.218.

⁴⁶ SPERBER, Suzi Frankl. Op.cit. p. 50.

1.3 ANTIPERIPLÉIA: UM CONTO, DUAS VOLTAS

Iniciado pela letra A, e respeitando a ordem alfabética do índice, o primeiro conto do volume chama a atenção por seu título cuidadosamente escolhido. A formação da palavra exige o olhar reflexivo do leitor. A estória, relatada por um guia de cego, em constante perambular com seu senhor e aparentemente sem destino, é denominada *Antiperipléia*.

Périplo ao contrário, o nome sugere tempo e espaço que se reverterem. O retorno, palavra chave deste estudo, se apresenta prontamente no título. Os périplos, trajetórias que se configuram por sua circum-navegação, supõem sempre um retorno ao ponto de partida. São também considerados périplos os relatos de tais viagens.

O périplo é, portanto, a representação escrita da viagem e ela própria: coisa e palavra juntas. Conforme vimos anteriormente, de acordo com Paz⁴⁷, a modernidade é quem cinde estes dois elementos. A imagem do périplo, portanto, guarda este sentido de correspondência entre signo e objeto, palavra e coisa, ida e volta que se completam.

Para que o périplo se realize, no entanto, é necessário que a volta ao ponto de partida aconteça. É o retorno, ou seja, o antipériplo, que concretiza o périplo. Poderíamos dizer que, para alcançar o sentido da viagem, é preciso completar o ciclo até que o retorno permita um segundo olhar sobre o caminho.

A partir desta imagem que se apresenta como condutora da série de contos ordenados alfabeticamente, podemos tomar o par périplo \ antipériplo como associado à epígrafe de Shopenhauer, que recomenda um retorno, ou, se quisermos, uma volta ao livro, após a primeira leitura. Teríamos então: périplo \ leitura, e antipériplo \ releitura. Desta segunda leitura, diz a epígrafe, pode vir uma luz inteiramente outra. Ou ainda, a luz que não existe até que a graça a revele, o que acontece apenas ao (re) trilhar o

⁴⁷ PAZ, Octavio. Op.cit.p. 41.

périplo. O comentário que faz Ettore Finazzi sobre a leitura primeira que normalmente se faz de *Grande Sertão Veredas* poderá nos ajudar:

Presos, com efeito, no enredo envolvente dessa difícil ingenuidade, não descobrimos na primeira leitura do texto, escutando intrigados o monólogo de Riobaldo, a obviedade implicante mais uma vez escondida numa plica, (numa dobra) daquilo que é simples e que só a releitura permite explicar, “desdobrar”. A evidência, que está desde sempre inscrita no discurso, é revelada, afinal, só pela regressão; *a verdade, implícita na fala do narrador, é alcançada graças a uma “volta atrás” que finalmente nos mostra a fundamental duplicidade (ou dobrez) daquilo que é simples, estando envolvido numa dobra só*. No vaivém entre a existência e seu sentido, e no vaivém, especular ao primeiro, entre o ler e o reler (que não é necessariamente o saber-ler); graças, enfim, ao movimento de *ida e volta*, pelo qual a escrita de Rosa se dobra sobre si mesma, revela-se para nós a elementar e indestrinçável ambigüidade daquilo que é verdadeiro: ou seja, que Diadorim é Deodorina e vice-versa; que o Bem é o Mal e vice-versa – e *que a vida, como a leitura, é no fundo essa travessia cega, insciente, através da contraditória simplicidade dos signos*.⁴⁸ (grifos do autor)

O movimento de leitura que acompanha a narrativa voltada sobre si encontra, no retorno ou releitura, aquilo que poderia ser chamado de antipériplo, a iluminação do próprio sentido da viagem. Tudo isto se liga ainda à *Aletria*, ou ao caminho não ordenado das letras, a ordenação da narrativa contra o caminho lógico que compreende um começo e um fim fixos. O movimento sugere então, além dos pontos de partida e chegada, uma compreensão do trajeto, através de uma *hermenêutica*.

O leitor também pode prever que, seguindo o esquema do retorno, o anão e o cego, personagens principais deste primeiro conto, devem estar também na última estória do volume, começada pela letra Z, o que de fato acontece. Assim, tendo lido todo o volume, até o final, o leitor, aconselhado pela epígrafe a empreender uma segunda leitura, volta ao A, o que completa o périplo ao redor do livro, como bem diz o personagem narrador: “voltar para fim de ida”.

Em termos visuais ou gráficos, podemos dizer que ida e volta, se desenhados como linhas que vão e voltam ao ponto de origem, se mesclam na figura da Lemniscata, hélices horizontais que representam matematicamente o infinito, símbolo intencionalmente colocado por Rosa ao final de *Grande Sertão Veredas*, e que pode indicar o equilíbrio dinâmico universal, bem como o equilíbrio entre o masculino e o feminino universais.

⁴⁸ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Op.Cit.p.44.

É interessante notar que a letra A, marca deste primeiro conto, ou Aleph do hebraico, também é utilizada para simbolizar o infinito, ou seja, anuncia algo que não tem fim, e não apenas o início de uma ordem finita, lembrando-nos o modo como Rosa disfarçou o caráter metafísico de seu texto, ou as infinitas possibilidades de significados gerados pelas letras, ou seja, pela criação ficcional, escondidos na previsibilidade da ordem alfabética.

É também possível ouvir ecoar no título a rima do nome de outro relato: a Odisséia, obra que, como nos sugere a discussão proposta pelo autor no primeiro prefácio, confunde história e estória. Os cadernos de Rosa⁴⁹ trazem anotações sobre a Ilíada e a Odisséia, que nos confirmam sua leitura e comentários.

A Odisséia, inicialmente narrativa oral, já foi considerada como história real do povo grego, mito e realidade uma vez unidos. Podemos afirmar que a categoria que se encaixa entre estória e história e que se quer parecida à anedota, dado o seu caráter de segredo, é o mito. Segundo Mircea Eliade⁵⁰, o mito é “um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática”.

O mito apontará, portanto, de modo codificado, ou vestido de estória, um caminho para a sabedoria, que Rosa situa em uma outra margem. Assim, por seu caráter mítico, a viagem de Ulisses se situa entre história e estória, mas também entre o mundo do humano e do divino. Ulisses é aquele que conviveu com homens e deuses e que escolhe a convivência dos mortais, elegendo o retorno.

É através do mito da origem e do retorno, que *Tutaméia* e Odisséia se aproximam além da rima. Ulisses volta para narrar, pois só o seu retorno constitui sua estória. O pequeno Prudencinho também retornará no último conto, por que nunca abandonou a estrada em suas voltas, e volta para compor suas novas idas.

⁴⁹ COSTA, Ana Luiza Martins. *Rosa, leitor de Homero*. In: REVISTA USP. *Dossiê 30 anos sem Rosa*. n.1, São Paulo, 1989.p. 46.

⁵⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Op.cit.p.23.

Ecoando o mito homérico, *Antiperipléia* traz, portanto, o relato de um retorno. A morte de Tomé, o cego, em sua viagem de retorno ao pó, é narrada por seu companheiro de viagem, o anão Prudenciniano, que nos deixa entender, através de seu relato irônico, ter sido o responsável pela morte do cego, assemelhando-se assim, a Hermes, o mensageiro dos deuses que, sempre em trânsito, leva as almas ao Hades, determinando o destino do itinerário humano.

Também a estória de Ulisses começa a ser narrada de seu final, quando os deuses decidem permitir sua volta, para isso enviando uma mensagem pelo deus Hermes. O deus, então, é aquele que, em ambas as estórias, a de Homero e a de Rosa, aciona o retorno, ou o antipériplo. Vale notar que Chevalier e Gheerbrant⁵¹ associam a lemniscata ou a dupla hélice, aqui tomada como representação do périplo/antipériplo, ao símbolo do caduceu, marca de Hermes, o viajante por excelência, cujo emblema traz duas serpentes em forma de 8 em torno de um bastão.

Podemos afirmar que se estabelece a existência de uma hermenêutica, ou modo de compreensão, como proposto no prefácio, do grego *hermeneuein* "interpretar," também derivado de *Hermes*, como o deus da fala, da escrita e da eloquência, aquele capaz de levar as mensagens divinas. Conforme demonstra no prefácio, Rosa nos propõe que, diante das anedotas ou contos brevíssimos, sejamos capazes de ler os princípios do sagrado, ou "o mecanismo dos mitos - sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível" (p.5). Esta hermenêutica, ou modo de leitura, corresponderá às chaves que nos apresentarão o itinerário do périplo e do antipériplo.

Em *Antiperipléia*, assim como no começo de *Grande Sertão: Veredas*, o narrador relata a um senhor desconhecido, vindo das cidades, suas experiências. Na estória curta, o anão corcunda e feioso conta suas ambulâncias como guia do cego Tomé, bonito como Jesus, relatando também o modo como descrevia para seu senhor a beleza das mulheres que por ele se apaixonavam, afirmando serem todas bonitas, mesmo as feias. É de uma mulher casada, muito feia, que o anão recebe cachaças e

⁵¹CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996. Op.cit. Verbetes caduceu e espiral.

comidas para arrumar encontros e elogiar-lhe as falsas belezas. O cego, saindo à noite, vindo de um encontro com a mulher, cai em um despenhadeiro e morre.

O relato se estabelece em torno da culpa da morte do cego, explicando o anão Prudenciniano ao interlocutor as diversas alternativas, sendo possível que o marido da mulher desejasse matá-lo, ou mesmo a mulher, para que o cego, na possibilidade de voltar a enxergar, nunca visse sua real figura, ou ainda, que o cego tivesse morrido por acidente. Também são aventadas as idéias de que o cego, voltando a enxergar, desejasse morrer diante da realidade da feiúra da mulher e tivesse se suicidado, ou ainda a sutil sugestão de que o anão, bêbado, o tivesse empurrado para a morte.

Toda a história transcorre em tom jocoso, lembrando-nos ainda a figura do anão, a imagem do bobo da corte, ou do bufão, personagem que, contando as ações de seu senhor, gracejava, usando do absurdo ou inusitado, para dizer a verdade. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a figura do anão remete ao bufo, pela característica de “expressar em tom grave coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas graves. Encarna a consciência irônica”⁵². Para o autor, o anão é símbolo, portanto, das discordâncias ocultas, e da dualidade do ser. Ao confrontar o rei com suas verdades, o bufo se posiciona acima dele.

Verificamos que Prudenciniano, que tem como ofício guiar o cego, troca de lugar com seu patrão; coloca-se na posição de chefe e não de criado: “Patrão meu, não. Eu regia – ele acompanhava: pegando cada um em ponta do bordão, ocado com recheios de chumbo. (p.13)

A imagem dos dois personagens, cada um segurando um lado do mesmo bordão, nos lembra que o nome de Tomé indica, por sua etimologia, o significado de *gêmeo*, ou *thomas*, de origem aramaica. Assim, Prudenciniano e Tomé, cada um de um lado do mesmo eixo, se completam, estão incluídos um no outro. O anão é aquele que proporciona a visão da beleza ao cego, o qual, por sua vez, lhe proporciona a proximidade do amor.

⁵² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. Verbete anão.

Nesta relação dual, podemos observar que a figura do anão novamente se liga à figura de Hermes, pois o bordão então, representaria o caduceu, pertencente ao deus, símbolo do equilíbrio e do antagonismo entre as forças do mundo, sendo ainda, na versão esotérica, o eixo do mundo. Desta forma, novamente nos deparamos com a imagem do périplo e do antipériplo, duas extremidades do mesmo eixo.

Hermes, segundo Antoine Faivre⁵³, pode ser identificado como um *journeyer*, ou viajante, que faz de sua estrada um mundo em si, no qual pode intervir o acaso ou o imprevisto (*hermaion*). Hermes circula entre o mundo dos mortos e o dos vivos, conduzindo as almas ao Hades e levando-as deste reino ao mundo dos vivos, intermediário ou guia entre o mundo mítico e o terreal. Hermes passeia entre a história como tempo de vida, e estória, continuidade mítica em outro lugar. Hermes também é aquele que tem o poder do discurso, capaz de produzir a argumentação e o engano, como faz o anão em sua conversa com o interlocutor. No relato em que apresenta tantas perguntas sem resposta e tantas possibilidades, o guia do cego mostra-se mais vítima que algoz, mas é através da astúcia de sua “ação secreta” (*kleptein*), ou a oportunidade (*hermaion*) de empurrar o cego numa imensa noite de luar, que a verdade se insinua, através de uma hermenêutica que busca mostrar o sentido do antipériplo: voltar para o divino.

Desta forma, é possível associar o ofício de Prudenciniano de acompanhar e guiar o cego, ao ofício de Hermes de presidir ao chamado *processus* hermético⁵⁴: *emanatio, conversio, remeatio*. Explica-nos Antoine Faivre⁵⁵, através da leitura imagética de um quadro de Boticelli, que a primeira fase seria a procedência divina, a segunda, a conversão pela graça, e a terceira, a reascensão. Hermes, então, seria o acompanhante da viagem mítica, desde a sua origem até o ponto de conversão, ou momento em que se compreende (*hermeneuin*) o sentido da viagem, até o direcionamento para o ponto de volta. O que precede ou que aciona o retorno é a compreensão pela graça, a hermenêutica do mundo permitindo o avanço na travessia.

⁵³ FAIVRE, Antoine. *Hermes*. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos literários*. Rio: J. Olímpio, 2005. p.448 a 465.

⁵⁴ Idem. p.456

⁵⁵ Idem Ibidem.

Ainda acerca do tema da viagem, indicam respectivamente os dicionários de Cirlot e Chevalier:

viajar em seu sentido mais primário, é procurar. Em conseqüência, estudar, pesquisar, procurar, viver intensamente o novo e o profundo são modalidades de viajar, ou se quiser, equivalentes espirituais e simbólicos da viagem. (...) Para Jung, é uma imagem da aspiração, do anseio nunca saciado, que em parte alguma encontra seu objeto.⁵⁶

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual.⁵⁷

Também a busca da verdade em Platão se configura em trajeto, ou viagem, pois para se alcançar a verdade é necessário passar por todos os campos do possível, já que “o absoluto habita além das últimas hipóteses”⁵⁸. Quem deseja alcançar a verdade necessita da chave hermenêutica que permite avançar na travessia.

Assim, é possível ligar esta busca da transcendência, à forma com que o cego Tomé, ao procurar as mulheres, tateia demandando a beleza e o amor: “Mulheres doidas por ele, feito Jesus, por ter barba. Mas ele me perguntava, antes: ‘É bonita?’ Eu informava que sendo”. (p.13) Segundo Platão, para encontrar a Beleza ou o bem supremo, é necessário recordar-se de uma existência puramente espiritual na qual uma vez foram vistas as verdades espirituais. Na vida terrena, quando se vê a beleza, é possível ativar a reminiscência deste conhecimento anterior, reconhecendo-o pela visão. Ora, o esquecimento aqui equivale à cegueira de Tomé, incapaz de recordar ou de “apreender” o sentido do amor ideal. Tomé vive apenas o amor que os sentidos podem fornecer.

Figurando a falta de conhecimento, a cegueira de Tomé o leva a ver, com suas mãos, o conteúdo de seu próprio desejo. O guia, anão e corcunda, feio, tem inveja da atração que o cego exerce sobre as mulheres e opera “desafeios”, enganando e convencendo o cego de que todas as mulheres que se interessavam por ele eram bonitas, justificando-se a partir de sua própria verdade: “cada mulher vive formosa: as roxas, pardas e brancas, nas estradas”. (p.13)

A figuração da tentativa de “ver” o objeto do amor, ou o fato de que Tomé crê realmente na Beleza que pensa estar tocando, nos lembra o mito da caverna de Platão,

⁵⁶ CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p.598.

⁵⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p.951.

⁵⁸ PLATÃO. Coleção Pensadores. São Paulo: Editora nova cultural, 2004.p.22.

no qual as pessoas criam ver objetos reais, que não passavam de sombras dos verdadeiros. Explicando a dicotomia entre o Sensível e o Inteligível e a falsa crença nos sentidos, Platão sintetiza: “a visão é ainda o mais sutil de todos os nossos sentidos. Não pode, contudo, perceber a sabedoria”.⁵⁹

Vale notar que vários dos contos de *Tutaméia* trazem, na última página, o desenho de uma coruja, símbolo da sabedoria, que já sabemos descrita por Paz como resultado do salto para a margem do sagrado e da perfeição. *Antiperipléia* possui este símbolo, que Chevalier descreve como “símbolo do conhecimento, tradicionalmente atributo dos adivinhos, simbolizando seu dom de clarividência”.⁶⁰ A visão da coruja, capaz de atravessar as trevas, contrasta com a visão humana, dependente da luz. O desenho pode ser lido, então, como mais um dos sinais do caminho, diretamente ligado, no conto, à questão central da visão e da cegueira.

A visão se liga também à palavra *história* conforme nos indica Jacques Le Goff:

A palavra “história” (em todas as línguas românicas e em inglês) vem do grego antigo *historie*, em dialeto jônico. Esta forma deriva da raiz indo-européia *wid-*, *weid*, “ver”. Daí o sânscrito *vettas* “testemunha” e o grego *histor* “testemunha” no sentido de “aquele que vê”. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos à idéia que *histor* “aquele que vê” é também aquele que sabe; *historein* em grego antigo é “procurar saber”, “informar-se”. *Historie* significa pois, “procurar”. É este o sentido da palavra em Heródoto, no início das suas *Histórias*, que são “investigações”, ou “procuras”.⁶¹

Ao afirmar que sua estória não quer ser história, Rosa refere-se a uma história que não vê, não procura, mas que se apóia no datado, no que já se cristalizou. A história que vê, conforme a etimologia aqui explicada, é o movimento de busca, de investigação do que já se passou, é ter a visão do que já existiu e trazê-la de volta, como imagem que pode ser integrada a um novo entendimento. Ver é, portanto, saber ou conhecer por ter vivido uma experiência própria de investigação ou busca.

Assim, o desejo de ver, a procura existencial platônica e a viagem se integram na figura de Tomé, ser duplo e dividido. Desejando ver, Tomé procura conhecer o mundo, mas o que pensa saber do mundo vem da visão de seu guia Prudenciniano. O desejo de

⁵⁹ PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. p.87.

⁶⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Op.cit.* Verbete coruja. p.293.

⁶¹ LeGOFF, Jacques. verbete “História” in *Enciclopédia Eunadi*, vol. 1 Memória-História, INCM: 1984, Lisboa, pp. 158-259.

Tomé é conhecer, apesar de sua limitação e dependência. Através dos sentidos primários, preso ao mundo das sensações, ele procura perceber o que seja o amor e a beleza, compondo uma alegoria da condição humana na experimentação do mundo.

Tomé assemelha-se assim, ao viajante Ulisses, o qual, a contragosto, é forçado a passar por diversas situações até que possa voltar. Para François Hartog, “a figura de Ulisses traduz o exílio da alma no mundo sensível. Plutarco, meditando sobre a situação do exilado, relacionava-a com essa condição geral que faz de todos nós seres de passagem e em exílio”⁶².

Podemos também afirmar que a cegueira de Tomé liga-se à condição humana descrita por Platão, na qual se parte da ignorância (agnosis), vinculada à imagem daqueles que estão na caverna e acreditam nos contornos que vêem, passando pela opinião (doxa), para chegar ao conhecimento pleno (episteme). Também Heloísa Vilhena⁶³ assim analisa o conto, relacionando o cego a alguém preso ao mundo dos sentidos, ou da doxa, sendo o anão aquele que “vê outras coisas”, por ter a visão do conhecimento. Neste ponto, como personagem do antipériplo, Tomé novamente se parece com Ulisses, não o de Homero, mas o de Dante, com o qual compartilha um destino de morte por desejar experimentar o mundo:

A saudade do filho, a mui dileta
Velhice de meu pai, de alta consorte
Santo amor, em que ardia sempre inquieta,

Não dominaram esse anelo forte
Que me impulsava a ser do mundo esperto,
Das manhãs das nações, da humana sorte.

Lancei-me às vagas do alto mar aberto;
Sobre um só lenho me seguiu companhia
De poucos, mas de afouto peito e certo.
(...)
Perigos mil vencendo e avesso fado”
Lhes disse — “irmãos, chegastes ao Ponente!
Da existência este resto, já mingado,

Razão não seja, que vos tolha a mente
De além do sol, tentar nobre aventura,
E o mundo ver, que jaz órfão de gente.⁶⁴

⁶² HARTOG, François. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p.48.

⁶³ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *As Três Graças*. São Paulo: Mandarin, 2001.p.139.

⁶⁴ ALLIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Martin Claret, 2004. Canto XXVI, Inferno. p. 147-148.

Os laços afetivos do Ulisses dantesco não são suficientes para deter o anelo forte que o impele a fazer a travessia até o poente, experimentar do mundo, e conhecer a humana sorte. Este Ulisses quer ir além do outro lado, além do poente, quer preencher o mundo que carece de ser visto. O resultado da viagem, porém, é a imobilidade no mesmo elemento que lhe proporcionara a “nobre aventura”, o mar.

Hartog⁶⁵, em seu “A memória de Ulisses”, afirma que este Ulisses difere do de Homero, cansado das aventuras de sua viagem e desejoso de retorno. Ele ainda reporta-se a Petrarca, cuja escrita teria indicado um Ulisses supremamente desejoso de *ver* mais. No conto, este desejo de ver o mundo é enfatizado pela figura do cego, duplo do viajante Ulisses, portanto: “Cego suplica de ver mais do que quem vê”. E ainda: “O pior cego é o que quer ver”. Este desejo de ver e conhecer se realiza no amor por Sá Justa, nome que se liga ao sentido platônico da busca humana: a Justiça, a Beleza e o Bem.

No entanto, Sá Justa é feia “apesar dos poderes de Deus” e desleal, manipula falsidades. Tomé, incapaz de ver, como os que vivem na caverna, aceita o que está na superfície das coisas. Aquele é o bem que ele pode perceber. O outro significado do nome deste personagem nos sugere também o embate, a questão, a “justa”, a incongruência entre o mundo das idéias e o mundo das aparências.

Podemos tomar os personagens como desdobramentos do ser humano, de modo que, ao cego, que apalpa o mundo para conhecê-lo, corresponda o mundo dos sentidos, ou dos limites do corpo. Seu nome, Tomé, nos indica a atitude da figura evangélica, capaz de aceitar apenas o que podia ser percebido pelos sentidos, conforme se lê no episódio da ressurreição narrado no evangelho de São João: “Disseram-lhe, pois, os outros discípulos: Vimos o Senhor. Mas ele disse-lhes: Se eu não vir o sinal dos cravos em suas mãos, e não puser o dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de maneira nenhuma o creerei ” ⁶⁶. Por esta atitude, a *Legenda Áurea* o liga ao duplo, por causa de seu nome, Tomé chamado Dídimo (gêmeo), ou Thomos, que significa partido, ou dividido. É interessante notar que a *Legenda* dá à sua atitude de

⁶⁵ HARTOG, François. Op.cit.p.51.

⁶⁶ Evangelho de João, cap. 20:25.Bíblia Sagrada. Sociedade Bíblica do Brasil: Barueri, 1998.

incredulidade um grande valor, afirmando que Tomé creu duas vezes mais do que os outros, pois creu por que viu e por que o sentiu, antes. Jacopo de Varazze também o liga ao abismo (abysm), por ter “merecido sondar a profundidade da divindade”⁶⁷. Este fato se liga à pergunta de Tomé ao Cristo, após ter ele afirmado que iria para o Pai: “Disse-lhe Tomé: Senhor, nós não sabemos para onde vais; e como podemos saber o caminho?” A resposta do Cristo de certo modo valoriza a incredulidade que investiga e parece premiá-lo com um mistério revelado: “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”.

À alma, podemos fazer corresponder a figura do guia, Prudencinho, cujo nome vem do latim *prudentia*, “sabedoria para ver aquilo que é virtuoso, ou proveitoso” ou ainda “previsão, sagacidade”, de *pro-videntia*, ou vidência prévia, de onde se tem que aquele que é prudente (*prudenter*, *prudens*) é o que é experiente, habilidoso, ou o que prevê.

Em consonância com seu nome, o personagem Prudencinho é possuidor de um conhecimento do mundo, capaz de “prover (*providentia*) e governar” e “deduzir e concertar”. Antoine Faivre nos confirma que a figura de Hermes, aqui já relacionada ao anão, é vista como a primeira emanção divina antes da presença dos mortais, enviado com a tarefa de intendente e administrador, articulando “concertos” entre os mundos. Esta emanção configurava-se como a representação da alma: “Lá figura Hermes, como alma (*psykhé*) que possuía o vínculo de simpatia com os mistérios do céu, e que foi enviado por Deus a nosso mundo inferior a fim de aí ensinar o verdadeiro conhecimento”⁶⁸.

Para Platão⁶⁹, a alma, conexão entre o mundo físico e o mundo espiritual, é possuidora de um conhecimento anterior à vida física, por ter contemplado (visto), em um momento primordial o mundo das idéias perfeitas e imutáveis e é pela recuperação desta visão, através da reminiscência, que se atinge o conhecimento. De acordo com Shoepflin⁷⁰, a teoria platônica caracteriza a condição humana por uma espécie de escravidão da alma com relação ao corpo, que se configura como uma prisão, ou como

⁶⁷ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas dos santos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p.81.

⁶⁸ FAIVRE, Antoine. *Hermes*. Op.cit.p.450.

⁶⁹ PLATÃO. Col.Pensadores. Op.cit.p.24.

⁷⁰ SHOEPFLIN, Maurizio.(ed) *O amor segundo os filósofos*. Bauru: EDUSC, 2004.p. 13.

um sepulcro, onde ela se encontra exilada após a queda desastrosa que a fez despencar do Céu das Idéias para este mundo. Da mesma forma, o guia, a alma, está presa a seu companheiro cego, o corpo, condição que estabelece situações de conflito. A possibilidade de a alma se reunir novamente à transcendência, ou à Verdade, para Platão, além da busca racional e filosófica do saber, se realiza através do amor, que é escada entre os dois universos, entre o corpóreo e o espiritual, o Sensível e o Inteligível.

Cotejando as figuras mitológicas que exercem a função de guia entre os mundos, Faivre⁷¹, no mesmo *Hermes*, situa, além da figuração de Virgílio em Dante, e Mercúrio/Hermes, a imagem da Prudência, que dentre as quatro virtudes cardeais, é aquela que possui três olhos, representando o presente, o passado e o futuro e que guia as demais; conforme Dante: “À sestra fazem as outras quatro festa / de púrpura vestidas: uma guia/ as outras e três olhos tem na testa”⁷². São as virtudes, guiadas pela Prudência, que levarão Dante a Beatriz, sendo esta a representação da lembrança do amor, única capaz de trazê-lo até o ponto final da viagem, também ele, ponto inicial e, portanto, anti-périplo. Beatriz pode conduzir Dante pelo mundo espiritual porque pertence àquele mundo e porque, mesmo quando viva, foi amada com um amor que ultrapassava o mundo dos sentidos. Vale notar que Prudencinhano, sendo anão e corcunda, faz parte da categoria da deformidade apontada por Lévi-Strauss como a dos “cegos e mancos, vultos ou manetas, figuras mitológicas freqüentes pelo mundo afora”⁷³, que apresentam um estado de carência, mas que apresentam uma significação positiva, pois “encarnam os modos da mediação”, sendo estes seres a forma da passagem entre dois estados ou dois mundos.

No conto de Rosa, o cego Tomé não é capaz de reconhecer a verdadeira beleza ou amor. Sem alcançar o invisível, detendo-se no prazer sensorial das formas, morre Tomé: “Dia que deu má noite. Ele se errou, beira o precipício, caindo e breu que falecendo”. (p.15). Mas o abismo, precipício ou despenhadeiro, representa, segundo Chevalier⁷⁴, a integração suprema na união mística, ou os estados informes da

⁷¹ FAIVRE, Antoine. *Hermes*. Op.cit. p. 454.

⁷² ALIGHIERI, Dante. Op. Cit. Canto XXIX. Paraíso. p. 335.

⁷³ LÉVI-STRAUSS. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.p.58.

⁷⁴ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.Op.cit. p. 5.

existência, deste modo ligando começo e fim, caos primordial ou inferno. No evangelho, São Tomé desejou sondar com as mãos o mistério do corpo ressuscitado do Cristo e, com as palavras “como podemos saber o caminho?”, sondou a via abissal para a divindade. Tomé encarna, assim, o direcionamento da alma que escolhe buscar a verdade pela via abissal, a via descendente e terrena dos sentidos. Na teoria platônica, é preciso libertar-se do corpo, liberar a alma de sua prisão. Marilena Chauí, em seu comentário sobre o mito da caverna, explica: “A violência é libertadora porque desliga a alma do corpo, forçando-a a abandonar o sensível pelo inteligível”⁷⁵. Na estória, o anão Prudenciniano, ou a alma que tem conhecimento, livra-se do vínculo, ou da servidão que o retém aos apelos do amor carnal, já que este é incapaz de fazer com que sua alma ganhe asas e ascenda à transcendência.

Em outra perspectiva, é possível dizer que, ao empurrar Tomé, seu guia, muito apropriadamente, o estava levando para a morte. Segundo a doutrina platônica⁷⁶, a morte é o retorno ao estado primordial, perdido periodicamente pela reencarnação da alma. Daí a reclamação de Prudenciniano com relação à sua culpa: “terra de injustiças” e “tenho e não tenho cão, Me prendam! Me larguem!” A expressão “tenho e não tenho cão” parece estar ligada ao dito popular de origem portuguesa: “preso por ter cão, preso por não o ter” que significa ser “culpado, de qualquer modo, por fazer uma coisa, e culpado por não fazê-la. Estar sob o domínio do arbítrio”. Rosa demonstra aqui que o suposto mal, feito a Tomé, é na verdade o cumprimento do destino de alguém que, preso à terra e aos sentidos, imerge no abismo para conhecer. Desta forma, não há culpa verdadeira. Um dos trechos analisados por Suzi Sperber, entre outras anotações de Rosa, em obras de Platão, demonstra o que já se podia perceber, no conto: a definição da morte não como um mal, mas como um benefício para a alma: “(...) e ninguém sabe se a morte, a qual os homens, em seu medo, apreendem como supremo mal, pode ser o supremo bem”⁷⁷.

⁷⁵ CHAUI, Marilena. *O mito da caverna*. Disponível em: <http://www.Odialetico.jpg.com.br>. Acesso em 05 de março de 2006.

⁷⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Op.cit.p.111.

⁷⁷ SPERBER, Suzi. Op.cit.p. 76. Trecho referente ao cap. XVI da Apologia de Sócrates. “...and no one knows whether death, which men in their fear apprehend to be the greatest evil, may not be the greatest good”.

No mito grego de Édipo é a culpa que acaba por instituir a questão da visão e da cegueira do protagonista. Como no ditado popular “preso por ter cão, preso por não o ter”, em que a culpabilidade independe de ação que a provoque, a culpa do personagem grego é inevitável, pois todos os acontecimentos que supostamente a desviariam, concorrem para sua concretização. Édipo, diante do pleno conhecimento de sua identidade e de sua culpa, não deseja mais ver, como se a escuridão dos olhos pudesse de alguma forma obscurecer ou esconder a verdade inegável. Diz ele: “Ai de mim! Tudo está claro!” O personagem transita entre ignorância e conhecimento, visão e cegueira. Recusando-se a crer no oráculo do deus Apolo, e nas palavras do cego Tirésias, nada via. Ao convencer-se da verdade, abandona a visão dos olhos, ou o mundo da aparência, assumindo a visão do conhecimento de si ou o mundo do inteligível. Édipo duplica-se no homem que pensava ser e no homem que realmente era, sem saber, passando dolorosamente da *agnosis* à *episteme*.

Cego, Édipo se torna mendigo errante, dependente de quem o possa guiar, sem mais consolo ou solução. Vale notar que o ato pelo qual Édipo realiza seu destino acontece em uma estrada de três caminhos, número presente na imagística do escritor mineiro. Maria Lúcia Guimarães de Faria recorre a Schelling para conceber nesses três caminhos a representação de “uma realidade complexa, em perpétua tensão e movimento”⁷⁸ onde forças antagônicas e complementares criam uma nova rota, conforme se entende na fala de Édipo: “Seguia eu minha rota, quando cheguei àquela *tríplice encruzilhada*; ali, surgem-me pela frente, em *sentido contrário*, um arauto, e logo após, um carro tirado por uma parelha de cavalos, e nele um homem tal como me descreveste”.⁷⁹ Édipo, ao matar seu pai, em vez de apagar sua origem, concretiza seu destino terrível, e fecha o périplo de sua trajetória em um antipériplo perverso.

Os temas da visão e da cegueira, e o movimento em direção à morte num precipício, como no conto rosiano, estão também associados na tragédia *King Lear* de Shakespeare⁸⁰. Na narrativa, o velho rei é incapaz de ver as verdadeiras intenções de

⁷⁸ FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *A euritmia dos contrários em Tutaméia*. In: *Veredas no Sertão Rosiano*. Org. Antonio Carlos Secchin e outros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.230.

⁷⁹ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.54.

⁸⁰ SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: LPM Pocket, 2006.

suas duas filhas mais velhas e acaba por exilar a filha que o ama sinceramente. Falta ao rei a pré-visão, ou a pré-vidência, apesar de ter olhos. Ele se deixa levar pela beleza das palavras de suas filhas, que na verdade desejam suas terras. O bobo, na figura da consciência irônica, tenta mostrar ao rei as mentiras de suas filhas e a injustiça cometida contra Cordélia, a mais nova, que não se utiliza de engano, mas é sincera em seu amor de filha. Nesta posição, os personagens do conto de Rosa se tocam com os shakespearianos, no sentido de que Prudenciniano representa a figura do bobo, sempre em tom jocoso, e Lear, cego de discernimento, assemelha-se ao cego Tomé que, por se agradar apenas das aparências, perde o amor verdadeiro.

O duplo de Lear na peça é Gloucester, nobre que, enganado por seu filho bastardo Edmundo, passa a acreditar na maldade de seu outro filho, Edgar. Ao permanecer fiel ao rei Lear e não às filhas que tomam o reino, Gloucester tem seus olhos arrancados. Apenas depois de ficar cego, é capaz de entender que, antes de perder os olhos, já não enxergava: “eu tropeçava quando via”⁸¹, por não ter percebido que era Edmundo que tramava contra Edgar.

No ato IV, cenas I e VI, Edgar observa seu pai de longe e vê que este desistiu de viver, desejando se matar. Edgar, então, que momentos antes já havia assumido o disfarce de louco e mendigo, aproveita-se do desejo de morte de seu pai e o guia, não até um despenhadeiro, como este pedira, mas a um pequeno declive, com o objetivo de curá-lo do desejo de morrer. Lá, finge dar sua missão por terminada e partir, mas de longe observa o velho pular de uma pequena altura. Em seguida, simula ser outra pessoa, maravilhando-se de vê-lo vivo após um fantástico salto de grande altura. O velho cego aceita a idéia de que foi milagrosamente poupado da morte e continua seu caminho com ânimo renovado. Como mendigo louco, Edgar assume um papel cômico, falando com sotaque e meio nu, identificando-se assim com o Bobo, que sob a cobertura do jocoso ou do absurdo, conduz para o que é verdadeiro. Assim, quem salva a vida de Gloucester do verdadeiro precipício é a “graça”, o ato cômico realizado por Edgar, que se torna salto para a vida: “Eu brinco assim com o desespero dele, mas é para curá-lo”.⁸²

⁸¹ “I stumbled when I saw”. Idem. Ato IV. Cena I. p. 95.

⁸² Ato V. CenaVI. “Why I do trifle thus with his despair is done to cure it.” Trifle: play or toy with;

Pacificado após a experiência, durante sua última fuga, Gloucester é capaz de aceitar o que diz Edgar sobre a morte: “os homens devem aguardar a hora de sair deste mundo com a paciência que esperam a hora de entrar nele: *estar preparado para tudo*.”⁸³ A expressão final, em língua inglesa, é “ripeness is all” (amadurecimento é tudo), o que nos lembra o princípio enunciado no texto de *Antiperipléia* com relação ao tempo da morte e da vida: “que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas.”(p.13) O que acontece é resultado de um processo baseado no amadurecimento de um destino. Assim, a morte de Tomé apenas obedeceu a um princípio determinante do tempo de cada criatura, num ciclo de chegada e retorno. É um ponto extremo da via sensorial indicado pelo abismo.

O motivo literário do mendigo disfarçado também está na estória do viajante Ulisses, recém chegado a Ítaca, mas que necessita pôr em ordem sua casa. Disfarçado, Ulisses é outro e ele mesmo, pois mantém um dos duplos ainda ausente, em viagem, mas goza da liberdade de ser outro. O mendigo em que Ulisses se transforma, por arte de Atena, é velho, está sujo e traz um bordão com “torcidos loros”⁸⁴. Este é o recurso para ver, ou prever quem serão seus amigos ou inimigos após o retorno. Na capa da fragilidade, a segurança, ou a previdência, prudência capaz de articular o destino de seus inimigos, como Edgar – na peça de Shakespeare - articula o destino de vida do pai, ainda que apenas por mais algum tempo, e Prudencinhano, a morte em tempo “maduro” (hermaion, o fruto caído) de seu companheiro cego. Realizada a tarefa hermética, em seguida à morte de Tomé, o guia pode aceitar o convite feito pelo interlocutor a quem está relatando sua aventura. A ele declara seu desejo de conhecer as cidades, onde o povo é infinito. Prosseguindo, decide caminhar com o desconhecido: “Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar; então Deus não é mundial?” (p.16). “No devagar de ir longe”, estabelece-se a continuidade, novo périplo, novo ponto de partida. Nos trechos finais, o personagem declara sua intenção de avançar com a mesma

⁸³ Idem. p.127.

⁸⁴ HOMERO. *A Odisséia*. São Paulo, Cultrix: 2005.p. 161.

força que encontramos nos últimos versos de “A Viagem” de Baudelaire⁸⁵: “No abismo mergulhar, Inferno ou Céu, que importa? Para o novo encontrar no mais desconhecido”!

Prudenciniano se prepara para acompanhar o desconhecido e encontrar o diferente em outro caminho: “Cidade grande, o povo lá é infinito. Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido” (p.16). Num mundo universalmente sertanejo, o que significaria a grande cidade e um povo infinito?

O destino de quem está sempre de volta (“tudo para mim é viagem de volta”) só pode ser a terra Pura, o mundo primordial da Beleza e da Verdade, como indica Melânia Aguiar⁸⁶; ou ainda a cidade celestial de Agostinho, destino daqueles que alcançaram a Graça e que, levados pelo amor do divino, caminham para a Jerusalém dos céus. Agostinho explica ser Jerusalém a “visão da paz”⁸⁷, novamente ligando a outra margem, a divina, a uma contemplação perfeita que termina na totalidade: “Mas na outra cidade, não há sabedoria humana, mas apenas a divindade (godliness), que oferece a adoração devida ao verdadeiro Deus, à espera da recompensa na sociedade dos santos, dos santos anjos e dos homens santos, para que “*Deus seja tudo em todos.*”⁸⁸

1.4 RISADA E MEIA: ALÉM DA GRAÇA, OU O HUMOR TRANSCENDENTE

Não foi por acaso que o primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e Hermenêutica”, dedicado ao tema da anedota e da graça, havia recebido do autor o título de “Risada e meia”. Nele, como já afirmamos, o autor acentua a importância da anedota, ou do conto breve, nos “tratos da poesia e da transcendência” e acrescenta: “No terreno

⁸⁵ BAUDELAIRE, Charles. *A Viagem*. In: ALMEIDA, Guilherme de. Flores das "Flores do Mal" de Baudelaire. Ediouro, Rio de Janeiro, 1993.

⁸⁶ AGUIAR, Melânia Silva. *As portas da visão em dois contos de Tutaméia*. In: Outras Margens. Op.cit. p.249.

⁸⁷ Cap. XI de “A cidade de Deus” de Santo Agostinho. Versão em língua inglesa da Christian Classics Ethereal Library disponível em <http://www.ccel.org>

⁸⁸ A versão em inglês oferece melhor compreensão: But in the other city there is no human wisdom, but only **godliness**, which offers due worship to the true God, and looks for its reward in the society of the saints, of holy angels as well as holy men, “that God may be all in all.”. Agostinho termina com o versículo de I Coríntios 15:28: “E, quando todas as coisas lhe estiverem sujeitas, então também o mesmo Filho se sujeitará àquele que todas as coisas lhe sujeitou, para que Deus seja tudo em todos.”

do *humour*, imenso em confins vários, presentem-se mui hábeis pontos e caminhos”. (p.3). Para Rosa, a “verdade que se confere de modo grande” é que “comicidade e humorismo” são sensibilizantes, para que se alcancem novas compreensões metafísicas. Efetuando uma releitura das últimas linhas do prefácio, o ridículo é passagem obrigatória para o sublime, ou seja, aquilo de que se pode rir esconde em sua aparência um caminho para o perfeitíssimo, para o excelso. Vladimir Propp⁸⁹ confirma a idéia de Rosa, ao afirmar que o cômico não pode ser oposto ao sublime, como querem alguns filósofos, mas suas idéias se distanciam quando Propp afirma que “religião e riso excluem-se”⁹⁰, já que Rosa considera o riso como o degrau mais próximo da transcendência. Este fato se confirma desde a construção de *Corpo de Baile*. Em carta a Bizzarri, diz Rosa a respeito do *Côco de Festa* de Chico Barbós, usado como epígrafe do livro: “(...) traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, eternas”.⁹¹ Assim, os contos de *Tutaméia* mostram personagens que, em sua aparente simplicidade ou parvoíce, alcançam a vida, a alegria, numa forma de superação de limites, pela via da graça, do riso.

O mote do humor se apresenta no primeiro personagem do livro: o anão guia de cego de *Antiperipléia*, que encarna a figura do servo astucioso, presente nos contos populares sobre bufões e no romance picaresco, e do qual a matriz cultural nos parece ser o “Lazarillo de Tormes”⁹², de autor anônimo do século XVI. Tais contos se baseavam numa história de logro, em que o riso é deflagrado pela manipulação da realidade e da verdade, prevalecendo a verdade do mais fraco e invertendo-se os papéis sociais. Lembrando-nos da ênfase dada à palavra *graça* por Rosa, notamos que a figura do servo intrigante é chamada no teatro espanhol de “gracioso”, sendo comparado por Frye⁹³ ao truão, ao fool shakespeariano ou ao parvo português. Esta figura embusteira, portadora da graça, sentido que se aproxima das virtudes, é provavelmente advinda da

⁸⁹ PROPP, Wladimir. *Morfologia do Conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veiga, 1978. p.20.

⁹⁰ Idem. p.35.

⁹¹ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. op.cit.p.43.

⁹² ANÔNIMO, *Lazarillo de Tormes*. Clasicos Españoles. PML Ediciones, 1994.

⁹³ FRYE. Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d. p.173.

figuração do “vício” nas *morality plays*, apresentando uma atitude benévola e propiciando um final feliz. Conforme o pensamento rosiano, “tudo está contaminado de seu contrário” e o personagem cômico, capaz de conduzir ao entendimento da Graça, ou aos tratos da transcendência, deve passar pelo trágico. Daí a centralidade da figura de Hermes, também ele ladrão e enganador, como aquele que transita entre o que está oculto, e o revelado, ou entre o que está na condição do cômico, como anedota (an/ek/didonai), aguardando revelação ou entendimento e a própria revelação. Hermes é o intérprete, ou o mediador da passagem entre o trágico e o cômico, trevas e luz.

Segundo Maria Lúcia Guimarães de Faria, a “suprema aprendizagem de *Tutaméia* é aprender a rir” ⁹⁴, e esta aprendizagem se dá pelo trágico, pelo *páthei mathos*, expressão de Ésquilo que indica o saber que vem pelo sofrimento e que, para a autora, em *Tutaméia*, é “a senha para o humor concebido como forma superior de conhecimento. O trágico é o passaporte, sangüineamente impresso na alma, para o cômico. Trágico no fundo, cômico na superfície, ou vice-versa” ⁹⁵. Assim é que Prudenciniano, ao empurrar seu senhor para o nada, está sendo “gracioso” para com ele, e conduzindo-o na sua caminhada em ânsia de totalidade. O trickster, ou embusteiro, figuração de Hermes, pode provocar o riso porque tem um conhecimento que se encontra oculto ao outro, e é responsável por fazer passar este outro da obscuridade à iluminação, do não-ser para o ser.

Guia de cego como Prudenciniano, Lazarillo de Tormes também está sempre em trânsito e também tem seus segredos sofrimentos. Seu amo desfruta do que a ele é negado por sua condição. No caso de Prudenciniano, o amor das mulheres, por ser anão feioso, e no caso de Lazaro, a comida e o vinho, por ser um mero servo. Curiosamente, no enredo, o nascimento de Lazaro tem lugar sobre as águas de um rio, em um moinho. Ele surge sobre o fluir do tempo e do estar no mundo e desde cedo passa à condição de viandante, caminhando de cidade em cidade. Seu primeiro amo é cego e, no entanto, capaz de perceber, sentir ou deduzir todas as suas tentativas de logro, promovendo um aprendizado para Lazarillo, o qual tenta livrar-se das limitações impostas pela

⁹⁴ FARIA. Maria Lúcia Guimarães de. Op.cit. p.226.

⁹⁵ Idem. p.225.

submissão à autoridade, ou à sociedade dos mais velhos, para estabelecer sua autonomia e o espaço do novo. Esta seria a característica central da comédia, conforme estabelece Frye⁹⁶. Vale notar que na escrita rosiana, em geral, os conceitos de cômico e de risível, que diferem entre si, acabam por conjugar-se.

Após várias situações em que seus logros para conseguir matar a fome são descobertos e severamente punidos, Lazarillo convence seu senhor, durante uma forte chuva, a saltar sobre o que seria supostamente a parte mais rasa de um riacho, posicionando-o, no entanto, em frente a um pilar de pedra. Ao pensar estar saltando para a margem oposta, o amo fende a cabeça e desmaia, dando a Lazarillo a oportunidade de fugir e quebrar os laços da servidão. O menino troça do velho: “Por que não sentiste o cheiro da pedra, como sentiste da lingüiça”? Lázaro, como o personagem bíblico que experimentou a ressurreição, refaz sua caminhada, encontra novos senhores, reinicia sua *estória*. O salto para a vida se configura, como em Rosa, operado pela graça do logro. O senhor cego de Lazarillo encontra em seu salto a verdade concreta de sua fragilidade, assim como Tomé encontra na morte um caminho. O cômico e o trágico se revezam como fundo e superfície dos episódios. Podemos afirmar, de acordo com Maria Lúcia G. de Faria, que, em *Tutaméia*, os contos apresentam uma “interconversão do cômico e do trágico”⁹⁷.

Para Aristóteles, a comédia, ou a *estória* cômica, retrata os homens imitando “aquela parte do ignominioso que é ridículo”⁹⁸ e que reside num defeito ou feiúra. A exposição do defeito, ou erro, no entanto, faz com que o personagem passe de uma condição menos favorecida para outra melhor. A exposição da culpa de Prudencinhano, mesmo “calungado, corcundado, cabeçudão”, faz com que ele avance, pelo seu relato ao senhor desconhecido, para outra cidade, ou para uma nova oportunidade: “Temo que eu é que seja terrível. E o senhor ainda quer me levar às suas cidades, amistoso?” (p.16) Assentado sobre uma série de logros, próprios da figura do embusteiro ou *trickster*, o enredo recheado de elementos trágicos - concretizados por Prudencinhano - tem um tratamento cômico, pois não há julgamento ou condenação e o final coincide com a

⁹⁶ FRYE, Northrop. Op.cit.p.173.

⁹⁷ FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Op.cit.p.225.

⁹⁸ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004. p.33.

partida para uma nova viagem, configurando a renovação que Frye⁹⁹ aponta nos desenlaces das comédias.

Para Heloísa Vilhena de Araújo¹⁰⁰, os quatro prefácios do livro funcionariam como uma teoria do cômico, sobre a qual estaria fundamentado todo o conjunto dos contos. A leitura de “Aletria e Hermenêutica” nos apresenta o risível como catalisador ou sensibilizante para o espiritual, constituindo-se o não-senso, ou o alogismo da anedota, sobre o qual está a graça, como chave de leitura do mistério da vida.

Todo o prefácio demonstra que, nas anedotas de abstração, ou de não-senso, que representam a estrutura dos contos do livro, como nos *koan* do Oriente, pode-se efetuar a busca de um supra-senso, a partir da dupla leitura solicitada na epígrafe inicial. Para cada tópico filosófico apresentado, como a busca de Deus e do Éden pré-prisco, o erro absoluto, a formulação do incognoscível, e o nada residual, anedotas são usadas como exemplos que demonstram estar na graça, ou na compreensão da anedota, a chave para o entendimento do tópico metafísico. Para Rosa, portanto, a vida pode ser lida nas anedotas que tem a forma de 40 pequenos contos, pequenas veredas para o entendimento da matéria do livro. Conforme M. Lúcia Guimarães de Faria,

“As anedotas de abstração volteiam em redor do nada, que é o grande assunto do primeiro prefácio, justamente porque constitui o substrato abissal do livro. O nada é o princípio de toda criação. No nada, suspende-se o homem, no nada, precisa edificar o seu existir. A operação poética segundo a qual o nada vem a ser tudo é a matéria do livro, e ela se assume já em seu título, no qual ‘tuta e meia’ chega a ser ‘mea omnia’.”¹⁰¹

Quando Tomé, pela ação do portador da graça, se precipita no abismo, está mergulhando *no nada* que é tudo: “Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo”. (p. 12) Este salto simbólico equivaleria, portanto, ao convite inicial feito ao leitor, mergulho de leitura que, de acordo com Guimarães de Faria, lhe garantiria “uma promoção existencial”¹⁰². É interessante notar que, ao referir-se à sua estória, também relatada a um desconhecido, Lázaro a denomina de “nonada”¹⁰³:

⁹⁹ FRYE, Northrop. Op.cit.p.173.

¹⁰⁰ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. Op.cit.p.84.

¹⁰¹ FÁRIA, Maria Lúcia Guimarães de. *Do cômico ao Excelso. Um prefácio rosiano*. Revista Garrafa. n.8. jan- abril, 2006. UFRJ.

¹⁰² FÁRIA, Maria Lúcia Guimarães de. *A eurrítmia dos contrários em Tutaméia*. Op.cit.p.244.

¹⁰³ ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Op.cit.p.14.

“Y todo va de esta manera: que confesando yo no ser más santo que mis vecinos, de esta *nonada*, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaran, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades.”

Lazaro não se importa que se divirtam, que “folguem” com sua estória, pois em sua estória de não-senso, sobre o qual o cômico se constrói, o personagem atinge um outro estado, modifica-se de menino sujeito à servidão, ao homem que venceu um mundo de obstáculos. Arcaísmo espanhol, a palavra *nonada*¹⁰⁴ tem especial conotação na obra rosiana. No glossário encontrado em “A escova e a dúvida”, é sinônimo de *Tutaméia*. Traduzida do espanhol para o inglês como *trifle*, pode ser entendida como “fraud, trick, nonsense”. O truque ou a fraude são baseados na verdade ocultada, na falta de correspondência com o real, no sentido que se nega. Assim, o alogismo, ou como quer Rosa, o silogismo inconcluso, é a chave do cômico, estabelecendo um não-senso que faz rir, e que permite que a vida seja lida em seu “supra-senso”.

O segundo prefácio, *Hipotrélico*, demonstra como este não-senso se dá ao nível da linguagem, teorizando sobre o neologismo que “contunde, confunde, quase ofende” (p.64) e que representa o não-senso por negar a si mesmo, já que é um neologismo criado para representar alguém que não aceita o novo:

“Para a prática, tome-se hipotrélico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrélico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência.” (p.64)

A palavra concretiza seu sentido, ao final do prefácio, através da anedota do bom português que, ao atribuir o sentido de hipotrélico a alguém, concretiza na graça a existência da palavra, enfatizando sua liberdade de criação, já que, afinal, encarna a própria língua portuguesa. O cômico, na forma do conto anedótico e da palavra renovada que o constitui, pode indicar o caminho da transcendência para o homem.

1.5 ZINGARESCA: TUDO É VIAGEM DE VOLTA

¹⁰⁴ O Dicionário do Léxico de Guimarães Rosa de Nilce Santana não indica esta origem, apontando apenas para non+nada.

Em “Zingaresca”, conto que fecha a seqüência alfabética, realiza-se uma grande festa comunitária onde se encontram os grupos presentes em várias passagens do livro. O sítio de Zepaz recebe ciganos, vaqueiros, o padre, o cego e seu guia. Há alegria, canto, dança e amor. Há também distúrbios, confusão, “desordenância”. O título nos remete, portanto, para uma festa ou uma estória zíngara, denominação de ciganos músicos, famosos por receberem sertanejos que passavam a viver como eles. Os ciganos sempre receberam atenção especial de Rosa, que lhes dá lugar em três dos contos do livro: *Faraó e a água do rio*, *O outro e o outro* e *Zingaresca*. Viajantes e errantes, os ciganos simbolizam o *homo viator*, em sua passagem ou périplo pelo mundo. Os registros históricos confirmam a existência de uma grande quantidade de grupos de ciganos que estiveram em Minas Gerais e na Bahia, no final do século XIX e começo do Século XX, inclusive nas imediações de Cordisburgo.¹⁰⁵

A memória opera o encontro dos tempos e o leitor viajante reconhece os outros personagens, vindos de outros contos intermediários na ordem do livro. Para So Lau e seus vaqueiros, o pouso no sítio de Zepaz é lugar de retorno. Agora Rancho-Novo, o lugar era conhecido como Te-Quentes, mencionado no final do conto “Vida Ensinada”, imediatamente anterior a *Zingaresca*. Os ciganos já haviam estado no sítio. Alugaram do antigo dono uma árvore para rituais de sepultamento, “pago o preto Mozart para, durado de semana, verter goles de vinho na cova”. Passado certo tempo, voltam, supostamente para realizar os rituais cristãos, com o padre. Ambos os trajetos são, portanto, antipériplos. Confirmando sua inserção nestas trajetórias, o chefe dos ciganos apresenta um nome mais do que motivado: ciganão Vai-e-Volta¹⁰⁶.

Sendo este o último conto, é marcado pelo desenho do caranguejo, animal que se movimenta para trás. Se nos lembramos que, para Rosa, o antipériplo se relaciona com o símbolo do infinito, poderemos ver neste conto a reunião dos viajantes num momento atemporal e num espaço primordial, lugar antigo que, renomeado, se renova. Este conto,

¹⁰⁵ Ver História dos ciganos no Brasil, de Rodrigo Corrêa Teixeira. História dos Ciganos no Brasil, Núcleo de Estudos Ciganos. E-Texto no. 2 Recife, 2000. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/ciganos/ciganos02.html> (Direitos Humanos no Brasil)

¹⁰⁶ Vera Novis sugere a relação com a palavra romani para o chefe: “voivode”. Cf. NOVIS, Vera. *Tutaméia engenho e arte*. Perspectiva, São Paulo: EDUSP, 1989. p.58.

posicionado sob o Z, não estabelece fechamento, mas novo começo. A letra Z, (zaine), grafada 7 em hebraico, é considerada a chave divina, a letra da libertação. O número 7, por sua vez, é o número da perfeição e também o número do caduceu, símbolo de Hermes, que já sabemos ser o deus da passagem entre os mundos.¹⁰⁷

O último conto de *Tutaméia*, portanto, nada tem de chegada ou destino final, mas de novo começo. Conforme Chevalier,¹⁰⁸ o caranguejo, ou símbolo zodiacal de câncer, representa o limiar da reencarnação, a ultrapassagem da vida no tempo, ou, como chamou Rosa, passagem da história para a estória.

Durante a noite, os ciganos cantam e dançam, o padre bebe e benze a árvore, os vaqueiros dormem, a mulher de Zepaz, de formosa risada, consegue escapar da vigilância do marido. O texto sugere que o anão é o mesmo de Antiperipléia, sendo portador de um novo nome, o que indica provavelmente uma outra existência. Rosa estabelece, na idéia da festa, uma celebração ritual que aproxima morte e vida, as duas pontas do ciclo cósmico: celebra-se um morto com danças e vinho derramado e a mulher de Zepaz e o cigano Vai e Volta celebram a vida num encontro sexual. A festa descrita assemelha-se a um rito. Concretizado na festa zingaresca, esse rito atualiza o mito cosmogônico de renovação do mundo, muitas vezes representado no ano novo¹⁰⁹ ou em outras festas que aludem à renovação periódica da vida, como festas de colheita.

Afirma Eliade que, mesmo variados, os elementos que compõem os ritos de renovação são aplicações ”em planos diferentes do mesmo gesto arquetípico, ou seja, a renovação do mundo e da vida pela repetição da cosmogonia”¹¹⁰. Um primeiro elemento citado por Eliade e presente no texto rosiano é a lua cheia: “Inda bem que ia ser lua cheia. A lua subida sobresselente”, ou demasiadamente alta, produzindo o “mundo prateado” que a mulher espia pelas frestas. A lua cheia é símbolo do eterno retorno por ser ela própria um morto que ressuscita e importante elemento da elaboração das concepções cíclicas¹¹¹.

¹⁰⁷ SANTA CRUZ, Maria de. *Zíngaros e outros boêmios*. In: *Outras margens*. Op.cit.p.207.

¹⁰⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. verbetes câncer e zênite.

¹⁰⁹ ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno retorno*. Op.cit. p.67.

¹¹⁰ Idem. p. 69.

¹¹¹ Idem. Ibidem.p.101.

Em seguida, temos a hierogamia, ou união sexual sagrada sobre a terra, que garante o renascimento do mundo e do homem. Esta foi realizada nas sociedades primitivas para garantir a fertilidade da terra e a continuidade da vida. Literariamente, é ativado o motivo do “mundo às avessas”, indicando a suspensão da ordem. Eliade menciona também as inversões de comportamento, típicas dos ritos que retornam ao caos original ou a uma abolição da ordem, como em orgias, ou quando se subvertem ordens sociais, preparando o mundo para uma regeneração. Reatualiza-se o caos primordial para que o momento primordial da cosmogonia seja retomado. Mircea Eliade ainda nos lembra que nesta repetição do ato cosmogônico, “nesse momento mítico em que o mundo é destruído e recriado, o tempo é suspenso”¹¹². Na convergência de périplo e antipériplo, é possível notar que este “não-tempo” se estabelece, “sem horas”, quando os ciganos desfazem-se do ontem e do amanhã e passado e futuro se dissolvem num imenso presente:

Fazem isto sem horas, doma de cavalos e burros, enquanto dançam, furupa, tocam instrumentos; mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres. Tudo vêm ver, às máscaras pacíficas, caminhando muito sutilmente (...). Sei lá de ontem? – a parlapa, cigano Manjerição, cigano Gustuxo. Andante a lua. - O amanhã não é meu. O cigano Florflor. (p.191- itálicos do autor)

A presença dos ciganos recebera licença do antigo dono: “Tinham alugado ali uma árvore! – o que confirmou o preto Mozart, servo morador: dêz que sepultado debaixo do oiti um deles, só para sinalarem onde, ou com figuração pagã, por crerem em espíritos e nas fadas; e pago o preto Mozart para, durado de semana, verter goles de vinho na cova” (p.189). O rito fúnebre celebrado pelos ciganos com ajuda do preto Mozart pode ser associado ao costume romano de, após 9 dias do enterro, derramar-se vinho sobre a cova e realizar-se uma festa (*cena novendialis*) em que havia comida e bebida em honra do morto.¹¹³ Os ciganos também fazem uma festa ritual após o enterro, para liberar a alma do falecido¹¹⁴, representando o vinho, segundo Chevalier¹¹⁵, a poção de vida ou de imortalidade e, por ser sangue da videira, também a presença do divino.

¹¹² ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno retorno*. Op.cit.p.77.

¹¹³ Artigo *Funereal Rites* in <http://encyclopedia.thefreedictionary.com>

¹¹⁴ Informação coletada no conteúdo de www.sagacigana.hpg.ig.com.br, acesso em dezembro de 2007.

¹¹⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.Op.cit.p.956.

No conto, este momento não se circunscreve a nenhuma religião específica, pois a cerimônia em torno da árvore uniu os rituais pagãos e a bênção do padre católico, bem ao gosto de Rosa, que, como Riobaldo, bebia água de todo rio¹¹⁶. Para ele, o impulso religioso coincide á busca do sagrado que não se limita a um único sistema de pensamento e conseqüentemente, extrapola os limites de qualquer instituição religiosa. Na cova junto à árvore, a mais comum das metáforas: da morte, nasce a vida. A morte plantada na terra produz vida. Por isso, não há, da parte do bando, tristeza pela morte do cigano ali enterrado. O ritual narrado por Rosa delinea um ponto de intersecção que constitui também intersecção entre culturas. Lugar de encontro, o sítio de Zepaz torna-se espaço de heterodoxia. As crenças contidas no ritual pagão dos ciganos entram em intersecção com crenças católicas. Por isso, o padre, “folgaz, benzeu o oiti, pau no mato” e bebe cachaça, enquanto o morto, regado periodicamente pelo vinho, espera a bênção católica. Distanciadas entre si, as duas culturas entrelaçam-se numa mesma afirmação da regeneração da vida, após a morte; num mesmo processo de culto ao morto, ambos chegam à suspensão da passagem temporal e religação, contato com as esferas sagradas.

O dicionário de Chevalier e Gheerbrant¹¹⁷ nos indica que a árvore, ponto terreno de intersecção entre a vida (vinho derramado) e a morte (local de enterro) simboliza o aspecto cíclico da evolução cósmica; morte e regeneração, definindo-a como “figura axial, naturalmente o caminho ascensional ao longo do qual transitam aqueles que passam do visível ao invisível”. Utilizando o exemplo do canto de morte dos cisnes, Sócrates, no *Fédon*¹¹⁸, reinterpreta-o como o canto de maior alegria, por saberem estes que vão ao encontro do eterno bem. De modo similar, os ciganos marcam positivamente a morte com música e dança, “mesmo alegres já tristes, logo de tristes mais alegres”. Assim, os ciganos confundem-se aos sapos, às gralhas, e adotam o uso de “máscaras pacíficas” que revelam sua profunda identificação com a natureza.

¹¹⁶ “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio”. GSV, p.15. Cf. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit.p.90.

¹¹⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. p.84.

¹¹⁸ PLATÃO. *Fédon*. Op.cit. p. 56.

Acompanhando a mulher de Zepaz, observamos que sua primeira marca é a “formosa risada”, após o marido ter mandado que entrasse em casa, mesmo com a grande festa que se armava. Ela ri por perceber a graça daquele momento festival. De dentro, trancada, canta que “o amor é estrelas”. Durante a noite, espia o “mundo prateado” pelas frestas e, de manhã, ficamos sabendo que ela se deitara com o cigano. Nela, o entusiasmo ritualístico produziu o riso e o canto e conduz a uma expressão poética que lembra Dante guiado pela amada até as estrelas e sua música. Helena Langrouva comenta a viagem dantesca em direção ao divino:

Um outro aspecto positivo das esferas celestes, da assunção dos valores pagãos e cristãos é a sua escuta da música celestial. A intensidade da música é crescente, acompanhada pelo canto e a voz de Beatriz, à medida que o corpo de Dante e o seu espírito vão percorrendo como uma seta os sete céus, até ao céu das estrelas fixas e finalmente o céu cristalino, girando ele próprio no décimo céu que é imaterial e pura luz, morada de Deus e dos eleitos; para além dele, mais nada existe. Os eleitos, bem-aventurados, santos e anjos brilham na luz da Rosa Branca cujo centro é Deus. Esta viagem de Dante, na Divina Comédia, contém os ingredientes da metáfora do labirinto como descida e ascenso em espiral, num eixo perfeito; é uma viagem perfeita e única na literatura mundial .¹¹⁹

Cada etapa da viagem de Dante, inferno, purgatório e paraíso, termina com a palavra “estrelas” (Stelle)¹²⁰, apontando para o destino final da viagem no encontro com as esferas celestes (estrelas). A narrativa termina com a conclusão de que é o amor que move o sol e as estrelas. O céu de Dante, cristão, contém os anjos e a Virgem Maria, e o seu universo é movido por um amor que conduz ao sagrado. Em Zingaresca, como já notara Benedito Nunes em sua leitura do amor na obra rosiana, o amor que leva ao sagrado passa pelo amor erótico, valorizado como etapa necessária: “Esta busca de restituição da perfeição ou completude original manifesta-se no élan amoroso e na ascese mística, duas *vias de retorno* equivalentes”.¹²¹

Retornado das cidades, para onde fora com o senhor desconhecido, o anão traz outro senhor cego. Como Hermes, traz dos mortos um outro Tomé para o reino dos vivos. Dinhihã, “muito representado”, diz que paga penitência por ter matado um homem, “precipitado”, mas é o cego que, por vontade própria, carrega uma cruz às

¹¹⁹LANGROUVA, Helena C. *A Idéia de Viagem de Homero a Camões*. Revista Brotéria - Cristianismo e Cultura, 156 (4), Lisboa, Abril 2003.

¹²⁰ “..Saindo a ver, tornamos às estrelas”(inferno) ; “pronto a me alar às lúcidas estrelas”(purgatório); ‘volvia o amor, que move o sol e as estrelas’ (paraíso). A divina comédia Op.cit.. pp.188, 355 e 522.

¹²¹ NUNES, Benedito. *O amor na obra de G Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.p.152.

costas. O pecado, diz o anão, é de ambos. Ele novamente é duplo de outro, ainda cego, (“penitências nossas!”) e este pecado vem de outras vidas: “(...) E ele, por que cego nasceu, com *culpas encarnadas*”. (p.190) Confirmam-se as suspeitas do leitor: o cego precipitara-se no abismo empurrado pela mão oportunista de Dininhão, Hermes.

Como em *Grande Sertão*, o tema da culpa tem lugar na viagem: “Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que a minha culpa começou?”¹²² A pergunta esclarece que o movimento de retorno é motivado por um fracasso, mesmo parcial. Ações inadequadas não levaram ao alcance da meta. Se nos referirmos a algumas das filosofias orientais¹²³, como o taoísmo, o zen-budismo, ou o hinduísmo, das quais estão impregnados os livros de Rosa, pode-se tomar este retorno como o caminho que as almas devem percorrer, ou o antipériplo de suas vidas, que resulta de outras vivências no mundo. Especialmente para o budismo, o sofrimento deve se esgotar em sucessivas vidas, pela lei do *karma*, e para dele se libertar, é preciso encontrar o ponto de partida, que corresponde ao momento da cosmogonia, como nos explica Eliade:

As filosofias, as técnicas ascéticas e contemplativas indianas perseguem todas o mesmo fim: curar o homem do tormento da existência no Tempo. Para o pensamento indiano, o sofrimento baseia-se e é indefinidamente prolongado no mundo pelo karma, pela temporalidade: é a lei do karma que impõe as inumeráveis transmigrações, esse eterno retorno á existência e, portanto, ao sofrimento. Libertar-se da lei kármica equivale à cura.(...) Ora, um dos meios de queimar os resíduos kármicos consiste na técnica de “**voltar atrás**” a fim de conhecer as próprias existências anteriores.(...)Compreende-se o sentido e o objetivo dessa técnica: aquele que volve atrás no tempo deve necessariamente reencontrar o ponto de partida que, definitivamente, coincide com a cosmogonia.¹²⁴

É interessante notar que Rosa trata a questão da culpa de dois modos diferentes e complementares, como podemos ver nas falas de Dininhão, com suas culpas “retapadas” (Antiperipléia) e as “encarnadas” do cego (Zingaresca). Podemos entender que a culpa é coberta ou sucessivamente tapada, por vários processos em existências anteriores. No último conto, o cego, figuração da alma humana, além de participar do rito de renovação do mundo em que pode curar-se da obra do tempo, conforme a visão oriental, tem sua cruz levada pelo padre, representante de Cristo. Essa retirada da cruz pode ser traduzida em linguagem cristã, como a redenção. O padre, ao tomar a cruz do

¹²² ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.p 140.

¹²³ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit.p.90.

¹²⁴ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p.79.

cego, assume vicariamente o castigo do homem, como no trecho bíblico: “o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados”.¹²⁵ O Novo Testamento apresenta a redenção como fonte de uma paz que reconcilia dois mundos: “havendo por ele feito a paz pelo sangue da sua cruz, por meio dele reconciliasse consigo mesmo todas as coisas, tanto as que estão na terra, como as que estão nos céus”¹²⁶.

O salto ou a libertação concedida ao homem é completada por causa da ação da graça, cômico que transporta para a outra margem; a cruz roubada estava cheia de dinheiro, fato anedótico que se revela, e o padre, representante vicário, estava bêbado, pois segundo Rosa, só os “temulentos”¹²⁷ são capazes de ver outras coisas: “Sem beber, o padre agüentasse remir mundo tão em desordenância?” (p.192)

Dinhinhão demonstra comandar a vida de seu outro cego, destituindo-o, não como da primeira vez, da sua prisão ao prazer carnal, mas dos bens materiais. Segundo Platão¹²⁸, a alma que busca a totalidade e que cuida do filosofar, precisa estar livre dos bens materiais e não se importar com a perda destes. O guia, então, age encaminhando seu duplo na direção certa. Comicamente, o engano ou o roubo da cruz, produziu a superação de etapas, na viagem em direção ao sagrado.

É no raiar da manhã, entre noite e dia, lembrando o rasgo de luz do fósforo deflagrado, que se revelam os acontecimentos da noite. Para tanto, Dininhão assume uma das outras formas de Hermes: o arlequim¹²⁹, tocador de flauta, como Hermes\mercúrio, misto de bufão e músico: “- ele furtou um flautim dos ciganos, capaz de qualquer *arlequinada*” (p.191). Trata, então, de expor, de modo cômico, as “boas coisas” acontecidas que, reveladas, produzem diversas reações. Os ciganos se vão sem pagar ao dono do sítio, o padre se junta aos ciganos, a mulher de Zepaz termina por sorrá-lo. Ao que o preto Mozart conclui: “só assim o povo tem divertimento”.

¹²⁵ BIBLIA SAGRADA. Isaías 53: 5

¹²⁶ BIBLIA SAGRADA. Carta de Paulo aos Efésios 1:20.

¹²⁷ “Nós, os temulentos”, prefácio de *Tutaméia*, apresenta a necessidade de se ter outras formas de ver o mundo, também pela graça.

¹²⁸ PLATÃO, *Fédon*. Op.cit.p.76.

¹²⁹ FAIVRE, Antoine. *Hermes*. Op.cit. p. 449.

A figura do Arlequim representa o anti-herói trapaceiro. Ardiloso, conhece os segredos do logro. Chevalier liga Hermes, ladrão e enganador, à figura do Trickster.¹³⁰ Arlequim, personagem da Commedia Del Arte italiana, povoou os palcos a partir do século XVI, tendo seu apogeu no século XVIII e tornando-se, na virada do século XIX para o XX, no Brasil, figura carnavalesca¹³¹. Sua raiz etimológica, porém, nos remete a Harlequin, líder de demônios noturnos que voavam em seus cavalos, ou Herla King, personagem mítico anglo-saxão, também identificado como Woden¹³², o deus responsável por levar os mortos ao seu destino espiritual, que tem seu duplo em Mercúrio/ Hermes. As arlequinadas eram peças protagonizadas pelo próprio Arlequim e sua Colombina, sendo este sempre um criado ou servo que se envolve em trapalhadas. Seu papel é subverter a ordem, roubar, expor segredos. A revelação dada pelo Arlequim/ anão é que os papéis sociais podem ser subvertidos, notícia que traz espanto e alegria ao povo, representado pelo preto Mozart. Assim, o dono das terras é logrado pelos que não possuem terra alguma, a autoridade clerical é desmistificada, desfazendo-se de sua sacralidade oficial e adotando o modo de vida profano, a mulher adúltera devolve o castigo ao marido. Está feita a “arlequinada”, desfazendo-se as convenções, os papéis permanentes e possibilitando um novo começo, pois a ele cabe operar as reversões que conduzem ao novo.

Dinhinhão toca o flautim roubado dos ciganos, gira com as pernas em xis, letra para a qual não há conto em *Tutaméia*, e executa uma dança. Presente, o xis indica a inversão das coisas, a *coincidentia oppositorum*, que compõe a dinâmica dos símbolos, ou as encruzilhadas a que preside Hermes, entre périplo e antipériplo, espaço marcado pelo antigo e pelo novo, como o sítio de Zepaz que fora renomeado. O som da flauta de Dininhão, instrumento que, segundo Chevalier, foi criado pelo deus Hermes, anuncia a superação do tempo. Os “destrambelhos”, ou ações anedóticas realizadas na festa zingaresca, segredos revelados do rancho novo, “perfazem uma outra espécie de

¹³⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. verbete Hermes p. 487.

¹³¹ NUNES, Maria Aparecida. *As Andanças de Arlequim e suas múltiplas percepções na Paulicéia de Mário de Andrade*. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005

¹³² The FREE dictionary, Farlex. <http://www.thefreedictionary.com/harlequin>. Acesso em junho de 2007.

alegria” (p.192), pois são frutos de uma graça especial: a cena final do conto apresenta o limiar de um novo dia, simulando um apocalipse, abertura de um novo mundo.

Ao longo de *Tutaméia*, Rosa parece fazer questão de que decifremos a importância das letras, como símbolos guias numa hermenêutica da vida. Não por coincidência, o nome de Zepaz começa e termina com a letra última do alfabeto, o Zaine hebraico que caracteriza a posição circular do conto, na ordem de releitura, bem como a perfeição e o sagrado. Z, a chave da libertação, é PAZ, (z - é - paz). Assim findam os Upanishads, livro sagrado hindu que também fazia parte da biblioteca do autor¹³³, lembrando como diz Rosa, que “Deus vê”:

“Ele é o olho do olho, o ouvido do ouvido, e olhos, ouvidos e todas as nossas faculdades não têm poder independentemente dEle. Quando nós o percebemos como a realidade subjacente do nosso ser, transcendemos a morte e nos tornamos imortais. Om! PAZ! PAZ! PAZ!”¹³⁴

É interessante notar que *Antiperipléia*, o primeiro conto de *Tutaméia* e *Zingaresca* – o último - apresentam passagens, trechos de caminhada. As cenas iniciais surpreendem os personagens em determinado momento das suas trajetórias. O leitor os acompanha e, em seguida, eles prosseguem viagem, como o estranho par composto pelo cego e seu guia, como a tropa de vaqueiros e o bando de ciganos. Rosa apresenta etapas de trajetórias contínuas, ou, se quisermos, recortes no roteiro de quem veio da eternidade e para ela volta, como as reticências que a matemática coloca antes e depois do símbolo do infinito, desvinculando-o de “fecho e princípio”. É por este motivo que após o som da flauta, ouve-se o berrante de Serafim, anjo vaqueiro, enchendo o adiante, num mundo que também é sertão.

1.6 AS CAMPINAS DA ALMA: ESTÓRIA DE UM RETORNO

“Lá nas campinas”, conto que vem logo após as emblemáticas letras JGR do primeiro índice, apresenta com delicadeza mais uma estória de retornos. Sua

¹³³ SUZI SPERBER. *Caos e Cosmos*. Op.cit.p.57.

¹³⁴ A tradução em inglês pode ser útil para melhor entendimento: “He is the eye of the eye, the ear of the ear; and eyes, ears, and all our faculties have no power independent of Him. When we thus realize Him as the underlying Reality of our being, we transcend death and become immortal. OM! PEACE! PEACE! PEACE!”

singularidade está em situar tal retorno no nível do desejo. Além disso, o espaço desejado é explicitamente a origem. O personagem angustia-se para conhecer sua origem e para lá retornar. Sua trajetória é, todavia, problemática pela ausência de lembrança. Seu caminho possível não é visível nem lógico, apenas a saudade de uma origem desconhecida. A saudade que o guia também o atormenta, e o personagem recorre à narração de si. Trata-se de um antipériplo impedido pelo vazio existente na memória. O personagem relata sua estória a um ouvinte\ narrador que percebe, ao final, fugir-lhe o fio da estória, um fio que, paradoxalmente, mostra-se avesso a todo corte e manifesta-se como saudade do desconhecido. O enredo caminha para um súbito encontro, realizado no momento da morte, quando o esquecimento retrai-se e o coração recorda.

Em *Grande Sertão: Veredas*¹³⁵, Riobaldo, ao discorrer sobre seu “escuro nascimento”, relata a realidade de muitas crianças sertanejas. Na argumentação, ele lastima a freqüente mudança dos nomes dos lugares onde nasciam as pessoas. Tais alterações, parece-lhe, dessacralizam as origens. Sua indignação dirige-se à perda do nome e conseqüentemente, do ser, como se ao perder seu nome original, o lugar também se perdesse, ou se diluísse no espaço.

Homem viaja, arrancha, passa, muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. (...) Perto de lá tem vila grande, que se chamou *Alegres*¹³⁶ – o senhor vá ver – hoje, mudou de nome, mudaram. Todos os nomes eles vão alterando. É em senhas. *São Romão* todo não se chamou de primeiro *Vila Risonha*? O *Cedro* e o *Bagre* não perderam o ser? O Tabuleiro Grande? Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém nasceu devia de estar sagrado.

O périplo de Drijimiro tem como destino seu ponto de origem que, por falta de nome, encontra-se perdido. Lembrando-nos de que o périplo é a viagem e também o relato da viagem, podemos dizer que o personagem do conto procura a si mesmo em suas lembranças, e por não realizar nenhuma viagem, precisa relatar sua estória para, de algum modo, concretizar sua volta.

¹³⁵ ROSA. João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Op.cit. p. 35. Itálicos do autor.

¹³⁶ Vale notar que o primeiro nome de Cordisburgo foi “Pastos de Vista Alegre”, conforme discurso de posse do escritor na ABL.

“*Lá nas Campinas*” centra-se nas condensadas impressões de um velho que guarda como única lembrança de infância algumas palavras e imagens ligadas à localização incerta de sua origem: *lá nas campinas*. Esta frase se constitui em única ponte verbal com o passado e se repete obsessivamente no pensamento do personagem, ligando-se assim a um dos temas caros a Sigmund Freud: a lembrança infantil. Foi com base nas narrativas de seus pacientes e na cuidadosa leitura de textos literários que Freud buscou o “lugar do inconsciente” humano, e os mecanismos das lembranças. Este *lugar* do inconsciente parece insurgir-se na leitura do conto de Guimarães Rosa.

Esta associação encontra-se bem desenvolvida por Leyla Perrone Moisés¹³⁷ em “Para trás da Serra do Mim”, artigo que descreve outros “não lugares”, como as supostas localidades de moradia da “Menina de Lá” de *Primeiras Estórias*, que fica “*para trás da Serra do Mim*” e o casarão perdido no tempo da memória de “Nenhum, Nenhuma”, também do mesmo livro, que ficava “*atrás de serras e serras*”.

No conto, o lugar a que se refere o personagem Drijimiro é o “*no nenhum lugar antigamente*”, expressão que mescla indefinições de tempo e espaço e também: “*na infinição, na serra atrás da serra*”. Encontrada em canções populares, a expressão “*atrás daquela serra*” aponta para um lugar indefinido, que a visão não alcança, longe a ponto de não se poder medir e que, muitas vezes, representa o desejo inalcançável. Leyla Perrone relaciona estes lugares ao conceito freudiano de “localidade psíquica”, como o lugar do inconsciente, que não é marcado na fisiologia, mas que “designa ‘lugares’ da vida psíquica em que se operam deslocamentos, passagens e alianças”.¹³⁸

De fato, as expressões utilizadas designam um território interno, de onde se originam as pulsões e onde estão inscritas as lembranças de um certo lugar que, fugindo ao geográfico, permanece vivo e repete-se na linguagem. A frase-título “*Lá nas campinas*” traz a mesma força dessa indefinição. As palavras guardadas na lembrança e as imagens em pedaços são a única confirmação da existência do lugar, idéia positiva da psique que, todavia, não tem correspondência na realidade objetiva: “Disse-se-lhe: que, se num tal lugar alguém aquilo falara, então não seriam lá as campinas, mas em ponto

¹³⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Para trás da Serra do Mim*. In: Revista Scripta, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.210.

¹³⁸ Idem. p. 211.

afastado diverso”. (p.84) Lembrando o recurso ficcional dos contos maravilhosos em que os lugares mágicos eram reconhecidos por nunca parecerem estar onde realmente estavam, o “lá” indica um lugar movente, sempre outro, da mesma forma que a lembrança não corresponde à matéria física que a gerou, mas modela e cria novamente imagens que permanecerão protegidas pelos afetos.

No entanto, na obra de Rosa, o espaço psicológico está sempre em conexão com o metafísico, conforme explica Rosenfield, “para tornar visíveis os saltos e hiatos da mecânica psicológica, as zonas cinzentas e os momentos de iluminação da *alma* que transportam (ou como diria Riobaldo, exportam) o personagem empírico para o domínio propriamente metafísico - para o mundo da culpa e da verdade, da justiça e da redenção”.¹³⁹

Baseando-se na psicologia de Jung, James Hillman¹⁴⁰ em seu texto “Picos e Vales”, identifica a alma como protagonista de experiências fundamentalmente humanas, realizadas no seio da existência. Objetivando discernir duas instâncias, espírito e alma, Hillman lança mão de duas imagens topográficas: picos e vales. Enquanto os picos configuram anseios de verticalização do espírito, rumo à transcendência, os vales corresponderiam à horizontalidade dos caminhos percorridos pela alma no plano da existência. Instâncias interiores, ambas extrapolam os limites da consciência. Essas instâncias distinguem-se entre si, embora, como já vimos, a formação da alma, moldada no vale do mundo habitado pela morte, possibilite ao espírito seu percurso de ascensão no rumo da complementaridade.

No conto rosiano, as campinas desejadas por Drijimiro podem ser associadas aos picos e os vales, à caminhada horizontal do curso da existência. Por esse prisma, no lugar de origem, especialmente nas palavras que nomeiam a origem, se condensam os sentidos dos percursos existenciais; daí o impulso para o retorno como resgate desses sentidos, resgate tornado possível pela maturação obtida durante a caminhada. Mas campinas são lugares altos, estão nos morros. Só a compreensão da existência

¹³⁹ ROSENFELD. *Fingir a Verdade*. Op.cit. p.95.

¹⁴⁰ HILLMAN, James. Picos e Vales. In Rubedo. www.rubedo.psc.br. Acesso em 2 de abril de 2007.

condensada na origem possibilita uma ascensão espiritual figurada em imagens verticais, montanhas, morros, os picos do mundo.

Também o texto bíblico do Salmo 23, no verso 4, apresenta o “vale da sombra da morte” como as angústias da vida, das quais o Pastor livra a ovelha, levando-a para os verdes pastos e para as águas tranqüilas, concretizando a imagem dupla e complementar do vale sombrio e dos campos verdes onde é possível o descanso. Neste caso, o retorno às distantes campinas possibilitam o salto aos verdes pastos, á ultrapassagem dos limites existenciais.

Lembro que, ao falar sobre a experiência do sagrado, Octavio Paz ¹⁴¹utiliza a palavra “lá” para indicar o lugar para o qual desejamos voltar, mesmo sem identificá-lo: “Parece que nos recordamos e queremos voltar para *lá*, para esse lugar onde as coisas são sempre assim, banhadas por uma luz antiqüíssima e ao mesmo tempo acabada de nascer. Nós também somos de *lá*. (...) Adivinhamos que somos de outro mundo. É a vida que retorna”. Nesta perspectiva, este *Lá* identificado por Drijimiro como local de nascimento deve ser visto como ponto de passagem para a outra margem, transcendência cujo poder de atração exercida sobre o espírito faz, da travessia da alma pelo vale da existência, uma espécie de antipériplo.

Platão¹⁴², no Fédon, argumenta a favor da imortalidade da alma e explica que vinda de uma pré-existência, a alma caminha para um “lugar nobre, lugar invisível” ¹⁴³, que é origem e destino. Segundo a visão platônica, deste mundo de lá, originário, ficam gravadas na alma as impressões das verdades eternas, que provocam as reminiscências e, conseqüentemente, toda a sua aprendizagem. “E é na Idéia Eterna que reside a ciência perfeita, aquela que abarca toda a verdade.”¹⁴⁴

A nostalgia do *Lá* também foi tema dos românticos que, segundo José Guilherme Merquior, tinham anseio “do berço, da fonte, do nada originário.” E acrescenta: “A sedução da morte nos poemas românticos pode ser psicanalisada em

¹⁴¹ PAZ, Octavio. Op.cit. p.161.

¹⁴² PLATÃO. *Fédon*. Op.cit.p.50.

¹⁴³ Idem. p.51

¹⁴⁴ PLATÃO. *Fedro*. Op.cit. p.84.

termos de retorno ao seio materno”.¹⁴⁵ Havia um desejo de imersão na morte, no não-ser originário. Configurando idealização romântica, o *Lá* significava, em última instância, a recusa da vida. Ainda o tema romântico do retorno à terra natal, como na *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, demonstra como os românticos aspiraram a um país edênico e idealizado, inexistente, amando sem nenhuma outra justificativa que o próprio amor, um lugar que só existia no desejo. O conto de Rosa se aproxima do Romantismo no sentido em que, conforme Merquior,¹⁴⁶ este se constituiu como registro da experiência interior, como *psicofania*, ou manifestação da alma, única capaz de conduzir o espírito à apreensão do transcendente. Também o romântico experimenta, como o personagem do conto, a impotência da palavra, visto que é impossível expressar o que percebe no mundo do sentimento. A frase “Lá nas campinas” não é suficiente para indicar o lugar desejado. Ainda conforme Merquior, a alma romântica é fundamentalmente saudosa, e conserva nesta saudade a memória da felicidade, ou de uma idade de ouro. Esta saudade, para Eduardo Lourenço, nasce de uma concepção do mundo que põe o amor no centro da vida, “amor concebido como essência do próprio universo – à maneira ou sob influência do neoplatonismo”¹⁴⁷. Podemos afirmar que a saudade de Drijimiro direciona-se para as campinas, para um encontro com a origem e o sentido da vida, e com o amor.

1.7 A TRAVESSIA DA SAUDADE

O personagem-narrador do conto em questão inicia a estória segundo a matriz das narrativas tradicionais, ou seja, ele parte do encontro entre quem fala e quem ouve: “Está-se ouvindo”. (p.84) O foco recai sobre a voz de Drijimiro, velho que recorre ao amigo, personagem – narrador, para falar de sua única recordação. Sua voz é fraca, mas ganha “modulações”, vibrando, quando relata, com grande certeza, suas lembranças em retalhos. Logo de início sua fala emociona o narrador, que qualifica a voz de Drijimiro:

¹⁴⁵ MERQUIOR, Jose Guilherme. *Poema do lá*. In: A razão do poema. Topbooks. 1996. p.66.

¹⁴⁶ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*. p.75.

¹⁴⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Melancolia e saudade*. In: Mitologia da Saudade. São Paulo: Cia das Letras, 1999. p.28.

“cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicado o tom”. O conteúdo de sua narração, assim metaforizado, apresenta-se tênue como o tom fraco da voz idosa e, como bandeira branca, representa um desejo de pacificação consigo mesmo, um desejo de não mais precisar lutar para encontrar o lugar “verdadeiro” de sua lembrança. O velho é impulsionado à narração e à busca, pela “só saudade”, que o ataca.

Drijimiro é visto como “narrador imaginário” (p.84), pois ao narrar a partir de “quase-nada”, de uma *tutaméia*, sem nenhum conhecimento consciente de sua infância, é capaz de recordá-la, ao mesclar desejo e imaginação. Sua estória, feita de fiapos de lembranças, desdobra-se, torna-se matéria narrativa, tessitura nova, contada por quem a ouviu. Narrada pelo ouvinte, a *estória* não traz os grandes eventos da vida de Drijimiro, como acontece na narrativa clássica, mas apresenta um trajeto inseguro, caracterizado por um movimento que o faz oscilar entre dois vetores: um que indica retorno à origem; outro que o impulsiona a prosseguir suas experiências vitais na direção de um encontro com a morte. No fim, périplo e antipériplo coincidem.

Ao recordar lugares, vindos do “mim de fundo” e “voltar-se para o rio de **ouvidos tapados**”, Drijimiro recusa-se a aceitar o fluxo do tempo que corre para adiante. Assim é que, jovem, trabalha, namora, casa-se, melhora de vida, morrem os conhecidos, envelhece. Mesmo acompanhando o curso normal da vida, Drijimiro traz sempre de volta ao coração (*cordis*), o que sua afetividade registrou, como indica a palavra “recordar”, que implica um movimento contrário ao fluxo do tempo, reacendendo eventos afetivos. Sua origem e identidade estão ligadas aos seus registros afetivos. Agarrar-se a essas lembranças é uma forma de continuar sendo. Segundo Márcia M. de Moraes:

Tanto do ponto de vista da filosofia quanto da psicanálise, o homem se entrega à rememoração não para recuperar o tempo perdido, mas para buscar-se a si mesmo – quer nas perguntas da ordem do ontológico que se faz sobre sua (não) determinação do sujeito, quer no tornar a dizer, no repetir(se) para, pela linguagem, tentar atingir “algo mais primitivo, mais elementar”, que, na ordem do psíquico, o constitui como sujeito.¹⁴⁸

Valorizando este insistente registro dos afetos, Rosa escolhe cuidadosamente as palavras para referir-se ao lugar onde supostamente vivia a família do personagem,

¹⁴⁸ MORAIS, Márcia Marques de. *Riobaldo e suas más devassas no contar*. In: *Outras Margens*. Op.cit. p.151.

ligando-as a uma natureza idealizada, pintada com as tintas da afetividade. De maneira similar é retratada a natureza memorada pela fala de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Como explica Antônio Cândido, ao comentar a construção imagética dos lugares visitados nos livros de Rosa: “Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma e as galas vegetais simbolizam traços afetivos.”¹⁴⁹

Seguindo-se à enigmática indicação verbal “lá nas campinas”, aparecem imagens visuais em flashes de cor: “Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam...”. Para Freud, “O recordar visual preserva o tipo de recordar infantil (...) as lembranças infantis são plasticamente visuais”.¹⁵⁰ A descrição liga-se à idéia do aconchego familiar, associado à alegria e à vivacidade das cores: o amarelo do chão de argila ócrea (oca), a água no marrom das encostas, a casa protegida pelo verde das árvores em “fojo”, que significa lugar encavado, caverna. A casa, no ponto mais baixo da descida, se configura como um lugar “aninhado” pelos ramos das árvores, proteção suficiente para que, lá, os passarinhos se entreguem à ocupação infantil de se balançarem nos capins que faíscam com a sutileza do orvalho.

Para Bachelard, em seu “A Poética do espaço”, a casa é uma das maiores “forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”¹⁵¹, simboliza um berço que acolhe a vida em seu começo; a saída da casa marca o momento em que o ser é “jogado no mundo”, passando de uma situação de bem estar para experimentar a hostilidade do meio e dos homens. Bachelard associa a casa da infância a uma maternidade, à presença dos seres protetores. A casa retém em seu espaço, o “tempo comprimido”¹⁵² do bem-estar e da segurança.

¹⁴⁹ CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.p.297.

¹⁵⁰ FREUD, Sigmund. *Lembranças da infância e lembranças encobridoras*. In: A Interpretação dos sonhos. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. Vol. IV. Cap. IV.

¹⁵¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.p. 26.

¹⁵² Idem. p.28.

Neste quadro, destacam-se a figura da casa em forma de ninho e a dos pássaros que brincam em volta dela. Rosa usa metáforas da natureza para falar da infância frágil em seu jeito de passarinho, mas em seu devido lugar de proteção, o que potencializa o efeito de como o leitor percebe a perda de tudo o que este ninho representa. Em seguida à imagem, uma afirmação com jeito de ensinamento, ou lição: “*Num ninho nunca faz frio*”. Assim, mesmo não tendo memória de nomes ou rostos de pai e mãe, ou se teria havido amor, ou felicidade, Drijimiro é capaz de asseverar a força do que conheceu, ou pensa ter conhecido. Nesta mesma frase estão registrados os dois pólos da trajetória da saudade de Drijimiro. O ninho perdido e a falta dele. Indiretamente, denuncia o frio que sente, gerado pela ausência, pela falta do lugar aconchegante e quente da família. Bachelard explica que a imagem da casa-ninho está ligada ao desejo de voltar, pois “ela é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências”.¹⁵³

Apesar de tentar esquecer a frase-vestígio, calando o “reino perturbador”, a saudade que carrega dirige sempre seu olhar. Adulto, bem de vida, Drijimiro segue em frente. No entanto, apesar de estabelecer um namoro e depois uma união estável com a bela D. Divída (de vida), Drijimiro, sempre deslocado em suas botas *gementes*, apertadas, entrega seu coração a D. Tavica, “jasmim em ramalhete, tantas crianças a rodeavam”. Esta última surge ao olhar de Drijimiro como a figura afetuosa de um outro ninho. Com crianças à sua roda, ela delineia visualmente a idéia da casa-ninho e dos filhotes protegidos.

Assim, a saudade, que também é desejo, aproxima-o de Tavica, “alva tão diferente”, de quem ele gostou de modo secreto e forte, “como de madrugada geia”, e o fluir do tempo presente o leva para Divída, “redondos os peitos, os perfumes instintivos”, matéria viva, força da sobrevivência.

Além deste movimento pendular na vida afetiva de Drijimiro, a saudade gera ainda outros. Há que se considerar a idéia da viagem, que sempre representa o suprir de uma

¹⁵³ Idem. p.111.

ausência. Como já comentamos anteriormente, viajar é buscar o que não se conhece, para suprir o que não se entende. Viajar é ir ao encontro do outro e portanto, de si próprio.

O desejo vem da relação entre *considerare* e *desiderare*, ambos os termos radicados em *sidus*, estrela ou astro. *Considerare* era o ato de observar o astro para construir o presságio e “desiderare significava tanto lamentar-se da ausência do astro quanto o esperar pelo seu retorno”, ou seja, representava a falta e a aspiração da plenitude ausente. Estudando a peregrinação de Fernão Mendes Pinto, Francisco F. de Lima observa: “se bem o homem crie um número quase infinito de possibilidades para suprir essa falta e gozar essa aspiração do ausente - pois para isso é que se vive - a viagem é uma das mais simples maneiras de fazê-lo”.¹⁵⁴

Em criança, Drijimiro passara por “incertas famílias e mãos”, como acontecia aos filhos dos pobres e dos migrantes. Como “Orfandante”, órfão e andante, sua condição de abandonado o obrigava a estar em trânsito. Alguma família o criaria? Jovem, “andara às vastas terras e lugares”, fora tangedor de gado (tangerino) e mensageiro, ocupações também andantes. Partia sempre, apertado pelo “nó das recordações”. Nada encontrava que se assemelhasse à sua lembrança, a não ser “o real: coisas que vacilam, por utopiedade”. Drijimiro encontrava em suas viagens a virtualidade do real, nos desdobramentos e similitudes do mundo prático. O neologismo “utopiedade” sugere uma derivação de “utopia”, palavra criada por Thomas Morus em 1516, a partir de *ou* (não) e *topos*, (lugar) na língua grega¹⁵⁵. Para o personagem, todos os lugares eram a negação do seu lugar. Eram não-lugares, reais demais para serem o Real de sua lembrança. Esta idéia vem ligar-se ao sentido que podemos depreender das palavras que qualificam a frase-vestígio: “*adsurda, inconsoante, desinformada*”. A frase indicativa, “lá nas campinas”, ponte verbal entre o perdido e a memória, por existir como linguagem e nome, parece confirmar a existência do lugar. No entanto, sofre de uma

¹⁵⁴ LIMA, Francisco F.de. *O Outro Livro das Maravilhas: A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.p. 59-60.

¹⁵⁵ Conforme etimologia indicada por Antonio Geraldo da Cunha no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

inadequação ao real, assim como as “vastas terras e lugares”, reais, sofrem de uma inadequação em relação ao desejo despertado pela lembrança.

Guimarães Rosa utiliza *adsurda* por *absurda*, jogando com as partículas ad / ab. Absurdo é o que se aproxima do irracional e cuja etimologia liga-se à surdez. Aproximando-se do rio de ouvidos tapados, Drijimiro faz-se surdo diante do fluxo da racionalidade e do tempo, para ouvir apenas a palavra remanescente. Como Ulisses no episódio das sereias, este é um posicionamento que indica a firmeza de uma escolha feita ante a sedução de um outro caminho. A diferença está em que Ulisses, tendo os ouvidos livres para escutar o canto das sereias, prefere a racionalidade, e Drijimiro, com os ouvidos fechados para a razão, segue os ditames da alma. Para Olgária Matos, “o canto das sereias era o passado e a tentação de perder-se nele. (...) Sempre ainda por vir, sempre já perdido, o lugar onde cantam as sereias significa a impossibilidade de realizar a ânsia por um fim, por uma destinação última”¹⁵⁶. Drijimiro deseja este lugar do passado que, para a autora, se liga à melancolia do adulto que olha para a infância, “espécie de *Heimat*, de pátria, de morada na qual ninguém ainda chegou”.

A expressão da filosofia, *Reductio ad absurdum*, que se aproxima do neologismo em questão, (ad+absurdo) significa em latim “reduzido a um absurdismo”. Designa um tipo de estrutura lógica na qual se aceita uma suposição por causa do argumento. Assim, chega-se a um resultado absurdo e conclui-se que a suposição original deve estar errada, já que nos deu este resultado absurdo. É também conhecida como “prova pela contradição”, fazendo uso da lei da exclusão do terceiro termo: uma afirmação que não pode ser falsa, só pode, então, ser verdadeira. O pensamento de Drijimiro prende-se a esta única verdade por ser a única possível, pela impossibilidade de ser para ele, falsa.

Pode-se dizer que Drijimiro empreende o raciocínio que mantém viva, em sua incongruência, a frase-vestígio, concretização verbal da falta e da saudade. É um movimento “ad”, *ao lado de*, *em direção a* um fechamento, a uma surdez para tudo o mais que não seja essa saudade. O segredo de sua origem está nele próprio, em um

¹⁵⁶ MATOS, Olgária. *A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias*. In: *Os Sentidos da Paixão*. Org. Sérgio Cardoso et al. p.155.

hermetismo que aguarda liberação ou uma hermenêutica que o faça compreender seu segredo.

Desta forma, já que a frase não se refere a nenhum dos lugares reais conhecidos, só pode designar um *outro* lugar ainda não reconhecido. Por não poder ser falsa, pertencendo ao que Drijimiro tem de mais “seu”, ou seja, por existir verdadeiramente para ele, a frase da memória só poderia ser a verdadeira designação de um lugar real. A frase “Lá nas campinas” reduz-se ao absurdo, ao in-con-soante, não mais apresentando a correspondência objeto-signo. O personagem transita entre o *viver*, “obrigação sempre imediata” que, em seu prosseguir, afasta-o de suas lembranças e o *desejo de mesclar-se à indefinição de suas lembranças*. Este último movimento leva-o para dentro de si. É assim que, ao final, Drijimiro ousa “estar inteiramente triste”, e “cede-se ao fado”.

Além de nomear o destino, a palavra fado nomeia também a música melancólica, triste, que relata um destino (fado, fatum) inevitável. É um lamento da saudade. Fado de todos os viventes, a morte de Drijimiro vem satisfazer sua saudade deste lugar nenhum, que também é ânsia de apaziguamento, cessar de uma luta empreendida como negação aos vazios da vida. Mais do que um simples impedimento do desejo, a morte põe fim ao anseio de encontrar ou conhecer o tal lugar, supostamente satisfazendo-o, já que leva ao início de tudo. Morrer, para Drijimiro, não seria apenas proteger sua incompleta lembrança para sempre, mas ver com clareza, no momento em que seus olhos físicos se fecham, o momento em que a recordação se funde com o mundo invisível, concretizando a epígrafe do conto: ...“nessas tão minhas lembranças, eu mesmo desapareci”. Segundo a teoria platônica, a alma que conheceu os ideais do Belo, Justo e Bom pode deles lembrar-se pelo que lhe evocam os eventos humanos. Assim, diante da beleza terrena, lembra-se da Beleza ideal e sente que sua alma deseja o mundo divino. “Ceder-se ao fado” seria, então, lançar-se ao seu destino, ao fado da alma, que de volta, fechando-se para o visível, integra-se ao pensamento em estado puro.

1.8 MEMÓRIA: O REINO PERTURBADOR

Deixando de consolar-se pelos sentidos que desfrutavam a paisagem, aos poucos, Drijimiro foi perdendo o “dom”. O visível não encontrava semelhança com o invisível de seu lugar de origem. Tornou-se silencioso, mentiroso. A estória em sua seqüência relata um “tempo de fatos”: o amigo parte, Drijimiro progride nos negócios, morre o antigo patrão. Em seguida, morre o amigo que havia voltado, apenas para perguntar-lhe mais uma vez sobre o segredo das “campinas”. Mas Drijimiro não sabia mais “de cor”. As recordações, ou as lembranças que vinham ao coração, que eram vivas por serem “de cor”, não existiam mais.

Daí em diante, ousava estar “inteiramente triste”, envelhecido, cada vez mais longe da lembrança das campinas. Estar triste significa estar longe dos “alegres”, denominação das campinas, ou lugares altos. Segundo explicação de Rosa, em sua carta a Bizzarri¹⁵⁷, os alegres seriam os “altos, claros, dos morros, plenamente expostos à luz do sol e batidos pelos ventos”. O isolamento fecha o personagem em sombria tristeza, pois ele tem saudade da luz, da claridade. Esta tristeza que o envolve por inteiro representa a dor por suas lembranças desaparecidas, e o desejo de desaparecer, junto com elas. Segundo Eduardo Lourenço, “toda melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo”.¹⁵⁸ No entanto, é justamente esta tristeza, caminho para a morte, que abrirá a porta para a transcendência. Rosa narra este encontro, como o encontro com uma terceira mulher na vida de Drijimiro.

A primeira mulher, a que nunca deixou de amar, alva, diferente, representava a imagem materna, coberta de flores e crianças, sugerindo o ninho, a casa, o útero. A segunda, a mulher da sua vida adulta, representa a energia da libido e a força do trabalho, aquela com quem passou a vida. Em terceiro lugar, como a última das parcas, a que corta o fio da vida, apresenta-se a “sobrinha do padre”, feia, magra, “negra máscara de ossos”, que surge de repente, na rua, aponta-o como o próximo a partir. Caracterizada como “releixa para segar”, ela representa a terra inculta na qual não se

¹⁵⁷ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit. p. 69.

¹⁵⁸ LOURENÇO, Eduardo. Op.cit. p. 16.

planta, mas onde se deixam os corpos mortos. Esta figuração da morte aproxima-se da representação da própria melancolia no imaginário medieval, “como uma velha, retrato do abatimento, parente próxima da morte”.¹⁵⁹

No entanto, é através do terceiro encontro que Drijimiro empreende a última etapa da sua viagem. O vale da morte o levará ao mundo das campinas, com seus lagos que refletem os picos. Nesse momento epifânico, finalmente surge “trabalhado e completo” o retrato de uma paisagem indescritível: “a água azul das lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola. Tudo era esquecimento, menos o coração. - Lá, nas campinas! – um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde”. O tempo é abolido na junção de passado e presente, o sol agora permanece no céu em todas as horas, há uma luz sem fim, restaurando a imagem das campinas como os “altos e claros”, e o coração finalmente vence o esquecimento. As lagoas revelam em seus reflexos que aquele é o lugar dos picos, o lugar “dos alegres”, em que pessoas simples, como lavadeiras e pedidores de esmola estão plenamente integrados.

Neste momento, o coração que não mais guardava as lembranças, que não mais sabia “de cor”, se torna a única coisa viva. Recordar, trazer ao coração, lembrar, naquele momento, é totalizante. Ao verbalizar suas últimas palavras, Drijimiro apropria-se finalmente do que sabia e que, durante sua vida, permanecera invisível.

Estes lugares, os “alegres”, “altos claros, limpos, ondeados em encostas”, tem sua representação literária ligada ao “locus amenus” de que fala Curtius, onde há o verde, a água, a sombra que aconchega e pássaros¹⁶⁰. Na literatura bucólica, tais paisagens indicam uma espécie de paraíso terreno, em estreita conexão com uma natureza divina e superior. Para os povos pagãos, havia os Campos Elíseos, lugar de descanso e beleza onde sobrevivia a alma que na terra fosse sempre lembrada. No âmbito cristão, trata-se do jardim preservado, que além de ser o local dos começos é também lugar de retorno para os que viveram e conquistaram o direito de lá estar.

¹⁵⁹ Idem. p. 22.

¹⁶⁰ CURTIUS, Ernst R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.p.203.

Mesmo vista como o fechamento do ciclo platônico baseado na reminiscência, a situação de Drijimiro ao morrer, apagando todo o resto e lembrando-se totalmente de sua origem, nos lembra a famosa formulação freudiana: “Wo es war, soll Ich werden”¹⁶¹ ou seja, lá onde era, devo vir a ser. Para Platão, seria a recuperação total de um conhecimento primitivo da alma e fim da separação entre Sensível e Inteligível, pois neste momento haveria a apreensão da realidade como ela é. Ou seja, Drijimiro encontra-se consigo mesmo no lugar em que conheceu a felicidade e sem dissolver-se, integra-se de modo real à sua última palavra, sem sofrer: - “lá”. Em última instância, esse *Lá* é um lugar sem referente, intrínseco radicalmente à linguagem. Afinal, a linguagem é, segundo Rosa, a única via de acesso ao infinito.

“Então, ao narrador foge o fio”, constata aquele que narra, finalizando a estória de Drijimiro, já que não pode mais alcançar o que acontece a ele depois da morte. Sabemos que, para Rosa, o fio não se parte, continua. O narrador resume então sua narração como acredita ser possível resumirem-se todas as estórias: “era uma vez uma vez, e nesta vez, um homem”. Drijimiro torna-se narração, completa o périplo, alcança a perfeita anulação do tempo, abre-se para o universo. Os antigos pagãos latinos que escreviam belas lápides em seus túmulos tinham uma intenção: a de que, sendo lidas aquelas palavras, seriam lembrados, desta forma tornando possível que sua alma vivesse nos Campos Elíseos. Drijimiro, ao fundir-se em suas próprias lembranças, alcança o tipo de permanência da narração que nasce da memória de alguém, torna-se o próprio conto. Da mesma forma como o conto se inicia e termina com a morte do personagem, descrevendo périplo e antipériplo, todo o percurso da vida de Drijimiro é uma viagem de volta para Lá. Ao terminar a leitura, percebemos que destino e origem se tocaram.

Um contraponto com um enredo criado pelo português Miguel Torga, talvez ajude a entender melhor o movimento representado por Rosa. Contemporâneo de Guimarães, e curiosamente, também viajante das Gerais, por ter morado no Brasil por alguns anos, Torga escreveu contos que nos trazem enredos de regressos que não se concretizam efetivamente, mas nos quais os personagens, em sua tristeza, de certa forma tocam a

¹⁶¹ Com ref. a: “Onde era o **id**, o **ego** deve estar.” A *Dissecção da personalidade psíquica*. XXXI Conferência. Op.cit.Vol. XXII.

alegria do regresso desejado. O retorno, no conto rosiano, se dá pela possibilidade da narração de si, e pela memória que se aviva no momento da morte. Em “O Regresso”, de Miguel Torga, de “Novos Contos da Montanha”, (1944) é narrada a estória de um aldeão que se tornara soldado. Seu regresso é impedido pela culpa de ter-se lançado à guerra. No entanto, pelo sentido da visão, o personagem frui durante algum tempo a sua aldeia, mesmo que tenha seu regresso impedido.

Ivo, jovem que abandonara a sua Leiró, para ir à guerra, arrependido de ter, com sua partida, contrariado a vontade de todos e mesmo o milenar princípio de fraternidade das aldeias, volta cego de um olho e sem um braço. O preço de sua sede de aventuras fora alto. Na chegada, cedo de manhã, Ivo observa o despertar da aldeia: “Sentado numa fraga de granito, a trouxa de roupa pousada ao lado, com o olho que lhe restava ia fotografando as frases sucessivas porque passava o casario e a vida da terra onde nascera”. Parecia-lhe que antes, com dois olhos, sua visão era empobrecida, e que só agora a via perfeitamente.

Ivo sabe que apenas agora, depois de sua miséria, é capaz de realmente ver sua aldeia como uma parte de si. Quebrados os laços com a origem, desumanizara-se, aprendera a matar e tornara-se um número. Um menino pastor de ovelhas pergunta-lhe: “Você, quem é?” Ao olhar para si, Ivo vê, no homem cansado e vestido de “salteador”, nas cicatrizes e nos remorsos, uma impossibilidade de ser. Como responder, como enunciar-se, se “no homem passado não cabia o homem presente”? Ele percebe que é agora outro. Sua mutilação não fora apenas física. “Que poderia esperar agora? Que o aceitassem de braços abertos, ressuscitado num outro ser, estranho e desfigurado?” Ivo é um estrangeiro agora, estranho a si mesmo e à sua terra. Mesmo assim, ao olhá-lo, o menino reconhece a semelhança com o outro Ivo, o que partira, e do qual restavam traços. Questionado, e diante da possibilidade de se apresentar, Ivo diz de si mesmo: “Não conheci”.

Na perspectiva de Torga, o conhecimento de si perdeu-se quando a aldeia foi deixada. Fora dela, há apenas a guerra. Sem o laço com as origens, a identidade se desvanece ao atravessar a linha que separa o protagonista do mundo humanizado: “Chegado à fronteira, abriram-lhe a porta do abismo sem nenhuma pergunta”. Ivo está

diante do menino que um dia foi, e que lhe cobra uma resposta. Mas não há o que responder: "De que terra é, ao menos?" Para Ivo, "mais difícil do que saber quem era, era localizar-se no mundo". Depois de dividida a sua alma, sentia-se sem morada, como um "aborto da vida".

Mircea Eliade¹⁶² nos explica: sempre que a vida é ameaçada, há a necessidade de um retorno ao princípio, um regresso buscado com a finalidade de regeneração, ou recuperação da condição original. Ivo está em busca de si próprio nos traços da aldeia e a saudade que sente do lugar também é saudade de si. A aldeia, no entanto, nega-se a "servir apenas de cenário passivo à saudade", exige o retorno do ser completo, idêntico ao que partira. A aldeia se torna fortaleza inacessível e sua justiça é mais forte do que qualquer possibilidade de acolhimento, exigindo "submissão às suas leis". Ivo, que inicialmente via a beleza e o frescor da aldeia na luz da manhã, vê agora que ela é inacessível, que lhe foge aos olhos, perde seu ar acolhedor e "embacia-se de incompreensão." Ao apagarem-se as imagens da aldeia, desvanecem-se também as memórias: "infância e mocidade, ninhos e amores, dias de Natal e noites de São João", tudo que compunha a memória de sua pessoa na coletividade desaparece.

Insistimos que a estória de Torga é aqui evocada para ajudar a entender a complexa visão de Guimarães Rosa, principalmente no que diz respeito à passagem do tempo, dentro da dinâmica existencial. Enquanto, para Torga, o fluir do tempo promove experiências que desfalcam o indivíduo e, assim, o distanciam das suas identidade e origem, para Rosa, essa mesma dinâmica, transformando o indivíduo, não o mutila, mas o torna capaz de conhecer uma identidade mais profunda. Como quer James Hillman, só o percurso realizado na horizontalidade das campinas é capaz de formar aquilo que ele chama de alma. Acrescentamos que, para Rosa, somente essa alma maturada na existência pode dar impulso aos trajetos verticais do espírito. A vida é afinal o único caminho de regresso a uma origem transcendente. Esse ponto original que o ser leva consigo contraído na alma, à maneira de uma lembrança difusa, dilata-se ao longo das experiências e revela-se como porta de acesso ao infinito que a linguagem indicia.

¹⁶² ELIADE, Mircea. *O Mito do eterno retorno*. Op.cit.p.92.

Ao afastar-se da aldeia, Ivo desiste de si próprio, apesar de permanecer vivo. Drijimiro, ao morrer, mergulha na verdade que o constitui como pessoa. Podemos notar que, mesmo sem esperança de encontrar sua terra natal, ele consegue a ela religar-se pela experiência da memória, emersa na hora da morte; o personagem de Torga, encontrando sua aldeia, morre novamente para ela e suas memórias se apagam. Ivo não narra sua estória, não relata como se perdeu, não pede perdão, esconde sua estória por vergonha. Drijimiro narra suas memórias, e os retalhos de lembranças possibilitam o regresso.

A presença da infância é patente nos dois contos. A lembrança da infância perdida aciona a inquirição de Drijimiro sobre sua terra; o menino de Leiró questiona a identidade perdida de Ivo. Também, em ambos os contos, o registro dos afetos está na descrição do cenário, o “Lá”, ou a “aldeia” são os centros das saudades. Para este centro converge o olhar unioocular de Ivo e o olhar firme de Drijimiro, com seu nome de árvore, ou solidez (dryš) caracterizando sua mirada (miro).

CAPÍTULO 2 - O AMOR É ESTRELAS

“Journeys end in lovers meeting”
As jornadas findam quando os amantes se encontram”
William Shakespeare

2.1 A JORNADA

Ocupando posição privilegiada na obra rosiana, o tema do amor em *Tutaméia* apresenta-se multifacetado, compondo a heterodoxia que caracteriza o pensamento do escritor. Conforme Benedito Nunes¹⁶³, a Erótica de Rosa, embora parta da visão platônica, na medida em que situa o amor como uma espécie de escada, via de acesso do Sensível para o Inteligível, distancia-se de Platão, pois, na visão do autor mineiro, estes mundos não se separam radicalmente, sendo o amor espiritual a refulgência do amor físico, ou seja, o carnal não é abolido, mas integrado ao espiritual. Também a narrativa do antipériplo, ou a viagem de regresso, alcança uma de suas metas no momento do

¹⁶³ NUNES, Benedito. Op.cit.p.144.

encontro amoroso, do qual, segundo Jorge de Sena¹⁶⁴, depende o conhecimento de si, do mundo e da vida. Tal dimensão do conhecimento, ligada ao encontro com o outro, deflagra a intuição da totalidade, vislumbre do infinito. Octavio Paz descreve este encontro como o momento em que “tudo se ilumina e adquire sentido. A presença redime o ser. Ou, melhor dizendo, arranca-o do caos em que se afundava, recria-o. Nasce do nada o ser”¹⁶⁵. Na mesma perspectiva, a mulher amada é “cifra do mundo, cifra de mim, cifra do ser”.

A busca pelo amor pode ser vista no tatear do cego Tomé, na entrega mística da mulher de Zepaz, e no percurso amoroso de Drijimiro, partindo do amor carnal de Divída, estendendo e aprofundando seu sentimento até Tavica e vencendo a temporalidade na morte, representada pela sobrinha do padre, terceira mulher de sua viagem terrena. Pela leitura realizada, é possível afirmar que a idéia da viagem de retorno ao sagrado e a busca do amor apresentam-se intimamente ligadas, como nos confirma Paz:

As semelhanças entre o amor e a experiência do sagrado são algo mais que coincidências, trata-se de atos que brotam da mesma fonte. Em distintos níveis da existência, dá-se o salto e pretende-se chegar à *outra margem*. (...) *A idéia do regresso* – presente em todos os atos religiosos, e todos os mitos e em todas as utopias – é a *força de gravidade do amor*.¹⁶⁶

Se tomarmos como matriz dos retornos o périplo de Ulisses, podemos afirmar que sua volta obedece a tal força. Seu percurso continua, porque ele se alimenta do que lhe promete o retorno. E é por não se deter no amor erótico de Circe e de Calipso que seu retorno pode se concretizar. Ele deseja mais o outro amor, humano, imperfeito e provado pelo tempo, do que o prazer eternizado oferecido pelas deusas. Ulisses compõe a figuração do *homo viator*, que segundo Maria Theresa Abelha Alves “íntegra e elucida a condição humana”¹⁶⁷, em movimento de travessia. Para a autora, a viagem liga-se ao tema do amor nas obras de Rosa, por compreender “a travessia pelos meandros da identidade, pelos labirintos da memória e pelas volutas do sagrado”¹⁶⁸. É possível notar

¹⁶⁴ SENA, Jorge de. *O amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições70, 1992. p.44.

¹⁶⁵ PAZ, Octavio. Op.cit.p.184.

¹⁶⁶ Idem. p.163.

¹⁶⁷ ALVES, Maria Theresa Abelha. *Amar o amaro, amar o amor*. In: DUARTE, Lélia P. (Org). *Outras Margens*. Op.cit. p. 215.

¹⁶⁸ Idem. p.224.

na obra rosiana que o amor, ou o encontro com o outro, é um encontro consigo mesmo, apaziguador, capaz de redimir o passado e de conduzir para uma experiência do sagrado. Também para Benedito Nunes, em texto seminal sobre o tema, publicado em 1969, o amor na obra rosiana “exprime em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico ”¹⁶⁹. Ou seja, podemos afirmar que a busca pelo amor e os segredos do périplo humano fazem parte do mesmo traçado, compondo ambos a metafísica de Rosa. Se a imagem de Beatriz, amor lembrado, guiou Dante, e a imagem enevoadada de Diadorim guia as memórias do velho Riobaldo, a imagem tátil de Sá Justa guia o cego Tomé em sua última noite de amor, as imagens de D. Divída e D.Tavica guiam as frágeis recordações do velho Drijimiro. O cigano, *homo viator* por excelência, guia seus passos em direção à risada clara e ao canto da mulher de Zepaz. O amor conduz a viagem. Explica-nos Nunes que a “concepção erótica da vida” presente na obra de Rosa encontra-se pautada numa viagem ou périplo assim descrito:

Tenteando de vereda em vereda, de serra em serra, eros em sua perene atividade, impulsiva e sôfrega, mal se detém numa forma, logo abre as asas e prepara-se para voar na direção de outra. Não elimina porém os objetos em que pousa, não suprime as escalas de sua trajetória. O amor carnal conserva-se no espiritual. (...) A harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente irreconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa, é a dominante da erótica de Guimarães Rosa.¹⁷⁰

É por causa do amor que a viagem continua; para encontrá-lo, o viajante não pode se deter no caminho, pois, na concepção de Rosa, o amor não se encontra na dicotomia das margens do corpo ou do espírito, mas numa terceira junção, que promete a totalidade.

A narrativa rosiana nos oferece nas imagens visuais do rio, da canoa e das margens, os símbolos desta busca metafísica. Em *Grande Sertão Veredas*, bem como em outros contos, estes elementos simbólicos aparecem por diversas vezes, indicando a junção da experiência do amor e da viagem em busca do sagrado, como na imagem do percurso do rio feito alma: “Coração vige feito *riacho* colominhando por entre serras e

¹⁶⁹ NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. Op.cit.p.146.

¹⁷⁰ Idem. p.148.

varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe”¹⁷¹. Rosa, em entrevista já mencionada, afirma que os rios se parecem com as almas dos homens, e que a palavra rio é uma palavra mágica para se conjugar “eternidade.”¹⁷² Em determinado momento da estória de Riobaldo, este compara a si mesmo e a Diadorim a dois *riachinhos* que correm caminhos separados¹⁷³ e parece associar o rio Urucuia, “rio meu de amor”, à sua alma em busca do amor e do sagrado, como podemos observar nos seguintes trechos do romance: “Confusa é a vida da gente, como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar”. (p.190); “o que eu pensei: rio Urucuia é o meu rio – sempre querendo fugir, às voltas, do sertão, quando e quando, mas ele vira e recai claro no São Francisco” (p.356); No final, quando descobre que Diadorim era mulher, Riobaldo usa a imagem do rio para se referir ao vazio de não ter concretizado o amor: “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia.” (p.454) Diadorim não pôde trazer o que seria o destino máximo dos rios: “rios bonitos vem do poente para se encontrar com o sol.” Também Otacília é chamada de “sol dos rios”. (p.509) Ao final da narrativa, refere-se ao Urucuia pela última vez: “O Urucuia é ázigo” (p.451), ou seja, desemparelhado, como ficou o personagem sem seu companheiro amado.

É no rio, numa travessia entre o São Francisco e o de-Janeiro que Riobaldo encontra o menino Diadorim. Os dois se aproximam amorosamente durante este encontro sobre a água, em uma canoa, elemento unificador que posiciona ambos sobre o fluxo contínuo do tempo e da eternidade. No passeio dos dois meninos, a margem alcançada, a de *lá*, é cenário preparatório. Nela, não há amor revelado, mas ameaça, e Diadorim defende o amigo usando sua faca no mulato que aparece. Assim, a terceira margem, espaço de encontro com a eternidade daquele instante fulcral na estória de ambos, é o próprio rio. Este abriga a canoa como uma reserva de proximidade onde as mãos dos meninos podem se tocar afetivamente. Daí em diante, o amor impulsionará a travessia para alcançar as margens do sagrado.

Tal percurso está presente em vários contos de *Tutaméia*, nos quais é possível perceber, além das imagens simbólicas ligadas à travessia, um interesse em fornecer

¹⁷¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.p. 188.

¹⁷² LORENZ, Günter. Op.cit.p.72.

¹⁷³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Op.cit. p.545.

condições de compreensão sobre o amor, como o entende Guimarães Rosa. Os personagens sofrem transformações profundas ao se lançarem nesta viagem, pois como afirma José Américo Motta Pessanha, em discurso sobre as várias faces do amor platônico, “o amor é impulso ascensional, (...) Conduz do condicionado ao condicionante, do corpóreo ao incorpóreo. Tende ao absoluto: (re)conduz a alma do contingente e do efêmero ao essencial e ao eterno”¹⁷⁴. Nas narrativas, os personagens envolvidos na busca do amor apresentam um enriquecimento espiritual que os modifica, a partir de uma manifestação do sagrado que revela um sentido para o amor e para a vida.

2.2 ÀS MARGENS DO SEGREDO

Em *Ripuária*, Rosa apresenta o amor como impulso para a transcendência, ou como travessia em busca da outra margem. A matriz cultural subjacente a esta estória de amor parece ser o mito grego de Leandro e Hero, amantes que viviam em margens opostas. O título do conto já remete à temática da travessia: *ripuária* é aquilo que pertence à orla, ou à margem. A palavra tem sua origem em “ripa” que significa em latim, não qualquer margem, mas margem de rio. O conto relata a estória do desejo de Lioliandro, morador da margem de cá, ou do Marrequeiro, de alcançar a outra misteriosa banda, desprezada pelos moradores e em especial por seu pai, João da Areia. Todo o comércio era realizado da banda de cá, sem que se visse necessidade de atravessar o rio: “Seja por que, o rio ali se opõe largo e feio, ninguém o passava”. (p.134) Lioliandro, porém, gostava de estar próximo ao rio, “não gostava de se arredar da beira”, pois seu olhar era atraído pela outra margem. (p.134) Diferente dos outros, apenas Lioliandro era “o único a olhar por cima do rio como para um segredo” (p.134). Lioliandro desejava perceber o que havia sido “segredo” às margens e

¹⁷⁴ PESSANHA, José Américo Motta. *Platão: As várias faces do amor*. In: CARDOSO, Sérgio. et al. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p.86.

encontrar o desconhecido, o não avistado. Um trecho de Evanira! estória de amor encontrada em *Ave Palavra*, parece resumir o estado em que se encontra Lioliandro: “quem não ama e tem saudades/ está à espera de alguém/ como o não nascido quer o ar, ainda não respirado. Como a pedra, de asas inutilmente ansiosa. Como os cães elevam os ouvidos. Como o temer, sozinho, ver. Como o não saber ”.¹⁷⁵ Seu nome é derivado de Leandro, nome grego composto de *leon*, leão e *ander*, homem; homem-leão, portanto, adicionado à palavra rio\lio.

Diante da obrigação advinda da morte do pai, casar as irmãs, e da proximidade da união de outros, a narrativa revela a incapacidade do personagem de “entender em amor as pessoas”. Não compreendendo, afasta-se e transfere seu desejo de saber, ou a busca por respostas, para o ato de nadar no rio, movimento que representa o esforço de vencer o fluxo do tempo, e alcançar o desconhecido, entre claro e escuro, nas “névoas do madrugada”. Em lugar de seguir o curso natural da vida, como desejam sua mãe e suas irmãs, o que significaria também buscar um amor de sua margem, o desejo de Lioliandro era a de “um dia que fosse, atravessar o rio como quem abre enfim os olhos”. Por isso, sua busca se volta sempre para o rio e sobre o rio. Lioliandro precisa de mais, deseja o que pode lhe abrir os olhos, trazendo revelação. Este movimento diferenciado rompe com a tradição vivida e ensinada pelo pai, marcado pela areia em seu nome, preso ao chão, incapaz de lidar com o fluir das águas: “Não posso é com o tal deste rio!” (p.136)

Direcionando sua viagem para o *segredado* do rio, o personagem parece dirigir-se para as coisas misteriosas, ou para as coisas divinas, pois são os segredos que transportam o sagrado. Lioliandro crê que “do outro lado, porém, *lá*, haveria de achar uma moça, e que amistosa o esperava como o *mel* que as abelhas criam no mato”. Apontando para o *lá*, Lioliandro junta-se a outros personagens rosianos, igualmente voltados a um território que, resistindo à razão, guarda segredos. Ele deseja a revelação do amor e intui para isso ter que vencer a temporalidade. Em “As Três Graças”, grande contribuição para o estudo de *Tutaméia*, Heloísa V. de Araújo¹⁷⁶ trata o mel a que se

¹⁷⁵ ROSA, João Guimarães. *Ave Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.p. 65

¹⁷⁶ ARAUJO, Heloísa Vilhena de. Op.cit. p.250.

refere o personagem do conto como componente dos mitos de Orfeu e Aristeu, apontando para a idéia de ressurreição e para a simbólica do Espírito Santo, porém não faz referência à simbologia ligada ao amor homem/mulher em nenhum momento. A autora não associa o desejo de encontrar o amor terreno à busca do sagrado. No entanto, conforme demonstram as análises de Benedito Nunes e Maria Theresa Abelha, a conquista do amor terreno e carnal constitui, na obra de Guimarães Rosa, uma das etapas na travessia em direção ao sagrado.

A imagem do amor como mel aparece freqüentemente na obra rosiana para designar o amor erótico, etapa inicial do percurso em busca do amor místico, como se pode observar nos trechos: “Otacília, mel do alecrim” (GSV, p.377); “molhei mão em mel” (GSV, p.189); “a essas do mel” (cf. prostitutas, GSV, p.236); “melar mel de flor” (GSV, p.377); “O nome de Diadorim permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente”. (GSV, p.291). Também em *Antiperipléia*, Tomé e Sá Justa, em meio ao amor, são caracterizados como “*méis*, airosos”. Em *Desenredo*, a sedutora Lívira é “morena *mel* e pão.”

É interessante notar que, figurando a síntese “de uma forma superior e mais completa”, como afirma Nunes, o mel, em sua ressonância simbólica, mantém uma certa correspondência em variadas culturas¹⁷⁷. É parte da terra prometida, que jorra leite e mel, mas também é o amor erótico dos Cantares de Salomão: “Favos de mel manam dos teus lábios, minha esposa! Mel e leite estão debaixo da tua língua, e o cheiro dos teus vestidos é como o cheiro do Líbano”¹⁷⁸. E ainda a descrição de saciedade amorosa: “Já entrei no meu jardim, minha irmã, minha esposa; colhi a minha mirra com a minha especiaria, comi o meu favo com o meu *mel*, bebi o meu vinho com o meu leite; comi, amigos, bebi abundantemente, ó amados.”

Em correntes do pensamento oriental, conforme Chevalier, “o mel designa a beatitude suprema e o estado do Nirvana. Símbolo de todas as doçuras, ele realiza a abolição da dor. O mel do conhecimento funda a felicidade do homem e da sociedade.

¹⁷⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit.p.603-604.

¹⁷⁸ Cantares 4:11 e 5. Bíblia Sagrada.

Aqui ainda o pensamento mítico do oriente e o do ocidente coincidem”.¹⁷⁹ Assim, o símbolo do mel une a idéia do conhecimento místico, à do amor, prêmio de quem alcança a terceira margem.

É vendo o amor como possibilidade de contato entre duas margens, ou seja, entre dois mundos, que Rosa constrói Ripuária, como uma espécie de releitura da estória de Hero e Leandro. O desejo de encontrar, na outra margem, “moça e mel” está presente nesse mito grego. A estória comenta o surgimento do amor entre pessoas separadas por margens opostas.¹⁸⁰ Hero, sacerdotisa de Vênus, que habitava uma torre na cidade de Sestus, do lado europeu, e Leandro, habitante de Abydos, da margem do lado asiático.¹⁸¹ Leandro amava Hero e costumava atravessar o estreito a nado, todas as noites, para gozar a companhia da amante, guiado por uma tocha, que ela acendia na torre. Mas, numa noite de tempestade, em que o mar se achava muito agitado, o jovem perdeu as forças e afogou-se. As ondas levaram o corpo à margem européia, onde Hero tomou conhecimento de sua morte e, desesperada, atirou-se da torre ao mar e morreu. Podemos notar que no mito, a travessia corajosa das águas concretiza o amor a cada noite. Nele, as mesmas águas promovem o encontro dos amantes na morte, estabelecendo também entre Oriente e Ocidente, uma zona de intersecção criada a partir do amor eternizado e livre do esforço gasto durante a travessia.

As visões religiosas do Ocidente e do Oriente demonstram diferentes concepções a respeito do contato com o sagrado, conforme atesta Denis de Rougemont:

A que aspira a ascese “oriental”? À negação da diversidade, à absorção de todos no Uno, à fusão total com o deus, ou, se não existir deus, como no budismo, com o ser Uno universal. Tudo isso supõe uma sabedoria, uma técnica de iluminação progressiva (...) uma ascensão do indivíduo à unidade, onde ele se perde. E chamarei ocidental a uma concepção religiosa que a bem dizer, veio do Oriente Médio, mas triunfou apenas no Ocidente, aquela que propõe que entre Deus e o homem existe um abismo existencial (...). Em conseqüência, sem possibilidade de fusão ou de união substancial. Mas somente uma comunhão, cujo modelo está no casamento da igreja com seu Senhor. Isso supõe uma iluminação súbita ou conversão, uma descensão da Graça, vinda de Deus para o homem.¹⁸²

¹⁷⁹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit.p.604.

¹⁸⁰ O casal é mencionado na Divina Comédia e em Shakespeare.

¹⁸¹ BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Ediouro, 2000.

¹⁸² ROUGEMONT, Denis. *A História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2002.p.94.

Para a ortodoxia cristã ocidental, não há possibilidade de êxtase na união com a divindade, sendo possível apenas uma comunhão, ou aliança, conduzida pela Graça, que desce dos céus para o homem. Nas religiões orientais e na Mística do Ocidente, é possível ao homem uma fusão total com a divindade. Paradoxalmente, no plano das Eróticas, as tendências invertem-se. Desta forma, a Erótica ocidental, expressa na Literatura, privilegia um impulso de saída em direção à transcendência, uma tendência que pode ser chamada de centrífuga, e que enfatiza a saída dos amantes de sua condição terrena e mortal em direção a uma fusão com o plano imortal. Esta tendência preconiza o encontro com o Deus, fora da vida, e em conseqüência, o abraço dos amantes na eternidade da morte. Menos importante, no Ocidente, e mais enfatizada no Oriente, é a tendência que chama para a terra e para a mortalidade. Em termos religiosos, ela sedimenta-se sobre a noção da Graça, descida de algo divino que se dá a conhecer aos homens. Em termos eróticos, esse movimento suporta a noção de uma vida em comum, na terra, onde acontece o enfrentamento dos obstáculos existenciais, a partir de uma aliança entre amante e amado.

Rosa, em Ripuária, contempla as duas tendências e conseqüentemente, as duas concepções religiosas, ao traçar dois movimentos no conto: o impulso do homem em direção ao divino, ou o de Lioliandro em direção à mulher da margem de Lá, amada que é repositária dos segredos; e o movimento do divino em direção ao homem, que lhe envia como manifestação da Graça, uma mulher que vai ao seu encontro.

Antecipando este encontro, e figurando a possibilidade da ligação, aparece na praia da margem de cá, trazida pelo rio, uma canoa desgastada, vinda da outra margem. A canoa surge por acaso, elemento que, no conto rosiano, se liga mais ao destino do que à categoria dos acontecimentos fortuitos. A presença da canoa, resposta aos anseios de Liliandro, reforça seu desejo. Este a recolhe e conserta, dando-lhe mentalmente um nome: Álvara, nome feminino que remete à brancura e à definição do feminino na narrativa rosiana e especialmente em Grande Sertão Veredas: “toda moça é mansa, é branca e delicada”. (GSV, p.190). Sua condição de alvura remete à luz, à alva ou aurora,

revelação do dia após a noite. A canoa ou barco, segundo Chevalier¹⁸³ pode ser também relacionada ao símbolo do vaso, ou do receptáculo, participando do sentido da matriz feminina, portadora de vida. Vale notar que Lioliandro esconde a canoa, que permanece em segredo, e a trata “com mãos de lavrador”. A canoa representa o vínculo com a outra margem, a do sagrado, e por isso precisa ficar em segredo, como semente que o lavrador esconde na terra para depois revelar-se. No dia do casamento de suas irmãs, Lioliandro conhece uma moça, também Álvora, como a batizada canoa, também ela vinda de outro lugar. Esta lhe estende a mão, sugere a idéia de juntos passearem: “Você tem o barquinho, pega a gente para passear?” (p.135) Prenunciada pela nomeação da canoa, a moça também prenuncia com sua fala a possibilidade de um encontro, como o de Diadorim e Riobaldo no rio, um convite quase infantil, em que, como Diadorim, toca a mão do outro. Lioliandro não entende, pois seus olhos estão postos na distância. E é assim que dias depois, toma a canoa e alcança uma ilha do rio, e em seguida, a margem desejada. Não encontra gente nem casas. Na realidade, a margem de lá tinha apenas o segredo da beleza da praia e da noite: “Trouxera a lembrança de meia lua e muitas estrelas: várzeas largas... A praia semeada de vidro moído”.

Algum tempo depois, durante a festa de casamento da outra irmã, é que Lioliandro passa a realmente perceber os olhos de Álvora, mas afasta a suposta descoberta do amor, pois não crê ser possível que ela o ame. Não mais à noite, mas pela manhã, atira-se ao rio, espera ainda encontrar algo na beira de lá. Nada com todas as suas forças: “entrou, enfiava o rio de frecha¹⁸⁴, cortada a correnteza, de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava”. (p.136) A direção de Lioliandro com relação ao rio que cortava como flecha, em linha reta, sugere um esquema gráfico da travessia, em que o personagem corta o rio perpendicularmente. Riobaldo, contando sobre suas travessias a nado, diz que sempre se chega “mais embaixo”, perdendo o rumo que se calculara. O suposto “erro”, no entanto, ou acaso, é responsável por se encontrar este lugar de destino não planejado, e que verdadeiramente se procurava.

Ah! tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas e no meio da travessia não vejo! - só estava era entretido na idéia

¹⁸³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit.p.632.

¹⁸⁴ “de frecha” expressão portuguesa que quer dizer em linha reta, sem se desviar.

dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: *a gente quer passar um rio a nado, e passa*; mais vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver não é muito perigoso?¹⁸⁵

Em Ripuária, os perigos do rio afligem a família que espera a volta de Lioliandro. Depois de ter alcançado a margem vazia mais uma vez, ele ouve a voz de Álvaro, chamando-o da sua margem, a do Marrequeiro, concretizando seu pensamento original de encontrar em margem oposta, moça e mel. Assim, lá estava, na margem oposta a que ele se achava no momento, o seu amor: “seu amor, lá, pois.” (p.136) É bíblica a imagem que associa o amor ao seu locus ideal, ou o corpo da mulher amada a um lugar que deve ser desvendado e explorado. Ela é o *hortus conclusus*, o jardim fechado, do Cântico dos Cânticos de Salomão. Ao “conhecer” bíblico, referente ao carnal, corresponde um novo conhecer, pleno de revelações. É de Álvaro, portanto, que vem a resposta do segredo da margem: “Tudo é o mesmo como aqui (*Lá*).” Não havia diferença. Álvaro, na alvorada, luz revelada naquela manhã, explica ter vindo de outra e mesma margem: a margem do desejo; corajosa como ele, tinha vindo em busca do amor “sem pejo, corajosa, a curso”: “Sou também da outra banda”. (p.137) Paz assim comenta sobre esta experiência de encontro com o outro: “A experiência amorosa nos proporciona de modo fulgurante a indissolúvel unidade dos opostos. Essa unidade é o ser. Heidegger assinalou que a alegria diante do ser amado é uma das vias de acesso à revelação de nós mesmos”.¹⁸⁶ Lioliandro encontrara o segredo e o amor.

Se observarmos o decorrer da narrativa, verificaremos que inicialmente Lioliandro não demonstra a coragem de seu nome de homem-leão, pois “constavam-lhe do espírito ainda os propósitos do pai” de não deixar a terra, apesar de nadar nas madrugadas e voltar, como seu homônimo do mito grego. O pai dissera sobre a outra margem: “*lá*, não é mais Minas Gerais”, dando-lhe a sensação de que a margem de lá estava fora de seus limites. Quando o desejo da busca se torna mais forte e ele pela primeira vez põe a canoa no rio, é que tem uma nova percepção de si, comparando sua própria idéia com o que dele pensam:

¹⁸⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Op.cit.p.103.

¹⁸⁶ PAZ. Octavio. Op.cit.p.184.

Talvez ele não sendo o de se ver capaz – conforme sentenciara-o o velho João da Areia. Decerto, desta banda de cá, dos conhecidos, o desestimavam, dele faziam pouco. Do outro lado, porém, lá, haveria de achar uma moça, e que amistosa o esperava como o mel que as abelhas criam no mato. O rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina.

O rio se configura, então, como o obstáculo a ser transposto para alcançar o lugar onde o amor se oferece sem reservas, como a natureza oferece o mel. Impõe-se a travessia. De um lado, os que o desestimavam, do outro, alguém à espera para aceitá-lo completamente. O rio representava o “erro da gente” de dar as costas à outra margem, como fazia o povo da banda de cá, aceitando uma suposta sina de viver sem conhecer o outro lado. Lioliandro, pelo contrário, impulsionado pelo desejo de conhecer, realiza suas primeiras experiências de passagem, provocando “sustos e escândalo”, ao passar do meio do rio, onde havia uma ilha-de-capim, vencer as águas turbulentas e perigosas e alcançar a outra margem. Daí em diante, “o coração lhe dava novos recados”, “estudava a solidão”. Cada nova etapa do percurso o modificava. Segundo Chevalier¹⁸⁷, o rio também representa “a possibilidade universal, a fluidez das formas, a renovação”. Atravessá-lo significa atingir um outro estado, ou domínio. A partir desta mudança, é que Lioliandro passa a desejar Àlvora, mesmo sem ainda se julgar objeto de seu amor, preso a uma auto-imagem negativa: “Dele não era que gostava, não podia; de certo, de algum outro, dos que a enxergavam, diversamente, no giro de alegria”. (p.136) Por um momento, deseja a morte, e questiona o valor da forçosa passagem.

Num esforço final, e revertendo o infeliz desfecho do mito de Leandro, Lioliandro nada de volta para sua banda, vencendo o “ruge-ruge mau que moinhava enrolando-o” e ouve a voz que o chama da margem para o amor. Podemos dizer que, em vez do direcionamento trágico do mito grego, e conseqüentemente, de sua ênfase no encontro fora da vida, Rosa introduz a Graça que promove a mudança do trágico para o cômico, ou seja, a integração dos amantes ainda no mundo terreno.

Modificado por suas experiências de travessia, Leandro tem sua coragem intensificada a cada etapa do percurso, pois fora o primeiro olhar corajoso para a outra margem, contrário ao olhar de todos e do pai, que lhe possibilitara descobrir o amor. Na conhecida cena de Diadorim e Riobaldo meninos, a coragem de Diadorim se impõe

¹⁸⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit.p.780. Verbete Rio.

sobre a insegurança trazida pelo mulato, e sobre a fragilidade da canoa. Riobaldo é impactado pela coragem do menino e sem mais medo, após o episódio, sente uma “transformação, pesável”. Fora tocado pelo amor e pela coragem. Também a travessia comandada pela voz de Diadorim: “Atravessa!” se duplica no grito de Álvara, chamando-o a atravessar novamente, e vir ao seu encontro: “Detrás dela (da mãe) aparecia aquela escolhida, Álvara, moça, que por ele gritara, corada ou pálida” (p.137). Álvara, canoa e moça, é destino e meio de se chegar a ele, é a margem e o mel. O amor impulsiona a viagem para o sagrado e nele se constitui. Este encontro final, regresso de Lioliandro aos que o amam, pode ser definido nas palavras de Octavio Paz¹⁸⁸: “O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco.”

Segundo Nunes, “o alvo (albedo dealbatio) é comparável com o *rotus solis* (saída do sol). É a luz que surge depois das trevas, a iluminação depois do escurecimento”¹⁸⁹. É de manhã, ao sair do sol, que finalmente Lioliandro entende o que lhe diz Álvara. O alvor (Álvara) sobre o rio (Lioliandro) nos lembra as imagens de Grande Sertão Veredas em que o narrador aponta o impossível encontro do rio com o sol como destino último do amor. Ripuária, pequena vereda de *Tutaméia*, realiza portanto, o destino amoroso. Também são as imagens de um rio e de intensa luz que compõem as visões de um outro João, em capítulo final do Apocalipse. Ali, o rio luminoso coincide ao destino de todas as viagens e às bodas da noiva e do cordeiro: “E mostrou-me o rio puro da água da vida, claro como cristal, que procedia do trono de Deus e do Cordeiro. (...) E ali não haverá mais noite, e não necessitarão de lâmpada nem de luz do sol, porque o Senhor Deus os ilumina; e reinarão para todo o sempre”¹⁹⁰. Quando Dante sobe com Beatriz para o céu de luz é um rio de “fúlvido lume” luz dourada que estes encontram, do qual partem centelhas, como rubis.¹⁹¹ Espelhadas na

¹⁸⁸ PAZ, Octavio. Op.cit.p.160.

¹⁸⁹ NUNES, Benedito. Op.cit.p.155, nota a respeito do “alvor”.

¹⁹⁰ Apocalipse 22: 1 e 5. BIBLIA SAGRADA.

¹⁹¹ ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Op.cit..Canto XXX do Paraíso. p.506.

narrativa, as imagens da travessia do rio e da luz sobre ele confirmam que a margem do segredo foi alcançada.

2.3 MEDIANTE AMOR

Como definiu Rosa, em *Aletria e Hermenêutica*, as *estórias* se revestem de um caráter especial, por serem portadoras de uma graça, ou de uma verdade insuspeita. Diminuto como seu título, o conto *Estoriinha* traz embutido em sua aparente pequenez, a estória de um amor grandioso, capaz de transpor ou atravessar obstáculos. O conto relata a saga de amor de Mearim e Elpídia. Significativamente, como o rio contido nos nomes de Riobaldo e Lioliandro, Mearim é nome de rio e o episódio se passa às margens do Rio São Francisco. Como em *Ripuária*, encontramos rio e margens, amantes que, para se encontrarem, enfrentam obstáculos e tomam decisões. O São Francisco, cenário da estória, é o mesmo capaz de “partir a vida em duas partes” (GSV, p.235), o de águas vermelhas, local de iniciação do amor para Riobaldo menino. Nos trechos finais de GSV, o narrador marca o Rio São Francisco mais uma vez através de uma imagem fálica: “O Rio São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme”¹⁹². Também o rio Urucuia, rio de amor para Riobaldo, deságua no São Francisco, inevitavelmente: “sempre querendo fugir, às voltas, (...) mas ele vira e recai claro no São Francisco”¹⁹³, assim, podemos dizer que o rio São Francisco representa o inevitável percurso amoroso do viajante. É às margens desse mesmo rio, ou dos meandros do amor, que estão dois homens e uma mulher, em perigoso triângulo: “Ela, direita – (...) Ele no tolhimento; acolá o Rijino; o *silêncio triplicado*. Aquele perfume chegava ao sangue da gente.” (p.55) Mesmo casada com Rijino, o irmão mais velho de Mearim, Elpídia, do grego *elpys*, esperança, por ele se apaixona e juntos fogem. Mas Mearim, dividido, não suporta o remorso da traição cometida, e deixando Elpídia, retorna ao convívio do irmão. No entanto, Elpídia se

¹⁹² ROSA, *Grande Sertão: Veredas*. Op.cit.p.568.

¹⁹³ Idem. p.356.

mostra mais forte: ela também volta, preparada para definir a situação e, armada de um punhal, logo ao chegar, mata seu marido.

A presença da paixão e o caráter proibido do amor entre os cunhados sugerem-nos o episódio do Canto V da Divina Comédia, que relata a estória de amor entre Paolo e Francesca di Rimini, condenados às intermináveis tempestades do segundo círculo do Inferno pelo pecado da luxúria que os levou ao adultério. Dante, comovido por presenciar um amor que perdurava até mesmo no inferno, indaga de Francesca sua estória, que lhe é relatada:

Estávamos um dia por lazer
de Lancelote a bela história lendo,
sós e tranqüilos, nada por temer.

Às vezes um para o outro o olhar erguendo,
nossa vista tremia, perturbada;
e a um ponto fomos, que nos foi vencendo.

Ao ler que, perto, a boca desejada
sorria, e foi beijada pelo amante,
este, de quem não fui mais apartada,

Os lábios me beijou, trêmulo, arfante.
Galeoto achamos nós no livro e autor:
e nunca mais foi a leitura adiante.¹⁹⁴

É interessante notar que é a leitura de uma estória de amor proibido, a paixão de Lancelote por Guinevere, dama casada com Arthur, irmão de armas de Lancelote, o elemento que aciona o encontro amoroso entre Paolo e Francesca. O trecho lido é aquele em que Galeoto, amigo de Lancelote, agindo como intermediário, convence Guinevere a beijar o cavaleiro. Neste momento, Paolo beija Francesca, inscrevendo a sua estória sobre a de Lancelote. Rosa insere sua estória mineira, então, nesta matriz intertextual, estabelecendo a estória de Elpídia e Mearim também como uma estória de paixão e morte, fruto do movimento do Eros vital. O casal do conto rosiano, como os outros mencionados, trai as alianças do casamento e do parentesco, mas, ao contrário do que ocorre nas outras duas estórias, move-se contra o obstáculo, dissolvendo violentamente as antigas alianças e avançando para o novo.

É possível notar, na primeira cena, o olhar que atravessa a distância em busca do encontro. Apesar de ter voltado para o convívio do irmão, Mearim tem o olhar voltado

¹⁹⁴ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Op. cit. Canto V. Inferno. pp.48-49.

para o porto, para uma espera. Certo dia, avista Elpídia de longe, descendo do vapor que aporta da Bahia: “Sempre de qualquer escuro ou confuso ela se aproximava, apontada”. (p.53) Ela regressa ao seu amor, vem conduzida pelas águas do rio São Francisco. Os olhos de Mearim a procuram. Sua figura emerge clara em meio à fumaça, marcando a força de sua presença. O olhar voltado apenas para ele, sem nenhum medo da situação a enfrentar: “Ela, direita – uns meninos carregando o baú e trouxas. *Só via a ele, Mearim, receava nada*, os brincos balançando, tocando-lhe as faces, vinha com a felicidade.” (p.55)

A figura de Elpídia está ligada desde o início à força e à determinação, toda ela vontade nítida e clara do amor. Conforme Paz, seu regresso obedece à “força de gravidade do amor”. Ela acena para ele, em meio às fumaças que se “desenfeixavam”, “linda a mão de paixão ou ameaça”. (p.53) Elpídia é forte o suficiente para voltar ao local do conflito e enfrentar o marido. Chama a atenção do olhar a mão que, guiada pela paixão, ameaça com sua força o poder das convenções sociais. Elpídia guarda a sua individualidade de modo irrevogável, e o texto rosiano sugere as imagens da beleza da serpente capaz de matar, e o vigor das éguas: “Mesma, passageira, ela, alta, saia pintada, irrevogável, bonita como uma jibóia, os cabelos cor de égua preta”. (p.53) Elpídia está ligada ao amor selvagem, animal, à atração da luxúria. O impacto de vê-la deixa Mearim sem fôlego: “Ela chupava-lhe a respiração das ventas”. Elpídia é “mulher de atentada vontade”, pois o casamento não a subjugara, sendo ela capaz de sobrepujar convenções sociais ou pessoas.

Elpídia mata para dar condições ao seu amado de tê-la sem o interdito social e quase incestuoso de ter sido mulher de seu irmão mais velho, ou seja, da figura paterna que ele representa. Mearim o considerava como pai: “Estimava, por dó ou grato expor, Rijino, que dele com agarrada e estúrdia afeição cuidava, *como um pai, aborrecido, odioso*”. (p.55) Rijino sugere a pronúncia regional de “Regino”, feminino de Regina, em latim, rainha, ou rei portanto, já que Rijino rege as relações entre eles de modo patriarcal. “Não dava conselhos, situado positivo” (p.53), só dava ordens: “não pense na fulana”. Endurecido, “duro, remordia, os dentes apertava, para nem no instante se

envergonhar” (p.53) O dicionário do léxico de Guimarães Rosa ¹⁹⁵ registra o vocábulo “rigir”, como endurecer, e é possível que, por seu caráter, o nome de Rijino seja um derivado deste verbo.

Ao contrário do caráter “irrevogável” e decidido de Elpídia, que era “a de não se desvanecer”, Mearim nos sugere uma condição dúbia, bem como a característica do rio de mesmo nome, conhecido por dividir-se em dois braços para depois reunir-se em um só fluxo. O nome Mearim¹⁹⁶ pode referir-se ao fato do rio “mear-se”, dividindo-se em duas metades. Ao deixar Elpídia, Mearim divide seus afetos. Sem a ação realizada por Elpídia, em sua volta, que o libera do vínculo filial, ele seria incapaz de unificar-se, permanecendo dividido entre a fidelidade ao irmão e o amor pela mulher, e por isso permanece imóvel, na espera de que ela venha a agir em seu lugar.

Sendo incompleto, Mearim precisa da esperança, veículo capaz de conduzir a uma libertação dos valores rígidos que dominam sua vida, impedindo o encontro consigo mesmo, a ser realizado pela via amorosa. Desejoso de vingar-se, e sabendo que Elpídia certamente voltará, Rijino obriga o irmão a ficar naquele ponto do rio, “movendo drede para isso que ele Mearim, ali em Maria-da-Cruz¹⁹⁷ ficasse para chamar atraído aquele açoite de amor”. (p.55) Rijino sabia também que todos que viajavam rio-abaixo, rio-acima, acabavam um dia passando por aquele cais. Seu intuito, no entanto, é impedir o percurso do tempo. A chegada de Elpídia representa a esperança e a renovação do amor. Rijino deseja deter o curso do rio, e aprisionar o futuro. Representa o passado, e precisa, por isso, ser anulado.

A cruz marca o nome do local, como o xis em um mapa, reforçando a idéia de encruzilhada e de local de decisão. Mas, anulando a intenção de Rijino de matá-la ou humilhá-la diante do irmão, é ela quem reage à abordagem bruta do marido ao agarrar-lhe o braço. Elpídia o apunhala, matando-o imediatamente. Como o punhal pode, por sua forma, também ser ligado ao signo da cruz, Elpídia encarna o nome do lugar. Naquele momento, ela é a Maria da Cruz, ou do punhal. Podemos afirmar que este ato,

¹⁹⁵ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Dicionário do léxico de Guimarães Rosa*. 2ªed. São Paulo: EDUSP, 2001. Verbete rigir

¹⁹⁶ Em tupi: rio do povo. Para Rosa, a acepção de divisão parece ser uma camada mais aparente.

¹⁹⁷ Pedras de Maria da Cruz é hoje município, próximo a Januária, às margens do São Francisco, em Minas Gerais.

conforme Chevalier¹⁹⁸, aponta para a morte que traz vida. A morte pela cruz, como no sacrifício do Cristo, é a morte de um, para possibilitar o resgate de outros. Rijino precisa ser sacrificado, pois só o sangue de Rijino, derramado, possibilita o relacionamento de Mearim e Elpídia. A velha aliança não tem mais validade e uma nova, engendrada pelo sangue, passa a vigir.

Assim, a cruz que marca o nome deste lugar representa a confluência dos vetores vertical e horizontal, morte e vida. No momento seguinte à punhalada, “Só ela e o irremediado intervalo”. (p.56) O momento é de um *hiato*, ponto de interrupção da vida, momento em que se interrompe a respiração. É Elpídia que “chupa a respiração das ventas”, roubando irremediavelmente o fôlego de Rijino. A ação de Elpídia nos lembra a coragem do menino Diadorim com sua faquinha, primeiro permitindo a aproximação do mulato e depois esfaqueando-o, para eliminar do passeio um terceiro elemento indesejável. Como Riobaldo menino, Mearim ainda não aprendeu a coragem e, inversamente aos contos tradicionais, em que a figura feminina necessita ser socorrida, são eles, Riobaldo e Mearim, que precisam ser salvos ou resgatados.

O triângulo amoroso de *Estoriinha* lembra muitos outros da literatura ocidental, a exemplo de Fedra¹⁹⁹, personagem em conflito entre a fidelidade devida ao marido Teseu e o amor ao jovem enteado Hipólito. Não correspondida em seu amor pelo enteado, Fedra se mata e deixa uma carta em que denuncia uma suposta sedução de Hipólito, para que ele seja castigado e morto por ordem do pai. A força de Teseu, capaz de condenar à morte o próprio filho, lembra o poder patriarcal de Rijino. Hipólito, dedicado à deusa Ártemis e não à Afrodite, sugere-nos Mearim, que também se esconde da força do amor, “no tolhimento”. Rosa parece nos sugerir uma reversão deste motivo literário, pois seu personagem feminino, em vez de escolher a morte, como Fedra, e tantas outras heroínas trágicas, procura e determina para si um outro destino. Elpídia não permanece no suposto abandono em que a deixa Mearim, nem busca a morte. Deseja viver o amor. Ao contrário de Fedra, não escolhe sofrer. Qualificada como

¹⁹⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. Verbete Cruz

¹⁹⁹ BEUGNOT, Bernard. *Fedra*. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Op.cit.p.343.

“quebradora de empecilho”, decide agir e não padecer, movimentos estes definidos por Aristóteles, conforme Gerard Lebrun:

Padecer é inferior a agir por dois motivos. Em primeiro lugar, é próprio do agente encerrar em si mesmo um poder de mover ou de mudar, do qual a ação é a atualização. O ajuste está naquilo que faz ocorrer uma forma. Diz-se paciente, ao contrário, àquele que tem a causa de sua modificação em outra coisa que não ele mesmo.²⁰⁰

As personagens femininas rosianas, a exemplo de Flausina de *Esses Lopes*, demonstram esta força superior do agir, deixando, assim, de reforçar a idéia de fragilidade ou submissão, criando saídas ou alternativas para as situações por elas vividas. Neste sentido, é Mearim quem assume um caráter frágil, reconhecendo a ação de Elpídia sobre si e a sua própria fraqueza nas ações: “*Ela fez que feliz oprimido a levasse; saídos escondidos, levara-o, para parar em Paulo Afonso. Meses que passar, o quanto, despropósitos de vida. Essa ação de estar, ele acaba calcado não agüentara.*”(p.55) E diante do vapor que traz Elpídia: “Mearim abaixou o rosto, com as idéias e as culpas. Se dava de cansado, no impossível de se ser ciente das próprias ações.”(p.53)

No entanto, a intriga criada por Rosa permite uma leitura alegórica. Por essa via, Elpídia encarna a força da Esperança, capaz de gerar, como o espírito feminino restado na caixa de Pandora, forças para continuar buscando a felicidade roubada pelos males da vida. É a Esperança, segundo Stendhal²⁰¹, que faz com que o amor continue vivo. Sem ela, o amor tem seu curso interrompido e morre. Por seu conflito edipiano, Mearim interrompe sua felicidade, mas Elpídia vem para concretizá-la. É a ação de Elpídia/Esperança que fornece condições para que o amor continue. Esclarece-nos Marilena Chauí que o pensamento de Espinosa refere-se à esperança como o corolário do medo, sendo este uma tristeza instável e aquela, uma alegria instável, podendo ambos ser classificados como “afetos irreduzíveis do ponto de vista metafísico”²⁰². Para o filósofo, medo e esperança são “marcas da nossa finitude e não podem ser suprimidos, sem que, com sua supressão, desapareça a própria essência humana.” Assim, na estória,

²⁰⁰ LEBRUN, Gerard. *O conceito de paixão*. In: CARDOSO, Sérgio. et al. *Os sentidos da Paixão*. Op.cit.p.17.

²⁰¹ STENDHAL. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁰² CHAUI, Marilena. *Sobre o medo*. In: CARDOSO, Sérgio. et al. *Os sentidos da Paixão*. Op.cit.p.59.

a força maior é a da Esperança, “paixão da alegria” que pode suprimir a causa do medo. Elpídia tem a tarefa de anular o medo opressivo que paralisa seu amante.

Segundo a visão católica, a Esperança, como uma das três virtudes teologais, nasce da vontade aperfeiçoada, e não da paixão, sendo ela a condutora para a felicidade eterna. No entanto, na visão de Rosa, a Esperança tem clara ligação com a paixão, não é vontade aperfeiçoada pela moral, mas ao contrário, deve ser identificada sob a aparência do vício da luxúria, pecado que condenou Paolo e Francesca. A palavra virtude vem do latim *virtu*, virilidade ou coragem, de homem ou herói, *vir*. Elpídia encarna a força da coragem. Também é ela que, ao chegar à margem em que está Mearim, “vinha com a felicidade”. Ainda conforme a visão católica²⁰³, a Esperança, assim como as outras virtudes teologais, se dá a conhecer por divina revelação, como no momento da morte de Rijino, em que Mearim tem seus olhos finalmente abertos. Em sua *Summa Theologica*, São Tomás de Aquino²⁰⁴, ao identificar as paixões, categoriza a Esperança como uma das paixões irascíveis, as quais, reguladas pela razão, podem ser consideradas boas e usadas como meio de se alcançar a virtude. A virtude da Esperança, Elpys, então, estaria cifrada no nome de Elpídia, aguardando que o percurso se complete. Na questão 40 da *Summa Theologica*, São Tomás defende a Esperança como aquela que promove as ações humanas, e não como impedimento ou mera contemplação do desejo. Assim, sob a aparência do vício da luxúria que levou Francesca ao inferno dantesco, a paixão revela-se em Elpídia como esperança, fonte da renovação. O poder passional por ela conduzido virá a ser virtude. Podemos afirmar que Rosa aproxima os extremos do divino e do humano, na figura da mulher que, como Francesca ou Elpídia, age por amor, mesmo que para isso tenha que atravessar o limite entre o bem e o mal, arriscando-se ao inferno, atitude que parece já ter sido resumida em uma fala de Riobaldo: “por amor também, é que a coragem se faz” (GSV, p.652). Este seria apenas outro aspecto da mesma esperança que Beatriz mostra a Dante no Paraíso, conduzindo-o ao céu.

²⁰³ Verbete virtues da Catholic Encyclopedia disponível em www.catholic.org/encyclopedia

²⁰⁴ *Summa Theologica*. Saint Thomas. Disponível em <http://www.ccel.org/>. Christian Classics Ethereal Library. Calvin College, MI, USA.

Na “Divina Comédia”, guiado em sua viagem pelas três virtudes, Dante é questionado por São Tiago, no canto XXV do Paraíso, acerca da Esperança, e enuncia a resposta de que esta é “um esperar confiante/ da glória futura, que vem da/ graça divina e do mérito que a precede”. Mas é na fala de Dante à Beatriz, no canto XXXI do Paraíso, que esta Esperança tornada coragem para salvar o outro, se corporifica:

Senhora, esperança minha permanente!
Que não temeste, por me dar saúde,
Teus vestígios deixar no inferno horrendo!
De tantas coisas quantas eu ver pude
Ao teu grande valor e alta bondade
A graça referir devo e virtude.
Sendo eu servo, me deste a liberdade,
Pelos meios e vias conduzido,
De que dispunha a tua potestade.
Por que minha alma que fizeste pura
Te agrade ao ser seu vínculo solvido.

Mearim, preso ao medo, servo, precisa ser liberto pelo poder de alguém que seja mais forte do que ele, e termina entregando sua alma à mulher que o salva. Confirmamos Santo Agostinho, no livro XI, das Confissões, que é a Esperança que produz a salvação: “Porque em esperança fomos salvos.”²⁰⁵ (...)

Mearim demonstrara ser “provado para o silêncio e engasgo” (p.53); tinha medo do confronto: “*temia* ela viesse, pleiteava vasto socorro”; durante a fuga, deixara-se levar pelo medo das conseqüências: “o susto, uns *medos*, em madrugada, desgostosa, à voz de reprova, nesse mundo tão sujeito”. (p.55). Mas Elpídia é “quebradora de empecilhos”, encarnando o desejo, e a realização do desejo. No momento do embate físico com Rijino, este diz: “Tu!”; Elpídia responde: “Tu, não!”, ou seja, escapando da voz que acusa, devolve a força da palavra, negando-a, e resiste à força do braço opressor, usando o seu próprio para o apunhalar.

A cena final se configura: Elpídia e Mearim estão ajoelhados, respingados de sangue, diante do sacrifício realizado: Rijino caído, morto. Após a descrição do gesto de morte, em que é possível visualizar desde o momento em que a faca se detém no corpo de Rijino, até o movimento final do rosto de Elpídia, tem lugar, para Mearim, o momento da revelação: “Mearim, seus olhos se abriram muito, então, brilhados, tanto

²⁰⁵ Romanos 8: 24. Bíblia Sagrada.

destapavam.” (p.56) Como na noção bíblica de culpa²⁰⁶, Mearim sabe que o sangue também está sobre ele e que precisa de uma ação redentiva para sua culpa e sua dor. Decide ir à Lapa do Senhor Bom Jesus, buscar o sangue que purifica os pecados, pedir perdão. Resolvida esta questão, deseja apenas entregar-se à mulher que, legitimada pelo amor, sempre lhe pertencera. No “Banquete”, Platão²⁰⁷ sugere que a pulsão do amor existe pelo fato de desejarem ser unidas as criaturas que um dia foram separadas em duas metades. Mearim, rio dividido, meado, tornado em metades, representa este ser partido que ama a Esperança (Elpys) de encontrar sua unidade e que mergulha neste desejo.

Mearim e Elpídia alcançam novas etapas em seu percurso: ele, antes dividido, se torna inteiro. Ela, deixando a figuração de Eva, serpente, torna-se a mulher “sofrida, tida e achada”. O amor “reprofundo” sucede ao amor luxurioso, o amor que se mostrava como vício se revela aliança superior. O desejo da luxúria, para Rosa, mostra-se como escala que conduz à Virtude, e conseqüentemente, à Verdade.

2.4 ORLANDA: MULHER ENTRE MARGENS

“*Se eu seria personagem*”, conto que sucede à *Ripuária*, parece oferecer-nos uma teorização sobre o encontro amoroso vivido no tempo e, simultaneamente, além dele. Trata-se do amor a uma mulher com nome de margem: Orlanda, do latim vulgar *orula*, diminutivo de *ora*, ‘borda’, ‘beira’. O nome, no entanto, também remete o leitor ao personagem de Virginia Woolf²⁰⁸, Orlando, do livro de mesmo nome, personagem limítrofe entre os gêneros masculino e feminino e imerso num fluxo temporal que se estende para além dos limites humanos. Usando a máscara de biógrafo, a autora disfarça sua criação ficcional com o relato biográfico de uma vida fantástica. Orlando é homem, mas um dia acorda mulher, depois de um sono de sete dias. A maior parte da biografia ficcional se passa com o personagem na condição feminina, vencendo o passar dos

²⁰⁶ Na lei mosaica, a culpa era designada através da imagem do sangue do assassinado que recaía sobre o assassino. Ver Levítico cap.20 a respeito das punições, onde se repete a expressão: “o seu sangue será sobre ele”.

²⁰⁷ PLATÃO, *Apologia de Sócrates e O Banquete*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.p.125.

²⁰⁸ WOOLF, Virginia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

séculos. O biografado é criação, ou personagem do biógrafo, que conduz sua vida. Em “*Se eu seria personagem*”, Rosa aponta para a dualidade do ser humano, conduzido por um eu, ou alma, ser atemporal, que agindo como um autor, traça a vida do ser temporal e esculpe a sua face visível, máscara.

No conto, o percurso amoroso do narrador até Orlanda é marcado por seu pensamento inquiridor. Em silêncio, discute consigo mesmo as ações de seu amigo Titolívio Sérvulo, que passa a amar Orlanda, para depois deixá-la por outra. Orlanda ocupa o espaço limiar, ou da orla, entre os dois amigos, mas ao final, se une ao narrador. O leitor é levado a entender que Titolívio Sérvulo e o narrador, cujo nome não é apresentado, são uma só pessoa: “Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.”(p.138) Podemos afirmar que o “mais fundo de meus pensamentos” representa o interior do ser, ou a alma, que não entende seu duplo, ou complemento, o qual está ligado ao mundo exterior por suas palavras. Titolívio, seu companheiro, é cego “como duas portas”, desprovido de visão do real, portanto, e “atilado em ações, néscio nos atos”, representando o ser temporal, atado aos sentidos. Ligado aos pensamentos, o narrador parece aludir a uma consciência que apresenta vantagem sobre os sentidos corporais, no que se refere à busca da Verdade. Rosa embaraça matéria e espírito. Todavia, há, em seu pensamento, uma hierarquia que permite associação com a visão platônica, tomada por ele como base: “se quisermos jamais saber alguma coisa em sua pureza, teremos que nos separar do corpo e olhar com a alma em si mesma as coisas em si mesmas. É então, ao que parece, que nos pertencerá aquilo de que nos dizemos amantes: o pensamento”²⁰⁹.

Vale notar que, em “A escova e a dúvida”, o narrador discursa sobre sua atração por uma mulher que procura sempre alcançar; aos sentimentos, corresponderiam os sentidos corporais ou as paixões: “Suspeito nem sequer minhas vontades profundas. Sob palavra de Weridião, somos os humanos seres incompletos, por não dominados ainda à vontade os sentimentos e pensamentos. E precisaria cada um, para simultaneidades no

²⁰⁹ PLATÃO. *Fédon*. Op.cit.p.30.

sentir e pensar, de vários cérebros e corações. Quem sabe, temos?” (p.154) O conto em estudo parece também ser uma alegoria desse trânsito entre sentir e pensar. Tal estrutura alegórica sustenta-se, todavia, no enredo amoroso.

Ligado à dimensão atemporal, o primeiro pólo – referente ao *eu* anônimo sediado no pensamento – aproxima-se da poesia. No pólo em que se encontra o personagem submisso ao tempo T, desenvolve-se a História. Se tomarmos a definição de Aristóteles, o poeta e o historiador diferem entre si por trabalharem em esferas distintas, sendo uma a das possibilidades (o que poderia ter acontecido) e a outra, a dos eventos (fatos acontecidos). Daí enunciar o filósofo: “Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal, e a história estuda apenas o que é particular”.²¹⁰ Para Rosa, o homem transita nestas duas dimensões, a eterna e a temporal, e o encontro amoroso é aqui descrito nesta perspectiva dual.

Nos contos rosianos, é possível notar que o termo *ripuária*, adjetivo feminino, pode se aplicar também à personagem Álvaro, que é da outra margem, ou à própria estória, que se situa nas margens do rio. O termo seria também correspondente ao nome de Orlanda, que pode ser entendido como adjetivo feminino, ou aquela que é da orla. Assim, *Orlanda*, a da orla, e *Álvaro*, a da beira, da orla, moça ripuária, podem ser consideradas como equivalentes, confirmando a noção do feminino como elemento que conduz à atemporalidade. Octavio Paz²¹¹ alude a essa ligação simbólica entre a sabedoria perfeita e a imagem do feminino: “confesso que a encarnação na majestade do corpo feminino de um conceito tão abstrato, como o da sabedoria na vacuidade, não deixa de me maravilhar. Impossível não pensar na Sofia do Cristianismo Ortodoxo. Idéia pura e imagem corporal. (...)”

Titólvio Sérvulo, nome do personagem, remete ao historiador das grandes conquistas romanas, Tito Lívio, que traçou no tempo o percurso do Império desde a sua fundação mítica. Ao usar dois nomes para sua personagem, Rosa sugere a dualidade da

²¹⁰ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Op.cit. p.43.

²¹¹ PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 81.

condição humana. Sérvulo significa pequeno servo, evocando a idéia platônica da alma presa ao corpo. Titolívio está, também por seu nome, voltado para o grandioso, sendo seu nome derivado do grego *Titan*, gigante. Os personagens nos remetem ao par senhor cego e pequeno servo, respectivamente Tomé e o guia anão de Antiperipléia. O primeiro ligado ao mundo da aparência, e o segundo ao mundo da prudência, ou da sabedoria. Assim, aos pares corpo e alma, aparente e invisível, alinha-se o par palavra e pensamento, respectivamente exterior e interior. Acerca da dualidade entre palavras e pensamentos, Santo Agostinho, no seu *De Magistro*, afirma que “não aprendemos pelas palavras que repercutem exteriormente, mas pela verdade que ensina interiormente”:

Limitado é o valor das palavras, e delas direi, querendo valorizá-las, que apenas estimulam a procurar as coisas, sem porém, mostrá-las para que as conheçamos.(...) O sentido completo das palavras, se consegue apenas depois de conhecer as coisas; e ao contrário, ouvindo somente as palavras, não aprendemos nem sequer estas.(...) quanto às coisas que compreendemos, não consultamos a voz de quem fala, que é exterior, mas *a verdade que dentro de nós reside*, em nossa mente, estimulados talvez pelas palavras a consultá-la.”²¹²

Durante todo o conto, as palavras de Titolívio estimulam seu duplo a atuar no nível do pensamento. Em contrapartida, os conceitos servirão de referência para a ação existencial que novamente estimulará o espírito. As palavras de Titolívio são perturbadoras e impositivas, e indicam o confronto do sensível e do inteligível. Afirma Platão²¹³a este respeito: “Mas o pior de tudo é que, quando o corpo nos permite, afinal, um pouco de tranqüilidade, para nos voltarmos para um objeto qualquer de reflexão, as nossas indagações são novamente postas em desordem por este intruso, que nos atordoia, nos perturba e nos desconcerta.(...)” Titolívio, perturbador, irá mudar de opinião e atitude, levando o narrador ao exercício do pensamento. Tímida, a alma se cala, sua existência depende da fé: “Só a fé me vive.” (p.138) Como as outras duas virtudes teologais, a fé²¹⁴ é considerada um direcionamento para Deus e fruto de uma revelação divina. A palavra fé, em hebraico, remete à idéia de firmeza, inicialmente no episódio em que Arão e Hur sustentaram as mãos de Moisés para que Israel pudesse vencer a

²¹²SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Op.cit.p.400.

²¹³ PLATÃO. *Fédon*. Op.cit.p.30.

²¹⁴ Catholic Encyclopedia. Op.cit. Verbete Faith.

batalha, e depois, à idéia de fidelidade ou crença.²¹⁵ Será a “boa fé” que levará Orlanda até o narrador, a fé de que o amor se faz pela graça, ou pela revelação do divino.

Em “amena tarde”, é Titolívio quem chama a atenção do narrador para Orlanda, de modo negativo, ressaltando-lhe supostos defeitos: “Feia, frívola, antipática...” – T. impôs. Aceitei, sem aceno. Nela eu não reparara, olhava-a indiferente como gato ante estátua, como o belo é oblíquo. ”(p.138) Os olhos da alma e do corpo parecem não discordar. A mensagem emitida é aceita, pois os olhos da alma ainda não descobriram a beleza. “Gato ante estátua”, para o narrador, Orlanda não passa de uma Galatéia recém esculpida e ainda sem nenhum significado. Depois, porém, “desenha-se e terna”, marcando os olhos da alma com cada traço de seu desenho. Tornara-se “avis rara”, pois agora sua presença era incomparável, diferenciada de todas as outras: “Além de linda – incomparável – a raridade da ave. Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa? Só ela me saltava aos olhos. ”(p.138) O narrador enuncia sua verdade: a de que cada pessoa pertence a uma outra, ressaltando a idéia platônica da metade perdida, na singularização que assume a imagem de Orlanda. Mas nada diz ao seu duplo, e permanece fiel ao seu papel de pensar, meditar. A alma permanece em seu papel de resguardar a verdade e o potencial da alma com relação à religião e à filosofia: “Fixe-se porém que ninha ou baga eu não disse, guardei-me de apreciação. Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. Eu, que não vou nem venho. Tenho a ilusão na mão. Nasci para cristão ou sábio, quisera ser.”(p.138) Podemos observar também que em primeiro lugar no conto, existe uma afirmação dupla: “Note-se e medite-se”. Tal afirmação parece ligar-se ao papel de cada um dos duplos: Tito Lívio é afeito à percepção que nota a aparência, o caráter de mutabilidade. O eu anônimo, no entanto, à meditação, à reflexão que considera os fatos.

Contraditoriamente, Titolívio assume nova opinião: a de que Orlanda é ‘boa, fina, elegante’, “precipitando-se na matéria do quadro”, ou seja, passando a vê-la não mais superficialmente, mas em sua substância. O narrador comenta de sua volubilidade, pois Titolívio “contracunhara”²¹⁶, ou cunhara novamente suas idéias a respeito de

²¹⁵ Hebrew Lexicon . Disponível em www.studylight.org. Acesso em julho de 2007.

²¹⁶ Termo que significa cunhar novamente uma moeda.

Orlanda, opinião que anteriormente parecera definitiva, e que tivera a autoridade de um oráculo. Agora, uma nova verdade assume lugar. Dessa forma, coincidiam palavras e pensamentos. Silencioso, escondido, o narrador não se intimida, mas toma posição a respeito de sua verdade: “Tácito, de lado não me entortei, como o monge se encapuzava. Rebebi, tinidamente. Tomei posição”. (p.138) Este tomar posição com firmeza de pensamento liga-se à fé: “À *boa fé*: mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga... Do que de novo fiz meu silêncio.” (p.139) Amar é a ação a que se dedica o narrador, e que não necessita de palavras, por viver “o mais fundo dos pensamentos”. Porém, o narrador descobre que Titolívio, denominado T maiúsculo, representação matemática do Tempo, é que, contagiado pela verdade interior, o imitava, secundando seu sentir. Ambos tinham por ela o amor erótico, secreta efervescência. O narrador diferencia-se de Titolívio, no entanto, porque diz ter “concentrada energia passional tão pulsante” e T, apenas o namorico, o ilícito. Pelos olhos da alma, e na visão do amor enunciada por Rosa, o amor erótico é energia, pulsão de vida, etapa dignificada pelo percurso ao divino. É no silêncio, ou no segredo, sempre portador do sagrado, que ele se contenta em gerar essa energia de amor. Para T, é apenas capricho, desejo passageiro:

Já T. também gostava dela, e sob que forma? Por isto assim que: para namorico, o ilícito, picirico, queria-a que queria. Mais que emudeci. Abri-me a mim. De Orlanda eu, certo antes, me enamorara, secreto efervescente. Tímido, tímido. Sou antigo. Onde estão os cocheiros e os arcediagos? T. era que me copiasse, não a seu ciente. **Em segredo** pondo eu minha toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro.

A alma, na voz do narrador, reclama sua posição ancestral e primeira, antes das palavras e dos feitos e pergunta pelos cocheiros e arcediagos, questionando a ordem entre alma e corpo. O cocheiro é quem vai à frente no ofício de conduzir e os arcediagos eram os que oficialmente, “secundavam” a voz do bispo, repetindo-a para que o povo a pudesse ouvir nas missas. O narrador, sendo antigo, sabe que a verdade interior é secundada ou copiada pelas palavras. Titolívio se apaixonara e “transmente” sua paixão, reflexo ou eco da voz interior simbolizada pelo narrador. O narrador mantém sua fé “acima de espanto” e se questiona sobre este sentimento, ou “subsentir”, que contagiava Titolívio, deixando o recôndito e vindo à tona. O amor do narrador, no entanto, continua

como “luar da outra face”, invisível, mas existente, e que crescia sem demonstrações. Para ele, o amor, em estado de semente, valia muito mais: “Do que o da gente, vale a semente”. (p.139)

Em “*A escova e a Dúvida*”, Rosa enuncia suas idéias acerca das realidades aparentes: “Tudo se finge primeiro; germina autêntico é depois” (p.149). Ou seja, o fingimento, ou a cópia que Titolívio, como corpo, realiza do amor é apenas a etapa inicial do amor autêntico da alma, que germinará de sua semente. Também no mesmo prefácio encontramos o episódio do encontro do narrador/escritor com Roasão ou Radamante, suposto amigo em viagem que acaba por se revelar como personagem do narrador e vice-versa: “*Ele era um meu personagem. Conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente*”. (p.147) e ainda: “seu dedo de leve a rabiscar na mesa linhas de bel-escrita, alguma coisa (...). *Eu era personagem dele!*” (p.148) Estabelecidos como duplos, observamos que Roasão tem as características de Titolívio, falador e vaidoso: “traziam-no dólares do governo e perturbada vontade de gozo, disposto ao excelso em encurtado tempo.” (p.146) O narrador tem que “apajeá-lo”, pois Roasão tinha “mal falar e curto calar, prisioneiro de intuítos, confundindo sorvete com nirvana”. (p.147) Este seria então, correspondente a Titolívio, “atilado em ações, néscio nos atos”, preocupado com coisas grandiosas e dignas de nota. O tema do criador /personagem se apresenta também em Orlando, de Virginia Woolf, pois o personagem é também poeta e escritor, que por sua vez é escrito pela falsa biografia. O foco dos pensamentos de Orlando dirigem-se para responder à pergunta que o intriga: “o que é o amor?”. Acompanhando os atos do personagem, o enredo de Woolf traz diversos momentos em que o biógrafo, assim como o narrador rosiano, comenta e analisa os atos de seu duplo.

Prosseguindo no sentir, e em face aos pensamentos de dúvida, o narrador começa a silenciosamente declarar suas certezas, reafirmando sua fé, pois “foi havendo amor”. Titolívio, no entanto, agia, “saía-se, entreator”, o que nos sugere os “entreatos” dos intervalos das peças teatrais, apenas ocupando o tempo enquanto a peça que realmente interessa ainda não começou. Titolívio representaria, então, uma etapa intermediária e não final. Para o narrador, “o futuro são respostas”, ou seja, nada é definitivo,

pensamento que permitia que não perdesse a esperança, acreditando que, se ia ao encontro de um seu destino, deveria esperar, certo de ser “destinatário” de algum amor. Portanto, precisaria ter uma compreensão diferenciada do tempo: “O tempo é que é a matéria do entendimento”. (p.139) Se há um destino, este obedece a um cronograma espiritual, e não ao momento aparente. Ele argumenta perguntando: “quem pôs libreto e solfa? o amor não pode ser construído”. (p.139) O amor não admite condicionamentos, como uma peça musical com melodias e atos definidos. Ele se assemelha à música, mas não à pauta definidora. “Ninguém tem o direito de cuidar de si”, ou seja, não é possível fabricar a chegada do amor. Secunda este pensamento outro do prefácio: “A felicidade não se caça”. (p.151)

Na seção II do prefácio já citado, o narrador relata uma experiência com a abolição do tempo, evento que, para ele, foi o que mais se pareceu com a felicidade, por estar fora dos “duros limites do desejo e de razões horológicas” (p.150). A experiência de “lepidez de vôo e dança”, produziu um entendimento: o de que para se entender a vida, é preciso extinguir o tempo, vencer a temporalidade aprisionante: “Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...” (p.150). Pudemos observar que o narrador anônimo, desde as suas primeiras falas, utiliza termos ligados ao mundo da ordem militar: “Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” (p.138). Diz “tomar posição” e ser “bom guerreiro”. E ainda: “Pois, que, quanto eu não dava, alferes, para ter Orlanda?” (p.139). Parece-nos que a oposição inicial pensamento e palavra, alma e corpo, se duplica também em Tempo e ser humano, sendo o tempo, T maiúsculo, o general que é capaz de dominar e limitar as ações humanas e ao qual o ser humano deve fazer frente, para experimentar uma libertação da temporalidade. Alferes, além de posto hierárquico militar, tem origem no vocábulo árabe al+fares, herói ou cavaleiro, que corresponde à qualificação de “bom guerreiro”. Em seguida à sua argumentação sobre o amor, o narrador / pensador enfrenta uma ameaça real: uma data de casamento, produzida por T e que fatalmente seria concretizada pelo próprio: “E

então T. avisou-se-me²¹⁷, vice-louco, com avento de casamento. Ia do mito ao fato; o que a veneta tenta.” (p.139). Titolívio age a partir de sua invenção de amor, por impulso de suas “atiladas ações”.

Como resultado, o narrador é pego como num redemoinho, imagem bastante usada por Rosa para descrever os conflitos metafísicos, ou questões desequilibradoras, como a existência do mal em Grande Sertão Veredas, as águas que “moinhavam”, na perigosa travessia de Lioliandro e a possibilidade do tempo T levar seu amor, vencendo-o. A idéia de perdê-la o desequilibra: “A notícia pegou-me em seu primeiro remoinho.” (p.139) A reação ao desequilíbrio, no entanto, é coerente com sua condição de “cristão ou sábio”. O narrador cala-se, fechado em sua emoção, para ele cortante “como uma baioneta”, mas resistindo a conformar-se com a vontade de T: “Tive-me. O general dispõe. Me amolgam, desamolgo-me. Valha o amuo filosófico. T. senti-mentiroso, regozijado com o relógio... Às vezes a gente é mesmo de ferro. Recentrei-me, como peculiar aos tímidos e aos sensatos. Isto é, fui-me a dormir, a ducentésima vez, nesse ano.”(p.140). O narrador diz que quando o “amolgam”, ou o fazem amoldar-se, conformar-se, anula esta ação com outra contrária: desamolga-se, pelo valor da reflexão filosófica que lhe permite confrontar o molde imposto com suas próprias verdades. Assim, quebra uma suposta verdade, a de que “ninguém é de ferro”, fortalecendo-se contra as imposições do Tempo T, focalizando o centro de seu pensamento e simplesmente assumindo uma posição de completa serenidade, pois conforme o destino, se Orlanda não tivesse que ser sua, então seria ela a de Titolívio, e não haveria nada que se pudesse fazer.

T, que antes “transmentira”, agora está “sentimentiroso”, já que figura a representação, a história, a cópia, apesar de ter o controle dos relógios. Seu amor é simulacro e, portanto, fadado a desvanecer. Por isso o narrador tem condição de “atravessar”, “não intimidado”, aquele acontecimento. Aqui se repete o elemento da coragem necessária para atravessar o obstáculo ao amor. É por libertar-se das emoções

²¹⁷ O uso dos dois pronomes “se” e “me”, confirma a dualidade do personagem: avisou a si mesmo e a mim.

que o narrador consegue anular a raiva e trazer esperança. Flexibilizando seu pensamento, volta ao molde da conformação, aguardando conhecer o destino de seu amor, mas sempre afirmando seus valores: “A gente tem de viver, e o verão é longo. Retombei, pesado, dúctil, no molde. Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida.” A cócega está ligada ao riso, ao drolático, ao tema da anedota e da estória, veículos de revelação da sabedoria. A mágica, ao mundo do segredo, do inusitado, do poder transformador. A releitura da vida, ou seu entendimento, através destes elementos, e ao contrário do poder dos relógios, é o próprio tema central do primeiro prefácio, estudado no primeiro capítulo deste trabalho a partir do confronto entre estória e história.

Daí em diante, o inusitado, ou a graça, se revela: decidido a esquecer, com sofrimento, o narrador percebe que o esquecimento parece vazar, e não se realiza. Mas, por sua vez, ao copiar o sofrimento do narrador, T se torna t, minúsculo, transforma-se, padece e, por experimentar o sofrimento, torna-se “bom condutor”, descrendo-se, ou seja, duvidando de sua representação, exercício fundamental da filosofia. Este duvidar ou filosofar é responsável pela mudança de direção ou caminho que corresponda ao seu próprio destino. Não há separação ou dissociação entre T e o narrador, pelo contrário, apegam-se mais um ao outro, alcançam a convergência. Ao final, vence a firmeza da fé: “Á melhor fé! Como o amor se faz é graças a dois.” (p.140). A graça a dois, ou graças reveladas aos dois amantes, é capaz de pacificar a dualidade do ser humano, dividido entre si mesmo e a representação de si, entre o ser atemporal e a temporalidade, entre essência e aparência.

Desta forma, Orlanda, a mulher da margem, nomeia-se, ganha existência plena para o narrador; seu nome tem a correspondência mágica, ou a analogia com os signos do amor: rosa, estrela e alabastro: “Segue-se, enfim assim, nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui. Sua minha alma; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. *Mesma* e minha”. (p.140) Orlanda, sendo margem e mulher, liga-se a palavras de brancura, representação do feminino para Rosa. A partir da ligação das almas, o amante

possui agora também o carnal: o umbigo de odalisca, a pele, o cheiro. Compõe-se o amor de modo completo. O nome de Orlanda é capaz da analogia ou da correspondência poética mais perfeita, rimando com os signos da rosa, emblema perene do amor, astro, signo do desejo e da orientação, e alabastro, que contém as significações de brancura, botão floral e brilho translúcido, por sua vez contendo os dois primeiros signos, da rosa e da estrela representada em seu brilho. Duas palavras finalizam a descrição: *mesma e minha*. A primeira palavra caracteriza também Elpídia: “*mesma*, passageira, ela, alta, saia pintada, irrevogável...” e que parece nos levar à idéia daquilo que é em si mesmo, ou da imutabilidade da alma que, por ter encontrado a sabedoria, descansa em comunhão com o imutável, como explica Platão no Fédon:

Mas quando a alma investiga sozinha, por si mesma, dirige-se ao reino do puro, do eterno, do imortal e do imutável e, sendo semelhante a eles, vive com eles quando está só e não impedida, e alcança repouso para seu errar e permanece, com o imutável, **sempre a mesma** e sem mudar, já que está em comunhão com ele. E esse estado da alma é chamado de sabedoria.²¹⁸

Tal definição do que seja o estado do “mesmo”, justifica seu uso como adjetivo para as duas personagens, ambas representação da chegada à margem da sabedoria através do amor. O narrador explica o percurso: “De dom, viera, vinha, veio-me, até mim.” (p.141) “De dom” pode ser entendido como “de graça”, como dádiva, vir através da Graça, da revelação. O amor se constitui no processo de “graças a dois”. No parágrafo final do conto, Rosa mostra quem vence: os relógios são derrotados e a história se reverte, rendendo-se ao imutável e à Graça: “Fique o escrito por não dito”. (p.141) Afasta-se o gigante, a dualidade é apaziguada e o narrador está agora a sós com o amor, este melhor comandante, pois “tem-se de a algum general render continência”. (p.141) As últimas linhas do conto desenham a cena final: Orlanda no espelho, duplicando sua imagem sobre a do amado: “... eis-nos. Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me?” (p.141). Podemos afirmar ainda que Orlanda, por ser da margem, conflui também para Tito Lívio, em seu amor. Este “mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir.”(p.140) Ao ser notada por Titolívio, foi

²¹⁸ PLATÃO. *Fédon*. Op.cit.p.50.

amada mesmo em suas variações, mas pela meditação do amado, teve reconhecido seu caráter de imutabilidade, e também amada por isso. Como duplo de Titolívio, o narrador é a alma que ama a “mesma”, o ser, enquanto Titolívio ama o ente histórico e mutante que há em Orlanda. Esta confluência produz uma espécie de unidade trina, segredo místico: “Éramos ambos e três”.

2.5 A BOCA E O FRUTO

Alvo de vários exercícios de análise bem sucedidos por estudiosos da área, o *Palhaço da boca verde* se configura como um dos contos mais intrigantes de Rosa, talvez por já anunciar logo no início que só “o amor e seu milhão de significados” pode infundir “sentido e simpatia” à *história*. Como a significação de estória e história já havia sido matéria tratada no prefácio que abre o livro, podemos supor que a história a qual o autor se refere neste conto não seja apenas a própria narrativa, mas também, e até principalmente, uma referência à história humana, a qual, sem o amor, torna-se sem sentido e sem condições de inspirar simpatia. Com ênfase na última viagem, narra-se a trajetória afetiva de Xênio Ruysconcellos, palhaço solitário que está em movimento de regresso e de busca, assim como os personagens estudados no capítulo primeiro. Apesar de não constituir parte essencial do cenário, como em *Estoriinha* e em *Ripuária*, a água está presente no nome da cidade de destino: Sete Lagoas. De trem, ele viaja para saber o paradeiro de sua amada, Ona Pomona, agora casada e em outro país. Outra mulher, também antiga colega do circo, Mema Verguedo, supostamente tem a resposta que lhe permitirá continuar a busca por Ona Pomona em lugar determinado. No entanto, outro saber se apresenta, o de que o amor habita lugares insuspeitos. O palhaço, sem sua fantasia, é pálido, sério, e ocupa o dúbio lugar de “nem alegre nem triste, apenas o oposto”. (p.115) Xênio não se define, pois representa a própria busca da manifestação da graça: “Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica”. (p.116) O personagem, cujo nome significa estrangeiro, ou estranho, parece viver um total “displacement”, por não pertencer a nenhum lugar. Rosa o denomina *clown*, palavra

inglesa que vem de *klunni*, de origem escandinava, e que significa “a clumsy person”, pessoa desajeitada, atrapalhada, corroborando a idéia de deslocamento, ou, pessoa a quem falta *graça* ou destreza para conduzir-se. Quem produz o riso ou a graça para outros, traz a falta da graça em si. Vale notar também que o clown liga-se à figura do bufão ou jester, visto no conto Antiperipléia. Entretanto, o protagonista de *Palhaço da boca verde* não guia para a Verdade, mas se volta, ele próprio, para ela, num percurso de demanda. A derradeira viagem constitui um motivo literário. No conto, Rosa parece ter como referência a passagem da morte de Sócrates, descrita por Platão, no Fédon. Todavia, o título do conto rosiano esclarece-se a partir da morte de outro palhaço, Falstaff, personagem de Shakespeare²¹⁹, cujo fim também se espelha no de Sócrates. As últimas palavras do palhaço shakespeariano são resmungos feitos a respeito de campos verdes, símbolos de vida, emitidos no próprio momento da morte.

Desfaz-se a itinerância de Xênio com a dissolução do circo pela morte do dono, T.N Ruysconcellos. Seu nome indica a condição de estrangeiro, *xenos*, característica permanente do viajante. Assim, ao desfazer-se o circo, o personagem, que é *homo viator*, se dissolverá, pois sem viagens, é impossível continuar a ser Xênio. Esta é outra causa da sua dissolução, além de suas doenças: “Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas” (p.115). Xênio está doente, portanto. Um de seus nomes artísticos, “Dá-o-galo”, parece apontar para a tradição de se oferecer um galo ao Deus da medicina Asclépio, pelo recebimento da cura. Significativamente, as últimas palavras de Sócrates no Fédon: “Críton, nós somos devedores de um galo a Asclépio. Pois bem, paga a minha dívida, não o esqueças”²²⁰. O filósofo teria percebido que o veneno que tomara, na verdade o curava dos males trazidos pelo corpo em conflito com a alma, assim, a hora da morte coincide à da cura. O *pharmakon* se revela também remédio. Xênio, como Sócrates, é um homem que sabe que vai morrer, e traz, em seu nome artístico, a frase que evoca a conciliação do filósofo com a morte. A aprendizagem da morte é, para Platão, o próprio exercício da filosofia:

²¹⁹ Este personagem aparece nas peças Henrique IV, Henrique V e As alegres comadres de Windsor.

²²⁰ PLATÃO. *Fédon*. Op.cit.p.107.

Assim, pois, Símias, é bem uma verdade que aqueles que, no sentido justo do termo, filosofam, se exercitam a morrer, e que a idéia de morte é para eles coisa muito menos temível que para outra pessoa. Eis o que se deve considerar. (...) Se os filósofos estão realmente, em todos os pontos, em discordância com o corpo, e se desejam, de outro lado, que a sua alma exista em si mesma e por si mesma, não seria o cúmulo da falta de razão se a realização disso os assustasse ou intimidasse?²²¹

A morte de Sócrates é trabalhada como vitória da razão sobre o corpo. Sócrates evoca o conflito corpo versus alma e define o filósofo como um ser no âmago desse conflito. Destruindo o corpo, o veneno supostamente libertaria a alma que passará a existir em si mesma. A alma, nesse contexto, coincide à consciência superior do filósofo, à sua razão, intelecto capaz de filosofia. Alicerçado no motivo platônico, Rosa desloca as conclusões estabelecidas com a morte de Sócrates. O mal de Xênio é o excesso de lógica. O palhaço que se equivoca com a direção do amor está em conflito com a própria verdade íntima. O amor, assim como a alma, rasura a razão. Na experiência amorosa e na morte, a alma revela-se, desafiando a lógica e impondo seu mistério. No motivo da derradeira viagem, essas experiências surgem juntas, aludindo ao mistério interior, que solicita conhecimento, e também ao “mistério geral que nos envolve e cria”.

Com a aproximação da morte, o filósofo direciona-se para este lugar onde a alma existe em si mesma. Xênio, no entanto, escolhe uma via que passa pelo corpo, o amor. Mema Verguedo, personagem a quem Xênio se une no amor e na morte, tem um nome “mais ou menos espanhol”, notadamente estrangeiro, e que sugere o significado de *Mesma*, adjetivação já empregada para outras personagens femininas. Ona Pomona, mulher em direção da qual pensa se mover o personagem, tem como significado de seu nome, a deusa dos pomares, Pomona, figuração de vida, ou frutificação, em rima antecipada pela palavra Ona. Buscando “toda cópia de informação” sobre Ona, Xênio aproxima-se através de suas representações. Dela, guardara um retrato, cópia em que também se vê Mema. Esta, quando da dissolução do circo, “refugiara-se em prostíbulo”. Mema é uma das “do mel”, no dizer de Riobaldo, e traz consigo o valor positivo que Rosa dá ao amor erótico. A este respeito afirma Maria Theresa Abelha que “as

²²¹ Idem. p.32.

meretrizes não são imagens do pecado, mas da absoluta alegria, como as antigas sacerdotisas da prostituição sagrada, associadas aos rituais de fecundação, que usavam a força erótica da conjunção como símbolo da hierogamia do ser com a divindade, da terra com o céu”²²².

Mema, que apresenta como primeira característica a autenticidade, usa seu próprio nome e não um “nome de guerra”. Demonstra força e delicadeza: “Estava ali com extraordinária certeza; dela de alguma maneira contudo se intimidavam os homens, era o seu ar dos sombrios entre as dobras de uma rosa”.(p.116) Por não atender aos pedidos de Xênio para que ela lhe dê notícias de Ona: “Se quiser, venha – como os outros!” (p.116) demonstra conhecer o íntimo de Xênio que ele mesmo é incapaz de ver. Este, de visão imperfeita, usa óculos, e além disso, como palhaço, tinha o olhar voltado para a multidão, sem realmente vê-la. Guardando uma representação de Xênio, suas roupas e apetrechos de palhaço, Mema é capaz de distinguir entre real e verdadeiro, a cópia e o autêntico: “O que ele imaginava de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. - Ele não quer ser ele mesmo...” (p.117). Esta recusa à idéia de “ser ele mesmo” coincide com a resistência que o impede de encontrar o amor e de aceitar seu iminente encontro com a morte. Para Platão, somente a morte possibilita o conhecimento de si e da verdade:

Por outro lado, ensina-nos a experiência que, se quisermos alcançar o conhecimento puro de alguma coisa, teremos de separar-nos do corpo e considerar apenas com a alma como as coisas são em si mesmas. Só nessas condições, ao que parece, é que alcançaremos o que desejamos e do que nos declaramos amorosos, a sabedoria, isto é, depois de mortos, conforme nosso argumento o indica, nunca enquanto vivermos. Ora, se realmente, na companhia do corpo não é possível obter o conhecimento puro do que quer que seja, de duas uma terá de ser: ou jamais conseguiremos adquirir esse conhecimento, ou só o faremos depois de mortos, pois só então a alma se recolherá em si mesma, separada do corpo, nunca antes disso.²²³

O escritor mineiro, porém, incorpora e desloca esta idéia, pois se Platão deseja livrar-se do corpo, Rosa deseja usá-lo para alcançar o autoconhecimento. Assim, em seu texto, o momento do gozo carnal coincide com o da extrema sabedoria, aquela encontrada na morte. A separação radical entre os dois mundos, sensível e inteligível se

²²² ALVES, Maria Theresa Abelha. *Amar o amor, amaro amor*. In: DUARTE, Lélia. (Org.) *Outras margens*. Op.cit.p. 225.

²²³ PLATÃO. *Fédon*. Op.cit.p.30.

relativiza, portanto. Ao buscar o amor sublime e remoto, Xênio é levado para um amor entranhado no mundo do Sensível.

No “trem da paciência”, que parece ser uma metáfora do percurso da vida, Xênio lê, “sem saltar palavra ou página”. Tal leitura evoca o primeiro prefácio: a “vida também é para ser lida, mas em seu supra-senso”²²⁴. Em seguida, sem óculos, ele tenta realizar uma leitura de seu passado, que denomina avesso e música, ambos “imagem rendada”, ou cheia de volteios, de antigas conexões indecifráveis. Reler este passado revela-se infrutífero, pois o trem continua seguindo para seu destino, para o dia e local da morte, pois “está-se sempre no caso da Tartaruga e Aquiles”. (p.116) Esta estória, pertencente aos paradoxos de Zenon de Eléa²²⁵, refere-se ao fato de não se poder jamais alcançar, por mais que se avance, aquilo que já passou, ou seja, é impossível desdobrar o passado e entendê-lo, e é necessário que se aceite o fato de que a vida seguirá seu curso.

Ocorre que, em sua trajetória, Xênio, que sempre pensara amar Ona, destrói o seu retrato e guarda consigo o de Mema. O encontro com ela se dá após a percepção de que guardara a parte “errada” do retrato. A destruição da “errada metade” constitui intromissão do acaso, da alma, ou em outros termos, do inconsciente. No engano, travessia desacertada, manifesta-se o destino e a verdade. Xênio indigna-se: “Então fora o de Ona o rasgado, aconteceu’que, erro, como pudera?! Fez a careta involuntária: a mais densa blasfêmia. Estava sem óculos, não refabulava. Era o homem – o ser ridente e ridículo - sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói”. (p.117) O personagem se depara com sua falibilidade, a imagem que tinha de si mesmo desaparece, e com ela, a certeza do antigo amor. A graça do inusitado surpreende o palhaço sério. Nesse instante, vendo-se como homem, que ri e do qual se pode rir, sente a onipotência da morte: “só o moribundo é onipotente”. Para ele, tudo podia acontecer, pois acontecia pela última vez. Ruysconcellos bebe e implora novamente à Mema que o receba: “De pé, implorava, falando em aparte. Tartamudo: - nona... nopoma ...nema..” O

²²⁴ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Op.cit.p.4.

²²⁵ Heloísa Vilhena de Araújo explica este paradoxo relatado por Aristóteles em *As Três Graças*. Op.cit.p.223.

palhaço dissolve o nome de Ona, que se deixa fundir ao de Mema. Destruída a imagem de seriedade e urgência, Xênio aprende que “rir é sempre uma humildade”. Ri o homem, não o palhaço. O ser, não sua representação social. Mema escuta o apelo e seu pensamento se “vira” completamente para ele, finalmente concordando que viesse. Anteriormente, Xênio tentara aproximar-se pela via do amor idealizado, impossível, representado, sem se dar conta de que o processo tem início pelos sentidos. Ao rir de si mesmo, ridendo e ridículo, reconhece que a graça lhe aponta o caminho e Mema aceita, com choro, realizar a viagem completa: “*Que venha...- de repente chorou, fundo, como se feliz - ...para o que quiser.*”

Mema difere de Ona Pomona, deusa dos pomares e das frutas, ou representação das frutas, por ser a própria fruta, em todo seu potencial de semente: “Mema, a ela não deixava de voltar quem vez a pressentisse, como num caroço de pêssigo há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso”. (p.116) O caroço do pêssigo contém cianeto²²⁶, veneno que compõe a fruta, sendo inócuo na quantidade encontrada no caroço. Nopoma está dentro da vida como na fruta está a semente. É ela o *pharmakon* que é veneno e remédio, como no relato da morte de Sócrates. Em “A escova e a dúvida” encontramos, iniciando com um argumento acerca da “realidade sensível aparente” o relato de uma lição filosófica que o autor diz receber de Tio Cândido a respeito da essência das coisas espirituais, ou de Deus, a partir da idéia da semente e da árvore:

Tinha fé – e uma mangueira. Árvore particular, sua, da gente. Tio Cândido aprisionara-a, num cercado de varas, de meio acre. Sozinha ela lá, vistosa, bem cuidada: qual bela mulher que passa, no desejo de perfumada perpetuidade. (...) Dizia o que dizia, apontava à árvore: - Quantas mangas perfaz uma mangueira enquanto vive? – isto, apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o infinito. (...) Tio Cândido olhava-a valentemente, visse Deus a nu, vulto.

Capaz de levar à morte, o veneno contido na semente do pêssigo garante também a proliferação do fruto e guarda, latente, a vida. Tal princípio vital contido no fruto é associável à árvore da vida localizada no centro do mundo ou do paraíso. A

²²⁶ 100g de semente de pêssigo contém 88 g de cianeto.

árvore de tio Cândido está cercada, constitui um centro e serve apenas para a contemplação. Quem compreende seu princípio vê, como Tio Cândido, o vulto de Deus. Chevalier²²⁷ associa a árvore ao princípio do cosmo vivo, pois está carregada das forças sagradas, e que por causa da semente, morre e renasce inúmeras vezes. Na mitologia oriental, conforme Chevalier²²⁸, o pêsego é fruta capaz de oferecer a imortalidade a quem dele comer no Jardim dos Pessegueiros, espécie de Paraíso terrestre do Taoísmo, que identifica o pessegueiro com a Árvore da Vida.

Visualmente, o texto associa Mema à imagem das “dobras de uma rosa”, e de um vestido rosa - chá, sugerindo a cor do pêsego. Pertencente à família das rosáceas, este fruto é tradicionalmente associado à delicadeza, forma e cor do genital feminino, imagem também sugerida pelas dobras da rosa. Desta forma, a união sexual dos personagens equivale ao ato de comer o pêsego, e ingerir a semente, motivo pelo qual Xênio morre e a faz morrer, integrando-a a si. A noiva de Cantares de Salomão²²⁹ também convida para o encontro amoroso utilizando a metáfora do fruto: “Ah, entre o meu amado no jardim e coma dos seus frutos excelentes!” Seria o Verguedo de Mema, então, a sugestão de um vergel, jardim que se oferta em lugar da remota Ona Pomona. Mema cheira a naftalina ou alfazema, nela o passado e o absolutamente novo se misturam. No momento da morte, Mema e Xênio estão nus, como estiveram o primeiro homem e a primeira mulher em seu estado original, íntegros, sem nenhuma máscara ou fantasia. Para Paz, “o amor desemboca na morte porque completa a revelação do ser ”²³⁰. O homem cura-se da ignorância. Ao final do conto, está o desenho da coruja, símbolo da sabedoria, e da outra margem alcançada.

Em *Grande Sertão: Veredas*, no episódio que se sucede logo antes da batalha final contra o Hermógenes, Riobaldo chega ao Verde-Alecrim²³¹, povoado em que moram duas prostitutas, que por sua importância e riqueza comandam o pequeno arraial. Na casa de Maria da Luz e de Ageala Hortência, há um diferencial, a alegria

²²⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. p.84, 85.

²²⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Verbete pêsego.p.715.

²²⁹ Cantares de Salomão. Capítulo 4, vers. 16.

²³⁰ PAZ, Octavio. Op.cit. p.186.

²³¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Op.cit.p.397.

extravagante: “a estrôina alegria mesma, que meio me encantava” (p.399). O lugar é comparado a um Paraíso e localizado no centro de uma descida em espiral, escondido ou protegido da visão. Riobaldo chega escoltado pelo jagunço Felisberto, cuja estória já havia sido contada anteriormente, por ter uma bala na cabeça e sintomas estranhos: “O qual tinha acontecido de ser o Felisberto – o que, por ter uma bala de cobre introduzida na cabeça, vez em quando todo *verdeava verdejante*, como já foi dito”. (p. 398) Felisberto, como Xênio, tem a marca da morte iminente. Cada parada pode ser a sua última. Mas Felisberto, diferentemente do palhaço, é caracterizado como “mais fosse para o galhardo, que para o sem graça”. Ele escolhe o Verde Alecrim como sua última morada, quando Riobaldo, pensando sobre a sua condição, pergunta-lhe se gostaria de permanecer definitivamente com as mulheres:

“Quem sabe ele havia de gostar de ficar para sempre permanecido ali? Perguntei. O Felisberto se riu, tão incerto feliz, que eu logo vi que tinha justo pensado. E elas, demais. – “Deixa o moço, que nós prometemos. Tomamos bom cuidado nele, e tudo, regalado sustento. Que de nada ele há-de nunca sentir falta! “Tanto elas disseram, que *tudo transformavam*. Mulheres.” (p.400)

Xênio e Felisberto, carentes de pouso, têm como cenário de suas mortes um bordel. O amor da “militriz”, no dizer de Riobaldo, guarda um gostar diferente: “Bom quando há leal, é amor de militriz. Essas entendem de tudo, práticas da bela-vida. Que guardam prazer e alegria para o passante; e, gostar exato das pessoas, a gente só gosta, mesmo, puro, é sem se conhecer demais socialmente...”(GSV.p.397)

Assim, Xênio “satisfeito sucumbiu” e Felisberto ri porque sabe que sua morte acontecerá “na sujeição desses deleites”. Maria da Luz já o havia olhado e se oferecido para ficar com ele, enquanto Riobaldo estava com Hortência. As mulheres, capazes de transformar, enunciam sua promessa, a de que, com elas, Felisberto, satisfeito, sairia do estado de carência, para o de plenitude, sem mais falta de coisa nenhuma. Feliz, ou agraciado, já em seu nome, o jagunço tem, no amor carnal de Maria da Luz, uma espécie de guia para sua viagem. Vale notar que o episódio termina com um chiste feito pelas mulheres e com o riso solto de Riobaldo: “O que, quando eu já ia saindo, acharam de me dizer? Isto: – “Mas, você já vai, mesmo, nego? Visita-de-médico?... “Como não pude soffrear meu rir.” (p.400) A graça pode estar escondida no fato de que Riobaldo se

faz médico, ao estabelecer o lugar da cura para a alma de Felisberto, condenado à morte como todos os homens. Assim, a estória de Felisberto termina em riso, num lugar paradisíaco. Indo para a guerra, ou para a iminência da morte, Riobaldo estaria deixando um guerreiro no descanso eterno. Ele ri por causa da graça que o amor opera.

Diz o narrador diante da morte de Xênio e Mema: Aí é que começa a “não – história”, a qual podemos qualificar como libertação do tempo, dentro da estória e da graça. Efetua-se o que diz o prefácio: o salto do “cômico ao sublime”, caminho para alcançar o “perfeitíssimo”. Tendo sido duais o tempo todo, característica a que chama atenção Cleuza Passos²³², pois os personagens apresentam dois nomes, duas eram as doenças que acometiam o palhaço, dois seus nomes artísticos, duas as mulheres no retrato, dois circos, dois aromas cercavam Mema, que cheirava a naftalina ou alfazema, no abraço final, passam para o âmbito do Um: “Enfim podiam, achavam, se abraçavam.”(p.118)

A morte de outro palhaço se associa à de Sócrates: a de Falstaff, personagem de três peças shakespearianas, reconhecido clown, por figurar ironicamente um velho soldado que não gostava de lutar. Sua morte é relatada pela senhora Quickly na peça Henrique V. O personagem relata o processo de verificação do efeito do envenenamento por cicuta, ao enrijecer primeiro os pés, depois as pernas e depois o ventre do cavaleiro, exatamente como faz o servo que administra o veneno a Sócrates, semelhança reconhecida por comentadores da obra shakespeariana.²³³ Ela também relata seus últimos momentos: “Eu sabia que só havia um caminho, pois seu rosto estava muito magro (anguloso) e ele resmungava sobre campos verdes”²³⁴. O personagem da peça inglesa se mostra deprimido e morre, provavelmente dos excessos da bebida, também lembrados por três vezes no conto rosiano: “Xênio Ruysconcellos, o álcool não

²³² PASSOS, Cleuza Rios. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/EDUSP, 1995. p.28.

²³³ BLOOM, Allan. *Amor e Amizade*. Trad. J.E Smith Caldas. São Paulo: Mandarin, 1996. p.358-359. Ao analisar a figura de Falstaff, este autor aponta para esta e outras semelhanças com a obra de Platão.

²³⁴ SHAKESPEARE, William. *Henrique V*. Porto Alegre: LP&M, 2007. Ato II, cena III: I knew there was but one way; for his nose was as sharp as a pen, and a' babbled of green fields. '

lhe tirava o senso de seriedade e urgência. De pé, implorava, falando em aparte”.²³⁵ No momento da morte, Falstaff, de modo infantil, brinca com flores e sorri, para ao final falar de campos verdes. Xênio, por sua vez, antes do encontro final, torna-se pálido, “esverdeando-se por volta dos lábios”, encarnando no título da estória, palhaço da boca verde, quem sabe, a marca do fruto da morte e da vida. A estória de amor ganha sentido ao demonstrar que, o amante, ao dissolver-se na união com o amado e morrer, atinge o ápice do conhecimento – o autoconhecimento - e (quem sabe?) ganha, na verdade, a vida.

²³⁵ Vale notar que no prefácio “*Nós, os temulentos*”, Rosa sugere que o problema de estar-no-mundo depende do olhar embriagado que se desliga da realidade concreta, só assim enxergando a realidade invisível.

CAPÍTULO 3 - ARAGENS DE POESIA

*Deus era a palavra e a palavra estava com Deus.
Cada palavra é segundo sua essência, um poema.*
Rosa, em entrevista a Lorenz

3.1 HOMO FABER

Fundamentado numa construção ordenada poeticamente, por sua estrutura e conteúdo, *Tutaméia* apresenta contos que destacam a criação poética como modo de conhecer a realidade. Como *estórias*, na acepção do autor mineiro, os contos figuram uma forma de fábula e mito. Para Nunes, a fábula nos propõe uma sabedoria possível e desejável e o mito, uma forma de compreensão do mundo e da existência, o que situa ambos, mito e fábula, como elementos da *poiesis*, ou seja, criações humanas que nos ajudam a “captar o sentido que mal se vislumbra em cada vida individual (...) emaranhada em miúdos atos circunstanciais ou episódicos”²³⁶, sentido que se incorpora ao projeto literário de *Tutaméia*, em suas pequenas veredas.

Em alguns dos contos das *Terceiras Estórias*, Guimarães Rosa apresenta o idealizador ou pensador que vive a criação, como em *João Porém, o criador de Perus*; explora o princípio sagrado da trindade criadora, em *O boi e os três homens que inventaram o boi*; e se revela como arquiteto da linguagem que defende a liberdade e a dignidade do homem em *Curtamão*. Assim é que, para Benedito Nunes, Guimarães Rosa “atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger”²³⁷. Também Evelina Hoisel descreve este ato de conhecer, ao afirmar que “a percepção aguda da vinculação entre vida, linguagem e literatura, a escritura do

²³⁶ NUNES, Benedito. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 204.

²³⁷ Idem. p. 179

mundo a se derramar na escritura literária que, por sua vez, espalha-se na escritura do mundo, resulta em uma concepção da literatura cuja função se especifica como forma de conhecimento que se dá na linguagem e através da linguagem”²³⁸.

O próprio Rosa, ao falar de si mesmo como criador, em sua entrevista a Lorenz afirma que, quando escreve, deseja aproximar-se de Deus, e que, escrevendo, “repete o processo da criação”, o que constitui a “metafísica de sua linguagem”. Deste modo, é possível associar o processo criativo da escrita rosiana ao modo de apresentação poético referido por Frye, fase da linguagem que apresenta uma coincidência entre palavra e coisa nomeada, e em que a palavra é capaz de evocar a força vital existente no objeto. Conforme Frye²³⁹, nesta perspectiva, a palavra é o centro do poder criativo. Os contos de *Tutaméia* possuem este caráter de produção de novas compreensões pela sua constituição de anedota, construções portadoras do inaudito; mesmo que pareçam triviais, e talvez por isso mesmo, sejam “malhas para captar o incognoscível”.

Conforme explica Paz²⁴⁰ sobre o fazer poético, o que Rosa realiza em sua escrita é um direcionamento ao desejo de ser, ao voltar a ser, à fundação de si. Nisto, o poetizar equivale à experiência religiosa, por realizarem ambos, ainda de acordo com Paz²⁴¹, a possibilidade de ser, o salto mortal que permite uma revelação do homem. Disto tinha plena consciência o escritor mineiro, ao afirmar na mesma entrevista que “a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas”.²⁴² Ao trabalhar a linguagem com a intenção de “limpá-la das impurezas” para captar-lhes um sentido dito original, Rosa apresenta, de acordo com Mirella Lima, uma “linguagem aberta às fontes arcanas do saber mitopoético”²⁴³, capaz de transmitir as aragens do sagrado. *Tutaméia* não traz, portanto, apenas contos que apresentam uma metáfora

²³⁸HOISEL, Evelina. *Grande sertão Veredas: uma escritura autobiográfica*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2006. p.70.

²³⁹FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. p.31.

²⁴⁰PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Op.cit. p.203.

²⁴¹Idem. p.166.

²⁴²LORENZ, Günter. Op.cit.p.92.

²⁴³LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. *Modos de Conhecer*. ENLETRARTE, 2004, Campos dos Goytacazes. *Signos em Rotação: a literatura e outros sistemas de significação*. Campos dos Goytacazes: CEFET/Campos, 2004. v.1.p.9.

filosófica, mas também contos em que se dedica a qualificar os modos do pensar criador, como os entende Rosa.

Segundo Nunes, “prefácios e estórias formam assim um todo poeticamente ordenado. Nas estórias, a linguagem caminha num plano de criação e recriação; os prefácios contraponteam esse plano, como se, à semelhança de metalinguagem, contivessem eles algumas das regras do jogo da linguagem que em toda a obra se desencadeia”.²⁴⁴ A leitura dos contos nos oferece, portanto, em sua forma e conteúdo, material para um entendimento da construção poética de Guimarães Rosa.

3.2 EM BUSCA DE LINDALICE

No processo de idealização de suas criações, Rosa separa o pensar do executar, afirmando que “os livros nascem quando a pessoa pensa. O ato de escrever é a técnica e o jogo das palavras”²⁴⁵. Em *João Porém, o criador de perus*, conto que desloca a ordem alfabética do primeiro prefácio com as iniciais JGR do escritor, e que sugere a marca de sua personalidade, é possível examinar mais de perto o pensamento criador. Sabemos que os prefácios podem ser lidos como “acesso à intenção das estórias e à linha característica dos personagens”²⁴⁶. O conto de *João Porém* é o segundo após o prefácio “*Hipotrélico*”, que defende a livre criação de nomes, com a função de “tapar um vazio”, ou de transmitir “obscuras intuições” e que termina com a graça de uma anedota em que o “bom português”, ou a língua, ao nomear alguém como hipotrélico, faz com que a qualificação passe a existir concretamente. O prefácio proclama a liberdade e o poder da criação poética. Entre o prefácio e *João Porém* está o conto “*Intruge-se*”, em que o vaqueiro Ladislau elucida um caso de assassinato através da palavra, ao fazer uma pergunta a cada vaqueiro.

Outros estudos já apontaram para a significação das iniciais JGR deslocadas em meio à ordem alfabética, como os de Sperber, Novis e Vilhena de Araújo.²⁴⁷ Novis

²⁴⁴ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. Op.cit.p.209.

²⁴⁵ LORENZ, Günter. Op.cit. p. 82.

²⁴⁶ NUNES, Benedito. Idem. p.208.

²⁴⁷ Autoras já mencionadas neste trabalho.

(p.40) sugere que os contos marcados pelas iniciais de fato tematizam a questão do nome próprio e da identidade autoral. Heloísa Vilhena²⁴⁸, porém, sugere que as três letras marcam a obra do autor como sua, “mea omnia”, e que os três contos contém a sua representação do mundo. O fato de que, João, o personagem, tenha a marca do nome de João autor, e a qualificação de criador, nos permite analisar o conto como uma exposição deste João criador, idealizador de uma literatura própria.

O personagem recebe seu nome, como sucedeu ao próprio escritor, depois de uma dúvida acerca da nomeação. O menino de Cordisburgo receberia o nome do santo do dia, Ladislau, nome do personagem de “*Intruge-se*”, ou do santo comemorado três dias antes do nascimento, João, impasse resolvido pela mãe do escritor e pela mãe do personagem, no conto. No personagem, no entanto, a dúvida permanece ligada ao nome: João Porém. Assim é que, na estória, por causa do episódio da dúvida do nome, assenta-se no dito registro de batismo e, portanto, no personagem, a marca da dúvida, ou da inquietação: “*Indistinguível* disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço.”(p.74). Rosa parece revelar ao leitor a marca de uma identidade questionadora e reflexiva, destacando o fato de ser esta indissociável do ato de duvidar, ou da ação de busca da verdade. João Porém tem sentidos que aparentemente não são perfeitos: é meio surdo, um tanto gago e vesgo. Sua audição, expressão e visão obedecem ao seu modo peculiar de ser e de sondar o mundo pela dúvida. João é portador de um olhar oblíquo e saudoso, característica que integra ao personagem e marca no autor o desejo, ou a aspiração filosófica pelas coisas eternas, registrada nas palavras da epígrafe: “Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando”? Eduardo Coutinho afirma sobre o caráter questionador da obra rosiana:

Avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade indiscutível, Guimarães Rosa empreende, ao longo de toda a sua obra, verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, através da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu conseqüente cunho de provisoriade. Esta reflexão é por certo uma das principais marcas de seu fazer artístico e um dos aspectos mais responsáveis pela unicidade de seu traço, que fazem do escritor um alquimista, ou, apesar de seus protestos ao termo, um grande “revolucionário da linguagem”.²⁴⁹

²⁴⁸ ARAUJO.Op.cit. p. 15.

²⁴⁹ COUTINHO, Eduardo. *Da escova á dúvida: A obra indagadora de João Guimarães Rosa*.Suplemento Literário de Minas Gerais, Especial Guimarães Rosa. Maio 2006.p. 15.

De acordo com o prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, é o questionamento ou a dúvida que gera a “petição de mais certeza”, questionando a realidade sensível aparente, fato que marcará a estória de João Porém. Como na duplicidade personagem-autor encontrada no conto, neste prefácio também se encontra um sócia ou duplo do autor, Roasão, que escreve livros e que o convida: “agora, juntos, vamos fazer um certo livro?” Pode-se dizer, portanto, que *Tutaméia* é fruto de um criador que se desdobra sob a máscara de seus personagens e que pode ser descoberto em alguns contos do livro.

Mortos os pais, e obrigado à aventura solitária da vida, João devotou-se aos perus, “vocação e meio de ganho”, atividade considerada “matéria atribulativa”, mas não para João, que tomando gosto, “congruía-se” com a tarefa, harmonizava-se com ela, prosperava. Vingados, gordos, os perus, aqueles do lugar passaram a invejá-lo, desejando seu “pequeno terreiro”. João Porém vencia-os, tardando-os com sua falsa indecisão, seu caráter de dubiedade. Pela arte da perseverança, continuou, até que nova provocação viesse “espevitá-lhe” o espírito. Além do sentido mais superficial de “instigar”, contido na palavra espevitá, de acordo com uma outra camada de significação, o espírito de João foi *despertado*, *avivado* pela provocação, que em vez de afastá-lo de seus perus, faz com que ele permaneça ainda mais preso às suas idéias. Os perus aqui podem ser vistos como o resultado da criação, como idéias ou inquietações, já que a ave também é, conforme Chevalier²⁵⁰, símbolo de fecundidade, por ser das mais prolíficas. O nome *perus* talvez possa ser uma sugestão de *pero*, conjunção sinônima de *mas*, arcaísmo presente no português, e também a palavra espanhola para “mas, porém”, posta no plural: *peros*, *perus*. João Porém seria, então, o criador de inquietações, especulações, idéias, gosto declarado de Riobaldo: “Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessoros, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de *especular idéia*”. (GSV, p.6)

Assim, João é, por força de uma mentira, instado a amar uma mulher inexistente: “que, de além-cercanias, em desfechada distância, uma ignorada moça gostava dele”. (p.75) Dela pintaram o retrato idealizado, loura, olhos azuis, o nome indicando sua beleza: Lindalice. João Porém, mesmo semi-surdo, “ouviu firmes vezes; miúdo

²⁵⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p.714.

meditou”. A atividade da meditação inclui potência imaginativa, quer dizer, criadora. João Porém, com sua “mente mestra”, consegue dar contorno e forma à mentira alheia. Lindalice encaixava-se na sua saudade “sem saber de quê”, e por isso, ele passa a amá-la por fé. O nome Alice provém de *aletheia*, verdade em grego, e que representa uma relação harmoniosa entre o intelecto e a verdade, o ser e o mundo. Estabelece-se, portanto, a relação entre João e Lindalice, mera imagem nomeada, “notícia oral” que, apropriada por João, se torna verdade. João, o criador que pensa, afirma, neste amor, sua forte ligação com a filosofia, amor pelo conhecimento ou pela busca da verdade, conforme Garcia:

A sabedoria, para os primeiros sábios gregos, compreendia não só o que hoje denominamos ciência, isto é, a explicação da coisas pelas suas causas reais e naturais, como também sabedoria propriamente dita, ou seja, **o amor pela verdade**, a prática da virtude e a prudência na conduta. A Filosofia tinha, então, por finalidade, conhecer os primeiros princípios da realidade, o substrato último das coisas, a origem, a essência, o valor e o sentido do universo e da vida, bem como a conduta virtuosa. A busca da verdade sempre constituiu um dos problemas fundamentais da Filosofia; sem essa busca ela não existiria. Sua preocupação primeira tem sido, em todos os tempos, situar a vida humana sob o aspecto da verdade.²⁵¹

Próxima à idéia da verdade está a idéia platônica da beleza uma vez conhecida no mundo primordial, a “luz lembrada”, que faz João segredar o nome de Lindalice à memória, em lugar superior a todas as inquietações ou dúvidas, registrando-o “acima de mil perus, extremadamente”. Conforme Platão, quando alguém neste mundo vê a beleza, recorda-se da beleza verdadeira, passando a amar o que é belo e a chamar-se amante. João Porém, mesmo nunca tendo visto Lindalice, ama-a por fé, como se com ela “o tivessem cerrado noutra ar, espaço, ponto”; portador da visão oblíqua, ele não precisa ver para crer. Para ele, Lindalice é a beleza e a verdade. Segundo Platão, a alma do filósofo é a única que merece ter asas, pois sua memória, por aptidão, permanece sempre fixada nestas verdades, como fará o personagem até o fim.

Deste modo, a vida de João Porém, indagador por essência, não pode estar desvinculada de Eros, pois, por desejar sempre a sabedoria e o que é belo, Eros é, como se lê no diálogo de Diotima e Sócrates, no Banquete, necessariamente um filósofo. Ao saber que Lindalice era apenas uma invenção, João, ao contrário do momento inicial em

²⁵¹ GARCIA, Francisco Antonio. *Filosofia e a verdade*. Acta Scientiarum, Maringá, 23(1):251-255, 2001.

que lhe fora noticiada a sua existência, quando ouviu “firmes vezes”, agora ouve apenas com a metade surda de seus ouvidos, ou seja, ignora a visão mundana que desfaz sua verdade interna. A estratégia “indestruía” Lindalice, mantinha-a viva e por não querer ver, ele se torna aquele que realmente vê: “o que não quer ver, é o melhor lince”. Destaca-se aqui a capacidade do pensador de escolher e explorar dialeticamente suas próprias verdades. Sobre esta dedicação ao pensar, Rosa²⁵², na entrevista a Lorenz, afirma que por ser sertanejo, medita por prazer, chocando antes tudo que irá falar ou fazer, como choca os livros: “temos de aprender outra vez a dedicar muito tempo a um pensamento; daí seriam escritos livros melhores (...) sou escritor e penso em eternidades”.

Da mesma forma, quando recebe a notícia da morte de Lindalice, recurso usado pelos opositores, por não conseguirem fazer com que João acreditasse na inexistência da moça, João estabelece uma outra sua verdade, gaguejando bem, verbalizando a idéia como um oráculo e traduzindo para si mesmo o pensamento: “Esta não é a minha vez de viver”. Para ver a situação, “maior entortou o olhar”, e continuou preso à sua amada, mesmo dada como falecida, há muito “pré-antepredida”, sugestão da metade uma vez perdida quando da separação do ser inteiro. Para João, “fechou-se-lhe a estrada em círculo”: como no périplo que se completa, e que representa o encontro com a totalidade, João não tem outro caminho senão unir-se a Lindalice, voltando com ela ao lugar que esta ocupava antes de começar a existir para ele. Assim, sem ser esquecida, sem ser deixada para trás, ela prossegue “persentida” na memória. O verbo persentir indica um sentir profundo e íntimo, presente, e nos lembra a mesma certeza da fala de Riobaldo: “o que lembro, tenho”²⁵³. Viva, Lindalice o completava, mesmo existindo apenas no pensamento; morta, permanece viva na memória, e para ela João se dirige, em lugar anterior à vida. Se João não pode viver sem Lindalice, é porque, para Guimarães Rosa, a vida só é possível a partir de uma verdade, um sentido, que deve ser buscado, ainda que poucos venham a vislumbrá-lo. Dando por terminada sua vez de viver, João Porém determina seu movimento em direção ao mundo mais estável.

²⁵² LORENZ, Günter. Op.cit. p.79,80.

²⁵³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão veredas*. Op.cit. p.260.

Como última tentativa para compensar a tristeza produzida pelo caso, a sociedade põe diante dos olhos vesgos do Porém uma moça, semelhante à outra, a inventada e consumida. Ele a olhou apenas uma vez: “Porém aqui suspendeu sum a cabeça, só zarolhaz, guapamente - vez tudo, vez nada - a mais não ver” (p.76). A moça real constituiu-se para ele mero simulacro de outro real vivo em seu pensamento; a visão de Lindalice é obtida pelo olhar oblíquo de João Porém. Conforme Chevalier²⁵⁴, o caolho ou vesgo tem, numa dimensão simbólica, um olho que se desvia para o invisível. A privação de uma capacidade parece compensar o indivíduo com outras capacidades excepcionais. João não precisava ver para amar, e podia rejeitar o visível, em favor de uma imagem tecida para abrir caminho à visão do inteligível.

Com o passar dos tempos, também morreu o Porém, tornado ele mesmo em idéia ou pensamento: “Ele fora ali a *mente mestra*. Mas, com ele não aprendiam, nada.” A palavra *mastermind*, correspondente em língua inglesa, traz o significado de inovador, pioneiro, organizador, ou aquele que cria, além da idéia de mestre. Santo Agostinho²⁵⁵ declara no seu *De Magistro* que, para aprender algo pela linguagem, é preciso aprender pela revelação da verdade nela contida, que deve ser incorporada por fé. Presos à objetividade, os que circundavam João Porém revelaram-se incapazes de aprender. Diante de João morto, seus opositores igualam-se aos perus, evocando seu nome, mas nada aprendem com o poder oculto na palavra.

Morrer, para Platão, era o conteúdo maior da filosofia, aprender a morrer, o próprio filosofar. Em vários contos de *Tutaméia*, a morte surge como um momento de máxima aproximação com o sagrado, não como perda ou cessação da vida, mas como culminação da existência, a exemplo do que se passa com Drijimiro de *Lá nas Campinas*, ou Xênio de *O Palhaço da Boca Verde*. O curso ordinário da vida de João Porém constitui revelação, ou seja, Aletheia, pois ela própria significa “*thea ale*”, o movimento divino da existência²⁵⁶. Rosa, portanto, apresenta ao leitor essa existência comum atada à camada mais profunda do significado indicado por Platão a partir do

²⁵⁴ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p.182

²⁵⁵ SANTO AGOSTINHO. *De Magistro*. In: Confissões. Op.cit. p.400-401.

²⁵⁶ Significado apresentado no Crátilo de Platão.

termo *verdade*: o movimento em direção ao divino, alcançável pela morte e revelado pela palavra.

O conto, por apresentar a questão da dúvida acerca dos nomes, e a certeza do criador com relação à força nomeadora, também nos remete ao conhecido Diálogo do Crátilo de Platão, que tem como tema a “verdade ou justeza dos nomes”, em que a nomeação e o conhecimento das coisas são amplamente discutidos. Rosa já havia declarado acreditar na motivação do signo: “Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer”²⁵⁷. Os opositores do conto, desejosos de tomar o terreno e a criação do Porém, se parecem com Hermógenes, opositor de Crátilo no Diálogo, que não crê na motivação, mas na convencionalidade do signo. Por isso, os opositores são capazes de simplesmente desconstruí-lo, decretando, na morte da moça inventada, a morte da verdade contida nos nomes e no pensamento: aletheia\Lindalice. Para João, ela permanece viva por seu nome e significado, ”indestruída”. Confirma Barthes a idéia de que “o escritor tem sempre em si a crença de que os signos não são arbitrários e que o nome é uma propriedade natural da coisa: os escritores estão ao lado de Crátilo, não de Hermógenes”²⁵⁸.

Vale notar que no referido Diálogo, Sócrates questiona Crátilo acerca do nome de Hermógenes, derivado de Hermes, perguntando se o nome de cada homem corresponderia à sua natureza, e ironizando o fato de que Hermógenes não tem exatamente os atributos de eloquência e inteligência do deus. A pergunta de Sócrates é respondida no conto rosiano, pela afirmação de que o nome de João Porém era “indistinguível” de sua pessoa, confirmando, desde o início, a coincidência entre o nome e o ser. A questão da linguagem, do nome a ser empregado, é central para o escritor que anuncia que “o melhor dos conteúdos nada vale, se a língua não lhe faz justiça”, rejeitando a linguagem comum por não servir para a poesia e nem para “pronunciar verdades humanas”. Rosa reafirma seu papel de criador: ”quero voltar cada

²⁵⁷ LORENZ, Günter. Op.cit.p.88.

²⁵⁸ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.

dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem”²⁵⁹. Vale notar que, como na dialética platônica que questiona as possibilidades de entendimento, será sempre a dúvida o elemento problematizador que impulsionará a linguagem até os seus limites, até que ela se torne instrumento de revelação, conforme explica Nunes²⁶⁰. O mesmo parece acontecer com Diadorim, ser de dúvida e mistério, que, sem se revelar totalmente, ao dizer seu apelido, entrega seu amor, ou sua pessoa, a Riobaldo:

Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe. (...) Mas havendo o ele querer que só eu soubesse, e que só eu esse nome verdadeiro pronunciasse. *Entendi aquele valor*. Amizade nossa ele não queria acontecida simples, no comum, sem encaicho. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor.

A significação deste gesto é motivo de reflexão do jagunço que entende o valor do nome revelado, do conhecimento do ser através da revelação do nome. João Porém também se apropria deste valor, que está além da materialidade, pois de Lindalice só possuiu o nome, mas pôde alcançá-la com o pensamento.

3.3 UM OUTRO JOÃO

Conforme dissemos, João Porém surge, em *Tutaméia*, como personificação da “mente mestra”, figuração do pensamento criador. No entanto, a face do criador completa-se com a dos homens limitados que atuam no mundo. Embora eles forneçam ao pensamento a matéria que o instiga, não conseguem, com suas ações, acompanhá-lo. Para entender esse aspecto mais limitado, e todavia concernente ao escritor, vamos aqui recorrer a uma passagem de *Grande Sertão: Veredas*.

Tal episódio centra-se no jagunço Jõe Bexiguento, personagem marcado por cicatrizes, como indica seu nome e que também diz ter um “porém”, como uma “coceira na mente”. No contexto, Riobaldo, após uma batalha e longe de Diadorim, sente uma espécie de estranheza, que toma por um aviso intuitivo de perigo, suposto

²⁵⁹ LORENZ, Günter. Op.cit. p. 84

²⁶⁰ NUNES, Benedito. *Tutaméia*. In: *O dorso do tigre*. Op.cit. p.209.

acontecimento que costumava salvar a vida dos jagunços. Incomodado pelo sentimento que não sabe explicar, insone, Riobaldo resolve consultar o Jõe Bexiguento, apelidado de Alparcatas, único acordado naquela noite. Jõe compartilha que também ele, depois de uma batalha, percebe um “porém”, inquietação que pode ser identificada como a reflexão ou dúvida imposta pela culpa: “Comigo, assim, depois de cada forte fogo, *me dá esse porém*. É uma coceira na mente, comparando mal. Faz regular uns seis anos, que estou na jagunçagem, medo de guerra não conheço; mas, na noite, passado cada fogo, não me livro disso, essa *desinquietação* me vem...”²⁶¹

Marcado pela dúvida, sem condições de expressá-la com a clareza de Riobaldo, este personagem cujo nome é desdobrado de João, Jõe, não apresenta respostas satisfatórias. Riobaldo o qualifica como simples, pessoa para quem todas as coisas eram organizadas segundo o senso comum, apartadas e não misturadas. Jõe não tem compreensão da existência dos paradoxos presentes no modo como Riobaldo vê o “mundo misturado”. Diante da pergunta que atormenta Riobaldo, sobre a possibilidade de existir perdão para um jagunço, Jõe responde secamente, dizendo que ao jagunço, basta estar vivo: “Uai... nós vive”. (GSV. p.306) Não compreende a extensão da pergunta de Riobaldo. No entanto, ainda que sem consciência da profundidade do caso que passa a expor, Jõe acaba por oferecer uma resposta, narrando o caso de Maria Mutema. O episódio centra-se na possibilidade de arrependimento e redenção. Nele, a maldade cometida acaba perdoada por ter sido confessada, o que resulta numa transmutação de Maria, que, de assassina, parece se tornar santa. Deste modo, a narrativa de Jõe oferece material para a construção de um novo sentido, corroborando o “papel quase sacerdotal” que Rosa atribui aos contadores de estórias ²⁶². Somente a interpretação, ou a hermenêutica do texto, pode produzir a resposta para a pergunta metafísica de Riobaldo sobre o perdão. Jõe era, segundo Riobaldo, “duro homem jagunço, como ele no cerne era, a idéia dele era curta, não variava”. (GSV, p.307). Observe-se que, preso a um senso comum, limitado por um esquema de pensamento que não admite a convivência de opostos. Jõe Bexiguento tem sua visão de mundo orientada

²⁶¹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Op.cit. p. 305

²⁶² ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit.p.91.

por noções fixas, estáveis. Evidentemente, a experiência de Riobaldo desmente essa percepção de grandezas puras. No entanto, há, no mesmo Jõe, uma bagagem cultural capaz de movimentar a mente mais dubitativa e questionadora de Riobaldo. “Fabulista por natureza”, Jõe leva consigo, à sua própria revelia, um saber que não pode ser esquecido. É ele o portador da matéria humana que, assumindo a feição da fábula, irá instigar o espírito de Riobaldo.

Na narração de Jõe, revela-se uma *poiesis* que explora o mundo e encontra alternativas para a vida. Ao contar, ele está trazendo com as sandálias (alparcatas) de Hermes, respostas para os mistérios humanos. O “porém” é o único indício de uma inquietação, mas esse indício pode ser estancado, como ocorre no caso dos conterrâneos de João, que, iguados aos perus, limitam-se a sempre repetir: “Porém, porém, porém.” O episódio de Maria Mutema faz Riobaldo rir, dissolvendo sua preocupação, e marcando a presença da graça reveladora contida na estória do jagunço: “E por aí eu mesmo mais acalmado ri, me ri, ele era engraçado. Naquele tempo, também, eu não tinha tanto o estrito e precisão, nestes assuntos”. (GSV, p. 308)

O personagem de Jõe Bexiguento parece crescer, no entanto, se observarmos que sua figura de sofredor, portador de cicatrizes, e como todo jagunço, posto entre Deus e o diabo, nos sugere a figura bíblica de Jó, homem que passa por grandes perdas e que argumenta com Deus sobre o sofrimento, procurando entender a verdade acerca de sua possível culpa. Conforme Nunes, para João Guimarães Rosa, “a escrita seria a grande viagem, a travessia por excelência, que pode começar continuando texto já existente”²⁶³ como o de Jó, livro que um dia o autor desejou traduzir para o sertão e que admirava por seu caráter poético.

Observando a fala de Jõe: “De Deus? Do demo?” – foi o respondido por ele – “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta... *Quem é que pode ir divulgar o corisco de raio do borro da chuva, no grosso das nuvens altas?*” (GSV, p.307) podemos perceber o eco de uma citação do Livro de Jó. Neste, a grandeza de Deus é enunciada em 3 capítulos seguidos com perguntas retóricas que atestam a pequenez do

²⁶³ NUNES, Benedito. *O autor quase de cor; memórias filosóficas e literárias*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles. Dezembro de 2006. p.243.

homem: “A isto, ó Jó, inclina os teus ouvidos; pára, e considera as maravilhas de Deus. Porventura sabes tu como Deus as opera, e faz resplandecer a luz da sua nuvem?” e ainda sobre os raios: “Quem abriu para a inundaçãõ um leito, e um caminho para os relâmpagos dos trovões, ou podes levantar a tua voz até as nuvens, para que a abundância das águas te cubra?”²⁶⁴ Podemos dizer que Jõe Bexiguento, trazendo as marcas do sofrimento em suas cicatrizes, como Jó, aceita seu lugar diante da grandeza de Deus. Ainda não questiona o valor ou a ação das forças espirituais, como faz Riobaldo, mas continua procurando, nos cursos de existências ordinárias, como os de João Porém, respostas para seu acanhado duvidar, sempre em petição de mais certeza.

3.4 OS RASTROS DO BOI

Marcado pela proximidade de outro prefácio, o conto *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, também voltado para a criação pela palavra, traz figuras emblemáticas do universo rosiano, como o vaqueiro e o boi. Este, considerado por Nunes como o “verdadeiro totem, o nume do sertão na obra de Guimarães Rosa”²⁶⁵, e aquele, símbolo do homem do sertão, “homem atilado”, sagaz, portador de uma sabedoria peculiar. Rosa prezava a figura do vaqueiro e sua capacidade de compreensão das coisas do mundo: “Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor”²⁶⁶. Para ele, as vacas e os cavalos eram “seres maravilhosos”. O tema do boi fantástico já havia sido tratado antes por Rosa, como na estória do Boi Calundu, em “O Burrinho Pedrês” de *Sagarana* e no “Romanço do Boi Bonito” de “Uma Estória de Amor” conto de *Manuelzão e Miguilim*, estórias que lembram as narrativas de cordel, conforme comentário de Irene Simões²⁶⁷.

No prefácio “Nós os temulentos”, que antecede o conto, o autor prenuncia, através das anedotas sobre as peripécias de três amigos bêbados, o tema da criação de outras possíveis realidades, da forma como são vistas pelos “temulentos”, que são

²⁶⁴ Livro de Jó. Cap. 37:15; 38:24, 25, 34.

²⁶⁵ NUNES, Benedito. *Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano*. In: *Veredas no Sertão Rosiano*. Org. Antonio Carlos Secchin e outros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.p. 21.

²⁶⁶ LORENZ, Günter. Op.Cit. p. 67 e 68.

²⁶⁷ SIMÕES. Irene Gilberto. *As Paragens Mágicas*. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates. s/d. p. 91.

capazes de ver o mundo diferentemente. A embriaguez pode ser vista, de acordo com Chevalier²⁶⁸, como meio de acesso à espiritualidade, libertando-se o homem do condicionamento do mundo exterior e da vida controlada pela consciência. Gilberto Mendonça Teles²⁶⁹ vê esta temulência no texto rosiano como o delírio poético de Platão, o entusiasmo, capaz de uma “*ultrapassagem*, do real para o mundo irreal, para o imaginário, para outro tempo, para outro espaço utópico e poético, de onde se traz a matéria alada”. O tema é levado até o limite extremo por um dos três personagens, Chico, que após vários episódios em que age no mundo real a partir da visão da sua irrealidade, ao quebrar um espelho e sua imagem nele refletida, desaparece de si mesmo, recriando-se. Está dado o tom para os contos que se seguem.

O título do conto reúne quatro elementos; três homens e um boi, o que nos sugere algo caro à escrita rosiana, que é a significação dos números 3 e 4 . Conforme Maria Lúcia Guimarães de Faria, “estes números regem a engrenagem do livro ”²⁷⁰, já que *Tutaméia* são *terceiras estórias*, divididas em 4 prefácios e 40 contos, além da significação sempre presente na obra rosiana da terceira alternativa, elemento unificador dos paradoxos. Trazendo as idéias de Schelling, a escritora explica sobre os princípios que, para o filósofo, atuam na divindade e que constituem a base de uma teoria do ser e do mundo. Constituem a Divindade forças antagônicas que permitem que, pela retração, o ser em-si seja formado e preservado, e que pela expansão, este ser se doe, revelando-se. O resultado é uma nova unidade, um uno que se constitui numa terceira potência, denominada unitotalidade trinitária, ou *unus ambo*. Assim, esta terceira conjunção se constitui numa unidade mais livre, mais pura, que pode ser chamada, segundo Schelling, de alma universal e que vincula o material e o espiritual, o visível e o invisível, o mundo e Deus. Desta forma, a autora caracteriza o projeto literário de *Tutaméia*, que coteja o aparente e o profundo, o simples enredo e a estória que traz a graça insuspeita, numa unidade que assume terceiros sentidos.

²⁶⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p.364

²⁶⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Para uma poética do conto brasileiro*. Revista de Filologia Românica, 2002, 19, Rio de Janeiro. p.175.

²⁷⁰ FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. *A Eurritimia dos contrários em Tutaméia*. Op.cit.p.230.

Também estão na condição de unidade trinitária os vaqueiros que, em repouso, “à barra do campo”, em margem de silêncio, só apreciavam o “se-espírita da aragem”, “sábios com essa tranqüilidade”. Dois estão “vis-a-visantes”, de frente um para o outro, e o “tércio”, ou terceiro, Nhoé, “ocultado por moita de rasga-gibão ou casca branca”. A contemplação dos vaqueiros era do insuflar da brisa, mas também da presença do *spiritu*, sopro de vida, essência criadora.

O cenário sugere a ambientação descrita no Gênesis, em que o Espírito pairava e a palavra criadora fez surgir forma e luz. Os dois vaqueiros, de frente um para o outro, sugerem as pessoas do Pai e do Filho, e o outro sugere a terceira pessoa da trindade, o Espírito Santo, forma invisível do poder divino, oculto, porém revelado pela palavra audível sobre a sarça ardente, como no episódio bíblico em que Deus se revela a Moisés no Êxodo. Este é o lugar de onde fala Nhoé, oculto pela moita. A sarça é um arbusto espinhoso, comparado à jurema brasileira, e pertencente ao mesmo gênero do rasga-gibão ou casca-branca, o gênero das rubiáceas, fato que com certeza não passou despercebido ao escritor, estudioso da flora e da fauna do sertão. A cena também parece retratar a Trindade que se revela na última página da Divina Comédia de Dante, conhecida leitura rosiana, e chama a atenção para os seguintes versos:

Da excelsa luz três círculos discernidos
por cores três, de igual periferia
íris de íris, um de outro refletidos
Estavam, flama o tércio parecia
Spirando, por igual, de um, de outro unidos.²⁷¹

O trecho relata que dois dos três círculos de luz estavam de frente um para o outro, como se os olhos de um, no outro estivessem refletidos, o que alguns intérpretes consideram ser as figuras do Pai e do Filho. O terceiro é uma chama que unida aos outros dois, parece respirar, ou emitir sopro, significado do arcaísmo “spirar”. A imagem da chama é a mesma que está sobre a sarça no deserto, e que representou o Espírito Santo no Pentecostes.

Ainda na cena, o tempo parece estar parado; a única atividade dos homens consiste em apreciar a aragem, já que estavam “à barra do campo, para descanso”.

²⁷¹ ALIGHIERI, Dante. Op.cit. Canto XXXIII, Paraíso. p.522.

Associada ao tempo primordial do Gênesis, esta cena sugere uma temporalidade que se anula, como na felicidade sentida pelo personagem de “Sobre a escova e a dúvida” que enuncia: “É o que mais se parece com a “felicidade”: um modo sem seqüência, desprendido dos acontecimentos - camada do nosso ser, por ora oculta – fora dos duros limites do desejo e de razões horológicas”. (p.150) Guimarães Rosa e Lorenz discutiram sobre este tema: “Conforme o sentido, (você) dizia que em *Grande Sertão* eu havia liberado a vida, o homem, *von der last zeitlichkeit befreit*. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso...”²⁷². Em alemão, *zeitlichkeit* é temporalidade. Rosa deseja que, ao ler suas aventuras “sem tempo”, como afirma na mesma entrevista, seja possível ao homem libertar-se da condição de ser temporal e tocar o mundo da eternidade.

No *Timeu* de Platão, encontramos também outra trindade, que são os três elementos essenciais da criação: as idéias reais ou arquétipos, o demiurgo, e a matéria. O demiurgo seria o princípio causal de todas as coisas, o arquiteto, artista ou criador capaz de ordenar e causar o movimento de todas as coisas; as idéias reais são os modelos ou arquétipos de tudo que se cria, e a matéria, potencialidade para a recepção das formas. Neste conto, o demiurgo se reparte em três, conferindo poder criador a todos os elementos, como na trindade cristã, na qual estão contidas no momento da criação, Deus, o Espírito que paira sobre a matéria e o Cristo pré-existente, na figura do verbo, ou do Logos.

É do “mundo das inventações”, fonte da potencialidade da palavra, ou dos casos de infância do primeiro vaqueiro, lugar longínquo da memória, ponto original no tempo, como o incerto “Lá” de Drijimiro, que surge uma palavra que quebra o “ovo” do silêncio: “Boi”. A palavra nasce de seu invólucro de silêncio. Pronunciada, deflagrada, faz “o mote” se encorpar. Outras palavras são acrescentadas por cada um dos parceiros, e vão dando forma e tamanho ao boi: - ”*Sumido...*”- outro disse, de rês semi-existida diferente. - “*O maior*” – secundou o primeiro. - “... *erado de sete anos...*” – o segundo

²⁷² LORENZ, Günter. Op.cit. p.84.

recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: - “Como que?” – de trás do ramame de sacutiaba²⁷³ Nhoé precisou de saber. (p.111)

Em muitas culturas, o ovo figura a gênese do mundo. Na tradição chinesa, o caos tem o formato de um ovo, que se abre para fazer nascer o yin e o yang²⁷⁴. No contexto do conto, do ovo nasce a palavra *boi* e as palavras que se seguem completam a criação do boi “por arte de logo”, ou a partir do poder criador do logos, força presente na criação e que, no Novo Testamento, se refere a Jesus Cristo: “No princípio era o Verbo (logos), e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez”.²⁷⁵ Três pessoas se apresentam no trecho bíblico: é o *logos*, espírito criador, que, na figura do Cristo, o Filho, confunde-se com a divindade, e que, como participante do ato da criação, produz continuamente o novo: - “Que mais? – distraía-os o fingir, de graça, no seguir da idéia, nhenganhenga. De toque em toque, as partes se emendavam”. (p.111) Este fingir, exercício lúdico, inventação na graça, pode ser relacionado ao princípio exposto na segunda seção de “Sobre a escova e a dúvida”: “tudo se finge primeiro, germina autêntico é depois”, explicado a partir da figura da mangueira de Tio Cândido, também ela toda potencial criador como o ovo: “E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total *ovo* e cálculo, *semente*, polpas, sua carne de prosseguir, terebentinas”. (p.149)

Para Rosa, fingir, ou ficcionalizar, é o caminho para a verdade. A existência autêntica tem seu começo em um pensamento, que se realiza na graça, revelando-se gratuitamente. Em *Grande Sertão*, Rosa, através de Riobaldo, já apresentava esta consciência da ficção, ou “falso narrar”, como início da criação: “O senhor, mire e veja, o senhor: a verdade instantânea dum fato, a gente vai departir, e ninguém crê. Acham que é um *falso narrar*. Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem, é porque já estavam ficadas prontas, noutra ar, no sabugo da unha”. (GSV, p.625)

O seguir da idéia é o nhenganhenga, palavra já usada por Rosa em “Meu tio o Iauaretê”, a partir do vocábulo tupi *nheenga*, que significa língua, fala, linguagem.

²⁷³ Sacutiaba é outro nome da planta já mencionada Rompe-gibão ou Rasga-gibão.

²⁷⁴ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p. 672.

²⁷⁵ Evangelho de João cap. 1: 1 a 3.

Assim, por prazer, os vaqueiros vão construindo pela linguagem, uma a uma, as partes do boi que se emendavam, como na circularidade da palavra duplicada: nhenganhenga e na construção do título. Além de ser, no texto, constituído pela palavra, o boi, em sua representação icônica, é o símbolo da primeira letra do alfabeto hebraico, o Aleph, letra carregada de significações que representa o nome e o mistério da unidade de Deus. Na cultura hebraica, o Aleph é considerado como a letra primordial, contendo o alfabeto e o potencial de criação de todas as coisas do mundo através das letras. O boi é linguagem e produz linguagem. É criador e criatura ao mesmo tempo, como na figuração cabalística do Aleph, que apresenta um gancho voltado para cima, símbolo da esfera divina, apoiado sobre um traço diagonal representando a revelação de Deus em direção à humanidade, e outro gancho invertido, apontado para baixo, indicando a esfera humana²⁷⁶. O Aleph compreende todos estes traços, sendo capaz de tocar as duas esferas. Assim, representa o elo infinito que a linguagem promove entre o humano e o divino.

Da mesma forma, no texto, o boi, ou a linguagem nascida do logos, estende, amplia seu viver. Sua essência se multiplica no som; sendo feito de linguagem, produz linguagem e vida, pois tem “o berro vasto, quando arruava – mingoava; e que nem cabendo nestes pastos...”. (p.111) O boi quando mugia, ou arruava, fazia ecoar seu berro, ou mingoar, sendo que este berro se tornava maior do que o espaço que o continha, nem cabendo nos pastos. Será esta característica que irá, ao final, nomear o boi: Mingoavo, o que ressoa, o que ecoa, palavra que continua. Esta palavra gerada pelo pensamento e que “rompe rumo”, capaz de movimento próprio, aparecia já em outros escritos rosianos, como percebe Riobaldo: “Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma *palavra pensada*. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo.” (GSV, p. 245)

Condutor do fio da estória, Nhoé se diferencia dos demais: Só ele conhece a verdade escondida de que Jelázio trai o amigo Jerevo, “vadiando” com a mulher deste. No momento da invenção, Nhoé, tendo composto a realidade do boi, “por susto do real”, quis retirar-se de onde estavam. Um pensamento mau “do burro da noite”, passou

²⁷⁶ The letter Aleph. In : HEBREW FOR CHRISTIANS.<http://www.hebrew4christians.com/index.html>

por sua mente. Teve receio que também este pensamento se tornasse realidade, como o boi? Em seguida, quis que evitassem falar no boi, mas em “prosa de gabanças e proezas”, Jerevo e Jelázio relatam a existência de um “vero boi”, desafiado pelos três. “No campeão, entre os muitos demais”, os vaqueiros indicam que o boi já é vero, tornara-se verdadeiro. Nhoé sabe que a verdade do boi foi gerada na invenção, por isso, não participa da graça de contar patranhas. É homem “certificativo”, de “severossimilhança”, triste até. Há nele uma busca pela verdade. Também por desejar recasar-se, Nhoé se entristece diante da realidade de que nem sempre o amor é verdadeiro, como no caso do amigo traído. Assim, por desejar uma aproximação maior com a verdade, “repelia o dito”, apesar do boi “tomar vulto”; esquecia o boi criado, apesar de manter a amizade com os outros vaqueiros. Estes desejavam a verdade gerada pela fama do boi, mas Nhoé deseja algo além. Segundo Doralice Alcoforado, em estudo sobre os romances tradicionais,

(...) nas narrativas relacionadas com a cultura do gado são ressaltadas as qualidades do boi, geralmente ditas por ele próprio como personagem-narrador, mas também a destreza e a valentia dos vaqueiros no domínio do animal. (...) Para o vaqueiro, mais importante que a recompensa pecuniária é o reconhecimento da sua esperteza e valentia demonstradas na captura do barbatão. Por isso, quanto mais longe chegar a fama do boi que não se deixa capturar, mais honrarias se carregam para o vaqueiro que conseguir trazê-lo ao curral. A fama do boi transita para o seu capturador”.²⁷⁷

Assim, Nhoé não deseja a fama inventada. Apesar de pressentir a força do pensar criador, “não achava cautela em dar fiança àquela pública notícia” na fazenda em que trabalhavam. Nhoé tenta permanecer em contato com a realidade, mas quando estão reunidos pelo acontecimento da morte da mulher de Jerevo, um outro hiato no tempo se apresenta, como no momento inicial da criação do boi, e a saudade surge novamente. Os momentos da criação e da morte são, no pensamento mítico, momentos de revelação. O boi se insere na cena do enterro da mulher que “troçava mistério deles”, como uma lembrança de vida perdurada, ou ainda, como presença irônica na morte de quem o dizia inexistente:

“... eles retornavam do enterro, em conta a tarde chovida de feia, em caminho bastante se enlameavam, esmoreceram, para beber e esperar. Então, podiam só indagar o que do Boi, repassado com a memória. (...) Mas, da outrora ocasião, sem destaque de acontecer, senão

²⁷⁷ ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. *A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais*. Revista Boitatá. v.2. jul- dez de 2006. Universidade Estadual de Londrina.

que aprazível tão quieta, reperfecta, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevindo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade”. (p. 113)

Como no momento inicial do conto, então, impõe-se a memória do Boi e daquele momento agradável, mais do que perfeito, *reperfecto*, em que o boi surgira do nada e da felicidade. A sensação lembrada parece persistir até mesmo na morte de Jelázio, que ao morrer, ri, tocado por essa mesma graça, e diz: “Só a palma do casco”. Nhoé e Jerevo riem também “desses altos rastros do Boi, em ponto de pesares”. A expressão de Jelázio sugere a visualização do rastro do boi, ou o desenho da palma do casco.

Na tradição Zen, a busca pelos rastros coincide à busca da alma ou da natureza primordial, numa estória denominada “O Pastoreio do Boi”²⁷⁸, composta de dez ou doze figuras, em que um homem, na primeira delas, procura o boi. Em seguida, avista um rastro e segue buscando o boi pelas campinas e montanhas até encontrá-lo e dominá-lo. Nos quadros finais, os dois estão juntos, em harmonia, e desaparecem para alcançar outros níveis de consciência. Pode-se dizer que Jelázio, na hora da morte, avista um rastro do boi, alcança um novo nível existencial. Os rastros são reconhecidos também pelo riso dos outros dois companheiros. Rosa parece tomar de empréstimo à tradição Zen muitas das imagens presentes em seu texto, insistindo na idéia da graça reveladora em uma única compreensão.

Com a peste do gado, Jerevo decide partir para longe. Nhoé fica então só e guarda apenas uma saudade: o dia do enterro: “os três, a chuva, a lama, á *congrça*, em entremeio de sofrimento”. Nhoé tem saudade da graça comunal que os ligava no dia do enterro, pois naquele dia haviam revivido o dia da criação do boi. Resta-lhe a lembrança de uma lembrança, portanto. É a vez de Nhoé tomar seu rumo, como os outros. Sua viagem é caracterizada como retorno, pois, já velho, ”voltava para conturva distância”. Chegado a uma fazenda, ouve falar de um boi, subjugado apenas por três vaqueiros valentes, o Boi Mongoavo, que existia “havia tempos fora”, boi atemporal. O logos se tornara mito. O boi de que agora se contava era “nascido de chifres dourados ou

²⁷⁸ KAPLEAU, Philip. *Os Três Pilares do Zen*. Coleção Corpo e Alma. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978. P. 313-323.

transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo”. O berro redondo sugere o perfeito ecoar do boi, reinventado nas palavras de outros vaqueiros que agora, por sua vez, contavam os feitos do boi, estabelecendo uma circularidade. Nhoé agora é personagem da estória de Mongoavo, sua criação, como o temulento Chico, que transpõe a barreira da irrealdade e como criador e criatura se confundem no desenho do Aleph.

Na última cena do conto, Nhoé, como terceira pessoa da Trindade, Espírito, suspira, esvaziando-se. O sopro, pneuma, o espírito, é liberado: “se prazia – o mundo era enorme”. Ele mesmo seguira o rastro do boi através de suas lembranças, e agora podia encontrá-lo sempre, ouvindo a estória recontada por outros vaqueiros. Nhoé, encontrara pouso, descanso, significado do nome bíblico contido no seu, Noé. Seu percurso foi de homem dado à “severosimilhança”, suposta realidade, até uma nova compreensão do real, este trazido do mundo das idéias, lugar da transcendência. A experiência do processo criador efetuou o salto em direção à totalidade.

3.5 ESQUADRO E COMPASSO

O narrador de *Curtamão*, conto incrustado de palavras inusitadas, se apresenta ao leitor como alvenel ou pedreiro. Está seriamente ocupado em contar a estória de sua obra e de como ela se fez. A partir das palavras iniciais do conto: “Convosco, componho” (p.34), o leitor é convidado para *compor* novamente a estrutura da obra, através da leitura do relato, assim como também é incluído no objetivo da narração: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia”. Ou seja, o convite direciona-se para tratar da idéia da obra e da opinião, ou fama que dela se criou. Está a cargo da narrativa a “estória” da casa, para que os olhos ponham as coisas “no cabimento”, pois o construtor deseja explicar as razões de seu projeto. Fazem parte desta estória a própria casa, os que ajudaram na sua construção, e os que se constituíram em seus opositores. Curiosamente, a força do pedreiro não está só nos seus instrumentos de traço e em sua sabedoria. Ele é capaz de pegar em armas e defender seu terreno em construção. Estão com ele os ajudantes Dés, NhãPá, Lamenha e Tio Borba, participantes da construção cujos nomes nos sugerem sua origem. Erguida pela conjunção do desejo de duas pessoas, o pedreiro

desacreditado e um moço noivo sem sua noiva, a casa, moderna, surpreende por seu tamanho, por não ter portas ou janelas e por estar de costas para a rua, postada diante do horizonte e das várzeas. O pedreiro, também mestre da obra, declara-a como *sua* “sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha” (p.34), pois, sendo construtor, só pode ser também, dono dela. O projeto, para permanecer livre das intenções de outras pessoas, cresce como sobrado ou casa-grande, e a casa passa a se assemelhar a um ovo, ou torre fechada, mas em “infinito movimento”. Na seqüência, a casa se torna escola de meninos, comprada pelo governo, e assume um “quefazer vitalício”, servindo de local de aprendizagem. Em todo o conto, pode-se observar como o narrador enfatiza sua condição de construtor da narração pelos verbos da fala, do dizer: “Dizendo, formo é a estória dela...” (p.34) ; “ O que conto, enquanto.” (p.34); ”eu dizendo” (p.35); “E o que não digo, meço palavra”. Assim, para o ofício de “não dizer” abertamente, ou de tecer a ficção, o construtor medirá as palavras, como faz o mestre que, usando compasso e esquadro, estabelece as formas daquilo que constrói.

Tendo quatro páginas, *Curtamão* é um dos maiores contos do livro, e está dentro da temática do prefácio *Aletria e hermenêutica*, no sentido em que ambos os textos apresentam bases para uma ordenação do pensamento acerca da obra literária. No prefácio, a estória, ou anedota, é apresentada como capaz de propor “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” e é nesta forma proposta que o conto *Curtamão* traz simbolicamente o modo de construção deste projeto. Para Rosa, o escritor é um “arquiteto da alma”²⁷⁹, ao traçar obras que servem de percursos para o pensamento do leitor. Esta condição de idealizador ou pensador foi enfatizada no conto *João Porém, o criador de Perus*, mas *Curtamão* parece destacar a execução do projeto, sendo o escritor não apenas arquiteto que idealiza, mas construtor ou executor da obra. Em carta à sua tradutora para o inglês, Rosa descreve o processo de construção de uma obra, Sagarana, e de seu trabalho de *construtor* que parecia infundável: “Rever qualquer texto meu, já de si, é qualquer coisa de tremendo, porque o meu incontentamento é crescente, a ânsia da perfectibilidade, fico querendo *reformular* e *reconstruir* tudo, é uma

²⁷⁹ LORENZ, Günter. Op.cit. p.76.

verdadeira tortura”²⁸⁰. Coutinho afirma sobre este trabalho com a linguagem: “A obra de Guimarães Rosa é não só um percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada instante, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se erige freqüentemente como tema de suas estórias”²⁸¹.

Para então, falar da construção, sem nomear-se, o personagem narrador inicia seu relato dizendo-se pedreiro forro e alvenel, mestre de obra, capaz de repartir em três “quina pontuda” e “engraçar trapos e ornatos” sob seu comando e habilidade. A respeito desta relação do escritor com a obra, diz Octavio Paz: “O poema é uma obra. E a obra, toda obra, é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta segundo seus desígnios”²⁸². A relação entre o ato poético e o processo da construção está também na etimologia da palavra poesia, do verbo *poien*, construir, fabricar, transformar. O escritor\poeta é portanto, construtor. Referido por Rosa como o “processo químico da escrita”, este submeter da obra a um projeto definido também se liga à figura do alquimista, cujo objetivo final era realizar a chamada *Grande Obra* de transmutação. O alquimista se confunde com o “pedreiro forro”, ou pedreiro livre, antiga designação dos *free masons*, ou como são conhecidos hoje, os maçons. Supostos herdeiros dos construtores das catedrais da Idade Média que não desejavam compartilhar seus segredos de construção, estes se ligam à Alquimia por também desejarem alcançar uma transmutação, não dos metais, mas do ser humano, que vem a ser, para Chevalier²⁸³, o objetivo real da Alquimia. Este cita um certo Silesius: “O chumbo transforma-se em ouro, e o acaso dissipa-se quando, com Deus, eu sou transformado por Deus, em Deus. É o coração que se transforma em ouro do mais fino; o Cristo ou a graça divina é que são a tintura”. Daí ser a operação alquímica uma operação simbólica, que representa a evolução do homem de um estado em que

²⁸⁰ Carta a Harriet de Onis mencionada em Memória Seletiva- *Veredas de Viator* de Ana Luiza Martins Costa. Cadernos de Literatura. Op.cit. p. 40.

²⁸¹ COUTINHO, Eduardo. *Da escova à dúvida: A obra indagadora de Guimarães Rosa*. Suplemento Literário de Minas Gerais, Especial Guimarães Rosa. Maio 2006.p.15-16.

²⁸² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Op.cit. p.191.

²⁸³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.p.38.

predomina a matéria, para um estado espiritual, assim como o processo de construção” maçônica do homem, pedra bruta, em pedra polida, como aprimoramento espiritual.²⁸⁴

A palavra *Curtamão*, título do conto, já anuncia a ligação com o objetivo axial da obra maçônica, já que é um arcaísmo para esquadro, componente do símbolo principal da maçonaria. O esquadro aparece encimado por um compasso aberto e, entre eles, a letra G, símbolo da Gnosis ou do nome de Deus em várias línguas. Vale notar que o esquadro representa a parte material ou humana, e o compasso, a espiritual; postos um sobre o outro, representam o equilíbrio e, de acordo com Chevalier²⁸⁵, correspondem também às duas metades masculina e feminina do Andrógino hermético. Sendo o esquadro responsável pelo traçado do quadrado, e o compasso, pelo desenho do círculo, a sua conjunção sugere a quadratura do círculo, problema matemático insolúvel, e símbolo da androginia primordial, ou do ser completo. Esta é a estrutura da obra que é revelada na narração: “Dizendo, formo é a estória dela que fechei redonda e quadrada” (p.34). Pode-se dizer que a obra rosiana se propõe inscrita nesse aparente paradoxo que, conforme Chevalier²⁸⁶, também está presente nas teorias platônicas, sendo o quaternário relacionado à materialização da idéia e o ternário, com a própria idéia, ou seja, a essência vem expressa no círculo, símbolo do espírito, também simbolizado pela trindade una, e a materialidade dos fenômenos, expressa nos limites do quadrado. Maria Lúcia Guimarães de Faria, ao trabalhar a significação dos números 3 e 4 em *Tutaméia*, afirma a respeito da estrutura das Terceiras Estórias que se apresentam em 40 contos e 4 prefácios:

“A quaterniformidade do livro arranja-se dentro de uma circularidade, configurada pelo eterno retorno de *Zingaresca* a *Antiperipléia*. A articulação unitritária, a equiponderância quaterniforme e o movimento giratório esboçam a imagem de um quadrado inscrito dentro de um círculo. (...) é um equilíbrio que não cessa de se refazer, um harmonia dinâmica, um mundo sempre em gestação.”²⁸⁷

²⁸⁴ Há ainda outras conexões específicas entre a Alquimia e a Maçonaria, conforme a Literatura Maçônica Basilar. Disponível em: <http://br.geocities.com/solabif/alqui.html>, de autoria do Ven. Irmão Lucas Francisco Galdeano, responsável pelo órgão de Divulgação no Distrito Federal.

²⁸⁵ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op.cit. p.268.

²⁸⁶ Idem. p.752.

²⁸⁷ FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. *A Eurritimia dos contrários em Tutaméia*. Op.cit. p. 240. A autora não analisa o conto *Curtamão*.

Podemos afirmar que *Curtamão* representa o projeto literário de Rosa como um todo, e não apenas o projeto de *Tutaméia*, pois demonstra o projeto rosiano de uma escrita em contínua dinâmica. Conforme analisa Coutinho, o intento de Rosa apresenta “uma concepção geral da realidade como algo múltiplo e em constante transformação, que se deve representar na arte de maneira também fluida e globalizante, isto é, por meio de uma forma que procure apreendê-la em sua dinâmica e em tantas de suas facetas quanto possível”²⁸⁸. *Curtamão*, porém, parece tratar também das oposições ou críticas à obra e às leituras equivocadas que dela foram feitas. O próprio escritor considerava a sua obra como “crespa, rumorosa, incômoda”.²⁸⁹

O pedreiro livre apresenta, em primeiro lugar, o fato de não ser reconhecido e haver “esse contra mim de todos, descrer, desprezo”. A própria mulher não concordava com seu querer, com seu desejo pelo “faltado, *corçôos do vir a ser*, o possível”. O pedreiro está voltado para a esfera das potencialidades. A palavra *corçôo*, parece vir de acoroçoamento, ou alento, ânimo, esperança, incorporando ao substantivo a condição de algo em estado de latência, que espera existir. Ele se sabia capaz das possibilidades da construção, capaz de “engraçar trapos e ornatos” e de usar de um “errado narrar”, que eram desvalorizados. O escritor aqui parece apontar, alegoricamente, para as suas próprias marcas estilísticas. Assim, é evocado o caráter revitalizador da sua linguagem composta de palavras raras, pouco usadas (velhos ornatos) ou mesmo gastas, esquecidas como trapos. Segundo Coutinho, Guimarães “baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do “ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado”²⁹⁰. O modo de narrar, por também desviar-se do convencional, é

²⁸⁸ COUTINHO, Eduardo. *O Alquimista da Palavra*. Prefácio da Ficção Completa. Nova Aguilar.V.1.p.20.

²⁸⁹ “Guimarães Rosa segundo terceiros”. Revista Realidade, julho de 1967. In: *O escritor no meio do redemunho*. Cadernos de Literatura. Op.cit. p. 87.

²⁹⁰ COUTINHO. *Da escova á dúvida: A obra indagadora de Guimarães Rosa*. Op.cit.p.16.

considerado “errado” ou errante, característica que nos lembra a forma como Riobaldo percebe sua narração que volteia e “desemenda”²⁹¹.

O personagem relata, então, que sai à rua, indo ao encontro do “dever” e confundindo acaso e propósito ao encontrar Armininho: “Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho; eu estava muito repelido”. O amigo estava em “*desdita*”: tinham-lhe roubado a noiva para casá-la com outro. Desta forma, ambos são portadores de um desejar que parece irrealizável. O pedreiro “igual” com o amigo no ansiar. Ambos desejam um “vir-a-ser”, que se materializa na proposta da casa de Armininho: construir a casa, a mais moderna, mesmo sem a noiva, para mostrar que a aliança entre os namorados persistia, e assim confrontar os Requinçães, gente do noivo Requinção, que, por causa do projeto comum, também se transformam em inimigos do construtor. Como contrários à obra, estes podem ser vistos como “requintados cães”, podendo representar os críticos mencionados por Rosa, contrários ao seu modo de construção literária e que o haviam atacado no começo da carreira: “vários deles me atacaram sem absolutamente me compreenderem, pois me lançavam ao rosto que meu estilo era exaltado, que eu permanecia no irreal, e assim toda espécie de retórica”²⁹². Rosa compara este tipo de crítico a um palhaço ou assassino, “demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e a obscurecer a verdade, pois acha que deve servir a uma verdade só conhecida por ele ou então ao que se poderia chamar seus interesses”. O fato de haver, em *Curtamão*, uma constante luta com os Requinçães, nos sugere o processo que sofreu a obra, como nos apresenta Eduardo Coutinho:

Desde a publicação, em 1946, de seu primeiro livro, Guimarães Rosa se tornou alvo de interesse da crítica. Efetuando um verdadeiro corte no discurso tradicional da ficção brasileira, máxime no que concerne à linguagem e estrutura narrativa, Sagarana causou forte impacto no meio literário da época, dividindo os críticos em duas posições extremas: de um lado aqueles que se encantaram com as inovações presentes na obra e teceram-lhe comentários altamente estimulantes, e de outro os que, presos a uma visão de mundo mais ortodoxa e baseados no modelo ainda dominante da narrativa dos anos 30 - o chamado "romance do engajamento social" - acusaram o livro de "excessivo formalismo".²⁹³

²⁹¹ “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo.” GSV.p.131.

²⁹² LORENZ, Günter. Op.cit.p.75.

²⁹³ COUTINHO, Eduardo. *O alquimista da Palavra*. Op.cit. p.13.

Assim, mesmo em face à oposição, o pedreiro decide fazer “à revelia desses, *dita* casa”. A obra precisa ser dita, falada, o *dictum* poético precisa se erguer, diante da falta, da *desdita*, assemelhando-se à falta da moça noiva, como a que o Grivo supostamente vai buscar para suprir o desejo de seu patrão Cara de Bronze, no objetivo de reconstruir pela palavra um mundo perdido. No contexto de *Cara de Bronze*, palavra e moça, trazidas, são, na verdade, a poesia. Deste modo, também em *Curtamão*, o amigo, privado de seu amor, duplica-se no construtor cerceado em suas idéias. Guimarães Rosa²⁹⁴ explicava sua relação com a língua, estranhada pela crítica, como uma relação de amor fora dos padrões sociais, como “um casal de amantes que juntos prociam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica”. O noivo e o construtor, portanto, desejam o mesmo, pois dizer a casa, ou construí-la, equivale a manter vivo, proclamado, o amor pela moça noiva.

É possível observar que a motivação do nome de Armininho liga-se a uma diminuição de Armínio, líder teutônico da época do império Romano que se revolta contra Roma e liberta as tribos germânicas, famoso por ter raptado sua noiva, filha de um outro chefe tribal. A noiva, “em pé de flor”, roubada pelo Requinção, pode representar aqui a apropriação indevida da obra que fazem os críticos de Rosa, estabelecendo a verdade sobre ela, como se fossem os únicos conhecedores da criação poética, ou da construção literária. Como um Armínio menor, o personagem rosiano tem a noiva raptada por outro. Em princípio, é dado ao “desânimo pegador”, mas depois consegue de volta a amada. Quando atravessa sua perda, Armininho sugere também, pela *desdita* em que se encontra, a figura do “*El Desdichado*” do poema de Gerard de Nerval, que está sozinho, viúvo, e tem sua construção abolida, ou desmoronada. No entanto, os dois amigos fazem uma aliança. Esse contrato é celebrado à moda do casamento hebraico, com a quebra dos copos, e então o pedreiro decide construir uma “casa levada da breca, confrontando com o Brasil”, carregando aquele “peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado”.

²⁹⁴ LORENZ, Günter. Op.cit. p. 83.

Desta forma, o pedreiro e Armininho, como sócios na construção, se constituem em duplos do escritor. Um, o idealizador, amante da palavra poética, dono de extenso terreno e condições de construir, com dinheiro, “tudo a favor e seguro: escritura, carta-branca, tempo bom, nem chuvas”. O outro, o *faber*, executor hábil, é também homem valente, capaz de pegar em armas. É interessante notar que inicialmente, tanto o pedreiro, como Armininho, estão desvinculados de suas mulheres. Armininho tem cortado seu pacto de noivado e o alvenel está em vias de romper com sua mulher, que não aceita seu querer de outros possíveis. Podemos dizer que, no caso do pedreiro, os velhos princípios entram em conflito com novas diretrizes. Quando ele se associa ao apaixonado Armininho, a mulher se vai, incapaz de compreender o novo projeto: “Desentendia minha fundura”. Assim, livre da antiga aliança, a obra “abre”. Evidentemente, a poética rosiana desenvolveu-se a partir de algumas rupturas. O casamento precisa ser desfeito, pois o pedreiro precisa estar livre para executar a obra, que é “a mais moderna” e que é feita tendo como “padroeira”, a moça, solteira ou casada, ou seja, é a partir de um pacto com a poesia, que a obra pode prosseguir, numa aliança entre o idealizador e o executor, ou entre o poeta e o defensor: “Armininho, só, então. Só riu ou entendeu, comigo se adotou”. (p.35) O impulso maior de Armininho, o amor pela noiva/poesia, integra-se ao projeto: “Tomara, o extrato desse amor, para ingerir no projeto exato”. Dessa forma, a adoção faz o pedreiro responsabilizar-se pela afronta que a casa deveria provocar, motivada pela paixão.

O trabalho de projetar o traçado da obra durante a noite faz o pedreiro se denominar mestre-de-obras pela manhã, tornando-se um *mastermind*, como João Porém. A planta surgira como construção musical, partitura: “só um solfejo, um modulejo, desconforme a reles usos”. (p.35) Este caráter múltiplo, modulado, numa variação harmônica, musical, representaria a base do projeto rosiano acerca do valor da palavra e da oralidade como poesia, e da sempre presente modulação dos sons a favor do significado, como afirma Rubens Pereira: “Com Rosa, florescem novas potencialidades da língua brasileira, cuja plasticidade *modula* uma infinidade de *afectos* e *perceptos* do “homem humano”. Sobressai a confiança na capacidade instauradora da

língua em seu estatuto literário, revertendo dados empíricos e emulando o real”.²⁹⁵ Em carta a Bizzarri, Rosa recomendava que não se comprometesse a harmonia da obra: “tudo deve ser cacho de acordes”.²⁹⁶ Pode-se também associar este *modulejo* à organização peculiar do projeto literário de *Tutaméia*, contrária a “reles usos”, semelhante à harmonia musical, e referida no comentário do escritor ao amigo Paulo Rónai:

“Ele me segredou que dava o maior valor a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto.”²⁹⁷

A partir do plano pronto, os amigos dão início à empreitada. Encomendam pedra e cal, tijolos e areia. O pedreiro trabalha alegremente no impossível; a falta, a possibilidade, são a matéria prima: “Não há como um tarde demais - (...) porque aí é que as coisas de verdade principiam”. (p.35) Como na estória de João Porém, o obstáculo, ou a perda da amada não afeta a continuidade do amor. Os primeiros ajudantes são o Dês, “ajudante correto” e o Nhãpá, “cordato”. Estes, como os elementos que vão compor ou estabelecer as bases da construção, são os responsáveis por “cavar os aprofundamentos”. (p.36) Dês, o primeiro a ser mencionado, é tratado como o “correto ajudante” e nos sugere, além da língua francesa, o famoso poema “Un coup de Dês”, de Mallarmé, cuja obra foi associada ao projeto rosiano, por Augusto de Campos²⁹⁸, ao lembrar o impacto que causou o pensamento peculiar do poeta: “Quem, em primeiro lugar, buscou dar ao discurso poético configuração específica de estrutura “musical”, que superasse o mero fluxo linear, foi Mallarmé”. Além de sugerir a estrutura musical de temas e acordes, a primeira linha do poema francês integra-se à última, num fluxo circular, infinito, como se integram a primeira e a última palavra de *Grande Sertão: Veredas*, e como em *Tutaméia* se fecha o círculo entre Zingaresca e Antiperipléia. A

²⁹⁵ PEREIRA, Rubens Alves. *Processos de criação e projeções identitárias: Machado de Assis e Guimarães Rosa*. Revista Anpoll, v.2, n.24(2008). p. 401.

²⁹⁶ Trecho das cartas a Bizzarri, em edição de 1981, mencionado por Maria Lucia Guimarães de Faria, que não consta da edição atual.

²⁹⁷ RONAI, Paulo. *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo. *Fortuna Crítica*. Op. cit. p.528.

²⁹⁸ CAMPOS, Augusto de. *Um lance de Dês do Grande Sertão*. In: COUTINHO, Eduardo. *Fortuna Crítica*. Op.cit. p. 321 a 349.

estrutura sugerida é a estrutura atemporal, como diz o próprio Rosa: “As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito”²⁹⁹. Também está em Mallarmé o processo de “deformação e transformação da palavra, fazendo-a vibrar com outro significado além do habitual”, como o processo revitalizador da linguagem de Rosa, portador de uma metafísica própria. A famosa idéia “*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*” parece estar presente na ambigüidade do encontro dos dois amigos: “numa propositada, sem saber”. O texto sugere que o propósito existia sem que se soubesse e que o acaso faz com que este se revele, como em diversas situações na obra rosiana em que os personagens realizam o encontro pelo desvio da rota, como Riobaldo na travessia do rio a nado, saindo onde não planejou.

Nhãpá é o segundo ajudante; de origem tupi, marca o apreço de Rosa pelo português brasileiro, considerado pelo autor como “mais rico, inclusive metafisicamente do que o português falado na Europa”³⁰⁰. O nome, construído a partir de duas palavras separadas, nos sugere Nhã, o que corre, ou Ynhã: água corrente, mais o reforço de Pá, que significa sim. A matéria vertente, fluida, como modo de narração, pode estar aqui representada, como simples avesso da temporalidade; também o rio tem, na obra, esse duplo aspecto: água corrente e dimensão profunda. Os outros ajudantes da obra são “meu tio o Borba”, que sugere o português de Portugal, aparentado do construtor. Vale notar que o escritor mineiro³⁰¹ considerava o português medieval um idioma magnífico, inserindo-o na explicação sobre sua linguagem: “incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. (...) Naturalmente, são muitos. (...) Seja como for, tenho de *compor* tudo isto, eu diria “compensar”, e assim nasce, então, meu idioma (...)”. Aqui o verbo *compor* pode remeter também ao trabalho de composição da estrutura musical do “modulejo” da escrita rosiana, que devidamente balanceado ou compensado, dá origem ao idioma revitalizado. Também podemos analisar o nome do ajudante Lamenha³⁰², como anagrama de Alemanha, alusão possível

²⁹⁹ LORENZ, op.cit.p.70.

³⁰⁰ Idem.p. 81.

³⁰¹ Idem.

³⁰² O crédito desta descoberta deve ser dado a Bruno Molina da UFSCAR, em seu artigo “*A casa texto*”.

ao grande valor dado por Rosa à língua de Goethe e de muitos filósofos que o autor apreciava.

Voltando à obra, por estarem ali rondando os Requinçães, além de dar tiros de aviso-de-amigo, o construtor usa do artifício de cavar uma cova “para enxotar iras e orgulho”. Primeiro o sotaque, depois a signifa - eu redizendo”. (p.36) A cova posta como alerta aos opositores, é sotaque, que funciona como “motejo, picuinha, dito picante”, que poderia assumir seu significado real, “signifa”, caso alguém atacasse a obra. Os ajudantes tio Borba e Lamenha também são caracterizados como valentes, com adjetivos como “dunga jagunço”, e “qüera curimbaba”, respectivamente jagunço bravo e antigo valente. Os nomes de origem tupi e africana para os valentes, como curimbaba, surunganga, dunga, sugerem a defesa de uma língua da brasilidade, mas também lembram a afirmação de Rosa de que “a língua é a arma com que defendo a dignidade do homem”³⁰³ e que marca o caráter filosófico de sua literatura, capaz de levar o homem a novos patamares de pensamento, como propõe o primeiro prefácio de *Tutaméia* e as idéias de transformação contidas no símbolo da maçonaria que se revela no título do conto.

A casa passa por mudanças cada vez mais ousadas, também pelo fato do povo “escarnir” dos andaimes, da estrutura. O pedreiro resolve colocar o edifício ao contrário, posicionando a casa “de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas” (p.36). A casa está contra a lógica das casas ou obras convencionais, por isso é construída a partir da palavra que causa estranhamento às pessoas. Como sugere Eduardo Coutinho:

A palavra, para Guimarães Rosa, é a semente que deve germinar, inquietar, incomodar o leitor, de modo a levá-lo a pensar, a refletir, e conseqüentemente a mudar e a atuar sobre o meio ao seu redor; daí a necessidade de alterar seu significante, causando o estranhamento do leitor. E por palavra entenda-se o discurso como um todo, a obra literária, cuja lógica tradicional ele rompe a cada instante.³⁰⁴

Nesta posição, sempre voltada para o que está além do racional, para uma visão do metafísico, a obra passa a ser cobiçada para ser igreja. Este fato pode representar a tentativa de situar a obra rosiana como mensagem de determinada religião, idéia

³⁰³ LORENZ, Günter. Op.cit.p. 87.

³⁰⁴ COUTINHO, Eduardo. *Da escova á dúvida: A obra indagadora de Guimarães Rosa*. Op.cit. p.16.

rejeitada no texto pelo construtor que mostra ao padre suas “mãos de fazer”, sua missão, “mandato” humano, como a incumbência de “invenção de sentimento”. No texto, desistindo de usar a obra como construção religiosa, o padre tem que concordar que Deus também é servido pelo “belo” e pelo “sofrido”, ou seja, pela construção ficcional. Do mesmo modo, Rosa define que, para ajudar o homem, o escritor deve “encarar a Deus e ao infinito e pedir-lhes contas, e quando necessário, corrigi-los também”: “Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus, corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem”³⁰⁵. Rosa vincula o valor espiritual ou metafísico de sua obra, a uma liberdade em favor do crescimento humano. Para ele, as verdades definidas pela igreja não devem estar contidas na construção.

Receoso de outras tentativas de vinculação ou rotulamento da obra, com “ameaço de medo”, o construtor resolve colocá-la em outras alturas, redobrando-a como um sobrado, casa-grande “de quantos andares agüentando”, sem janelas nem portas. A casa assume a forma de um ovo, sugerindo assim, a construção fechada, sem portas ou janelas, uma caixa: “todo ovo é uma caixinha?” (p.37) Símbolo do potencial criador que se abre, exatamente como o ovo que se quebra em “Os três homens e o boi”, a construção representa a criação poética, como manifestação do momento sagrado da criação. A “à-sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira”, verticalizada e fechada, obra sem ponta ou cume, assemelha-se a uma torre em infinito movimento. Para Chevalier³⁰⁶, além de apresentar um papel axial de ligação entre os mundos, a torre evoca sempre a Babel bíblica, edificação supostamente feita enquanto havia entendimento entre os homens e as línguas ainda não os dividiam. A obra rosiana insere-se neste mito como “desconstrução de sofrimento, singela fortificada”, como edifício que desfaz o sofrimento da incompreensão, e revertendo-o, traz a alegria da linguagem renovada que, erguida, representa o encontro do homem e da língua, a casa que representa o amor de Armininho e sua noiva.

No entanto, quando conseguem fugir, o casal não vem habitar a casa. Não é preciso que morem nela, pois ela os representa como obra produzida pelo traço do

³⁰⁵ LOERNZ, Günter. Op.cit. p. 83-84

³⁰⁶ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.Op.cit. p. 888.

esquadro e do compasso maçônicos, masculino e feminino herméticos unidos. A realização da grande obra alquímica da escrita, concretizada na grande casa/obra que se ergueu, completa-se, portanto, também na união do princípio masculino e feminino. Maria Tereza Abelha Alves já notara, em Dão-Lalão, no encontro amoroso de Doralda e Soropita, as fases do processo de transubstanciação alquímica que produz o ouro, a grande obra. E aponta para a construção pela linguagem: “Entretanto, semelhante *opus magnum* realiza-se mediante a viagem poética que, sabiamente, congrega paralelismos, espelhamentos, jogos de ser e de parecer, mediante os recursos retóricos da repetição e da antítese. (...) enfim, viagem que se realiza como artesanato verbal, conjugação sinfônica de muitas vozes”³⁰⁷.

O par, incólume, vai morar em lugar bem protegido por parentes dele, valentões, surungangas. Neste ambiente belicoso, pode-se perceber que Armininho, apesar de ser um Armínio menor, um guerreiro pouco qualificado para a guerra, realiza a maior conquista de todas, ao retomar sua noiva e retirar-se com ela para lugar distante.

O pedreiro permanece junto à obra, com revólver no bolso, para esperar os requincões, oferecendo dúbia recepção: “É para não entrarem! A casa é vossa...” (p.37) Por já ter “engraçado” a obra com os “trapos e ornatos” que sabe capazes de impedir a entrada dos críticos, ironicamente, convida-os a tentar entrar. O relato de Paulo Rónai pode demonstrar esta atitude do escritor, ao registrar sua impressão de que Rosa antegoza a perplexidade dos críticos com relação ao índice alfabético e ao próprio título: “Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos”, pois não queria que eles “achassem tudo fácil”³⁰⁸. Diante da obra, como na estória de João Porém, em que os opositores e os perus terminam repetindo seu nome, o povo que antes escarnia, agora vivava, estava *por pró* da casa, considerada “progresso do arraial” e transformada em escola. O parágrafo final estabelece a conclusão: “A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glórias. A casa, porém, de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei - de mestre arquiteto – e o que não dito.” (p.37)

³⁰⁷ ALVES, Maria Theresa Abelha. *Amar o amaro, amar o amor*. In: DUARTE, Lélia P. (Org). *Outras Margens*. Op.cit. p.229.

³⁰⁸ RONAI, Paulo. *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo. *Fortuna Crítica*. Op.cit. p.194.

Assim, ficam como despojos da guerra travada, o prato frio da vingança, “essas frias sopas e glórias” por ter vencido os opositores, e a casa, obra venturosa, bem-dita, copiada ou escrita no construtor, mas vinda do mestre arquiteto, a divindade perfeita. A obra se inscreve no escritor, como recriação dos arquétipos ou mitos. O próprio autor diz realizar tradução “de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das idéias, dos arquétipos, por exemplo”³⁰⁹. Como última riqueza, fica o infinito potencial do ainda não dito.

3.6 A TERCEIRA ESTÓRIA

Ainda um conto nos chama a atenção no interessante conjunto de estórias de *Tutaméia*. Em um volume tão cuidadosamente ordenado, a *Estória n. 3*, por seu título, parece convidar o leitor para uma investigação. Sendo o livro denominado *Terceiras Estórias*, o conto apresenta no número sua condição emblemática de “Terceira”. O nome do personagem sugere mais uma vez a pessoa do criador: Joãoquerque, expressão do querer do autor na figura do personagem cuja estória se narra: “Conta-se, comprova-se e confere...” (p.49). Deste personagem temos notícia de que se tornara o narrador de sua estória: “Agora, porém, portintim, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo”. (p.50) A narração do personagem Joãoquerque iguala-se àquela falada pelos livros e ainda três vezes mais, marcando a terceira estória pelo valor simbólico do número que representa a totalidade, e justificando seu título. Também o dizer de Joãoquerque é portador de uma revelação, pois é capaz de dizer tudo. Conteria esta estória, a terceira, através do dizer de Joãoquerque, o “tudo” de *Tutaméia*?

A estória começa com Joãoquerque e Mira, um de frente para o outro, cercados por “infinilhões” de anjos da guarda, num ambiente ao mesmo tempo celestial e prosaico, já que estão preparando o jantar na cozinha, quando uma voz quebra “o pacato do ar”: o “ô de casa” retumbante do vilão Ipanemão, bandido conhecido, “matador de

³⁰⁹ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Op.cit.p.99.

homens e violador de mulheres”. O som da sua voz ecoa novamente: Ô! brado que assusta terrivelmente os dois namorados. A voz é capaz de “varar” até a cozinha, estrondando. Este som, capaz de quebrar e ameaçar, potencial de destruição, parece ser a antítese da palavra criadora, como no conto dos *três homens e o boi*, em que o ecoar do boi representa o potencial de criação.

Joãoquerque acovarda-se, assumindo uma forma redonda, ao encostar o peito à barriga, “avergado homenzarrinho”, dobrado como um animal que se esconde para se proteger. Pela sua caracterização, Joãoquerque apresenta características jocosas do covarde, que treme muito e se esconde de medo. Sua grandeza de homenzarrão está ainda oculta, e a coragem ainda precisa ser aprendida. Também os elementos da comédia clássica estão presentes desde a cena inicial, pois há um obstrutor (alazon) e um herói (eiron) que ainda não descobriu seu valor e que é depreciado. Neste momento, no entanto, em que a voz perturba e ameaça o par, a narrativa é interrompida para que se componha um quadro figurativo da situação: “Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra”. (p.49) A descrição das tiras ou raios da roda parece remeter à Roda da Fortuna representada no arcano X do Tarô que, segundo Chevalier³¹⁰, representa as alternâncias do destino, a sorte ou o azar, as flutuações, a ascensão, e os riscos de queda, ligando-se também ao movimento que promove as mudanças. Cirlot³¹¹ ainda menciona que duas das figuras nas extremidades dos raios da roda, em posições contrárias e simétricas, representam as forças construtivas e destrutivas. Este posicionamento dos personagens na Roda anuncia o tema das transmutações e alternâncias, que para Maria Lúcia Guimarães de Faria constitui o centro de *Tutaméia* :

A vida, portanto, não é qualquer coisa de estável ou permanente, mas uma alternância contínua de contração e expansão. Ela se move do nível mais profundo ao mais elevado, e chegando ao ponto mais alto, retorna ao começo, para reiniciar a ascensão. Cria-se, assim, a noção de uma natureza primordial em estado de rotação perpétua, girando dentro de uma espécie de círculo, cujo em baixo incessantemente se converte no em cima, sendo o vice- avesso igualmente verdadeiro.³¹²

³¹⁰CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain.Op.cit.p.787.

³¹¹ CIRLOT.Juan. Op.cit. verbete Roda.

³¹² FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. *A Eurritmia dos contrários em Tutaméia* . Op.cit. p.233.

Ipanemão, caracterizado imediatamente como participante das forças do mal, é grande no nome terminado pelo sufixo aumentativo e na força da voz. A origem de seu nome é negativa, Y-yanema, má água ou rio ruim. Em todo o conto, apesar de ser “do tamanho do mundo”, Ipanemão se manifesta apenas por sua voz. Joãoquerque, paralisado de medo, “não podia nem com o vozeiro do Ipanemão, rompedor da harmonia, demoniático”. João Adolfo Hansen³¹³, analisando os nomes do diabo em *Grande Sertão :Veredas*, encontra entre eles “O O” explicando-o como a designação do ser que é não-ser, o esvaziamento contínuo no enchimento contínuo, o zero, nonada, nada. Sendo um não-ente, o grito de Ipanemão, O “Ô” que ecoa na casa, afeta Joãoquerque, no sentido em que seu ser se esvazia, se anula, se torna “falta de mais alma”. (p.50) Em seu socorro, Mira aponta a direção: Joãoquerque deveria fugir: “teria ele de ganhar o nenhum rumo, para vastidão”. Em resposta à manifestação da voz do mal, ao sair, ele invoca: “*Pai do Céu!*”.

A situação coloca o personagem, com o dia “em última luz”, momento de interseção entre a noite e o dia, no escuro quintal com árvores e moitas, pelos quais passa “às tortas de labirinto”. Tem início um percurso que se assemelha à viagem dantesca de compreensão das coisas eternas, que também tem início numa selva escura. O personagem, que antes nada pensara, “nulo”, pelo impacto da voz demoniática, esvaziadora, tendo passado o quintal “traspassoso”, com vultos amedrontadores, agora tem “desapiedados pensamentos”. O narrador completa de modo cômico: “Pior: errava o pensar, que nem uma colher de pau erra o tacho”. Este errar, ou esquecimento de “tudo nesta vida”, abre espaço para um fato novo. Esgotadas a esperança, ou as possibilidades de salvação, Joãoquerque visualiza o que lhe parece que inevitavelmente acontecerá e se propõe um alívio: morrer. Por considerar o poder do Ipanemão como supremo, “Ipanemão, cão, seguro em enredo de maldade da cobra grande, dele ninguém se livrava, nem por forte caso”, Joãoquerque entrega-se ao destino, calmamente. “O mais era com a noite – isto é, os abismos, os astros. Joãoquerque prostrou-se, como um pavio comprido”. Esta aceitação da morte se dá figurativamente, com Joãoquerque deitado de costas, num buraco, semelhante a uma cova, “analfabeto para as estrelinhas”,

³¹³ HANSEN, João Adolfo. *O o: ficção da literatura em Grande sertão veredas*. Op.cit. p. 88, 89.

ou seja, ainda ignorante dos mistérios do universo, sem condições de “ler as entrelinhas”, ou o que está escondido. Aprender a morrer, ou compreender a morte, mais uma vez, surge como tema dos contos rosianos, como objetivo da filosofia, ou da sabedoria. Ao figurar a morte, o personagem, então, “não cai em si”, deixa a sua individualidade, o estar-em-si e, por conseguir um estado de alteridade absoluta, domina a situação: “tenho tempo”. Ele está agora acima da temporalidade, tem o esquecimento, apagando tudo o mais.

Então, “veio-lhe a Mira à mente; embuçou a idéia”. Através da imagem de Mira, a mente que estava nula, preenche-se. Joãoquerque põe algo na cabeça, a idéia de que os limites do ser podem ser ultrapassados. Na potencialidade do silêncio, é a vez de Joãoquerque manifestar-se: “Diabo do inferno!” O personagem verbaliza a força do outro, e fora do seu ser, representa-se como este outro: “sem ser do jeito de vítima”, “remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão”. Joãoquerque busca em si a parte que Riobaldo diz habitar os avessos do homem: “... o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos”. (GSV, p. 7) O percurso de Joãoquerque repercute a cena do pacto de Riobaldo, pois ele também se identifica com o Demo para enfrentá-lo, potencializando a força de sua individualidade: “Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem. E ele vinha para supilar o ázimo do espírito da gente? Como podia? Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado.” (GSV, p. 597).

Segundo Hansen³¹⁴, o diabo pode ser visto na obra rosiana não exatamente como oposto de Deus, como quer o maniqueísmo, mas na figura de um “outro”. Joãoquerque passa, então, a ser o outro que o persegue; o medo desaparece e percebe ter caído nas “garras do incompreensível”. Na seqüência, encontra na escuridão o risco de luz de um machado. De igual modo, como a luz do machado, no ânimo, na alma, raia outra idéia, pronta, sem que nenhuma voz a tivesse dito. Não está mais no estado pendente, em que se “exilara de si”. Ao tomar o machado para matar o bandido, enuncia a sua transformação: “Diabo do Céu!”

³¹⁴ HANSEN, João Adolfo. Op.cit.p.91.

O mistério do “incompreensível” se apresenta nos estágios pelos quais passara: inicialmente “envergado”, o personagem se deita no chão; depois ao se levantar do buraco, de pé, Joãoquerque ressurge como outro, executando uma volta, uma conversão em seu caminho e, de vítima em acumamento, torna-se o perseguidor. Podemos associar estas quatro posições a um périplo ascensional, cujas etapas, para Guimarães de Faria³¹⁵, se explicam como imanência, fase em que o homem ainda se verga diante do peso do sofrimento; a transdescendência, em que o homem desce aos abismos de sua própria alma; a transimanência, impulso ascensional que o faz subir dos abismos e a transcendência, estado superior que inclui e transcende os demais e que permite a realização integral do homem.

Por isso, Joãoquerque tem em si o poder de ser e de não-ser, da destruição e da criação, encarna o saber paradoxal de que o mal está contido no bem que o domina. Pela cabeça, passa o nada, resolve brincar de matar, mas de verdade. Quando se aproxima de Ipanemão, acorrido do lado de fora da casa, sua figura não é sequer reconhecida, pois seu rosto agora é de “cão que não rosna”. É Joãoquerque que agora se assemelha ao cão. ”Saudou, parou, pasmoso, como um gesto detém a orquestra inteira.”(p.52) Aproximando-se, é ele quem produz o pasmo, o medo, manifestando na fala o poder sobre os que o ouvem. A voz de Joãoquerque prende o bandido, anulando sua ação. Assim, “Ipanemão pendeu o rosto, desditado”, sem o seu dizer, sem voz, sem poder, agora assumia posição circular, revirando, “rodou-se”, ainda agachado e dando as costas. No movimento da Roda da fortuna, ele agora é o desafortunado, ou desditado. Joãoquerque executa movimento idêntico, rodeando, ou assumindo seu novo lugar na roda, e racha-lhe em duas partes a cabeça com o machado. O mal está dividido, inerte, e Joãoquerque pode se unir com Mira, alcançando a unidade. Três explicações possíveis misturam destino e acaso e são oferecidas pelo narrador: “Era o dia do valente não ser”: Ou ainda, “o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado”, enunciado que reafirma a infinita probabilidade do poder das palavras, ou ainda, “feitiços fortes que a mente faz”. No entanto, em sua estrutura mais aparente, o conto traz o desenlace cômico

³¹⁵ FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. *A Eurritmia dos contrários em Tutaméia*. Op.cit. 240.

tradicional, em que acontece a superação da obstrução e o mundo novo pode surgir da união dos personagens.

Joãoquerque se senta. Pode agora voltar ao começo. “Faz porção de caretas” e cospe. Comicamente, o personagem assume uma atitude quase infantil diante do desfecho de morte, quem sabe livrando-se da “cara de cão” que assumira. O desfecho traz mais uma vez o fraco que supera o forte, e semelhante ao pícaro que opera o engano e a solução pela palavra ficcional do logro, é a representação pela palavra que opera a reversão dos papéis. Ser outro é um ato engendrado pela ficção.

O trecho seguinte começa retomando seu nome: “*Quer que* dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça em seu lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era da sua conta.”(p. 52) Ele se recompõe como ser novamente, em seu lugar, e que apresenta os olhos limpos para ver. Definitivamente unido à Mira, casado, a estória passa a ser novamente contada: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez.”

Este conto parece reunir em seus elementos os temas das três seções deste trabalho: o percurso em direção a algo novo, sempre caminho problemático e difícil, identifica-se com a viagem de volta, antipériplo que aproxima o homem da revelação do sobrenatural, pela presença de um “silogismo inconcluso”, ou de um fato revelador da graça, transformando-o. O amor atua como o direcionamento, a mira, o ponto de conversão, de revelação do sentido, motivador de ações que ultrapassam os limites, oferecendo significações para além do comum. E em terceiro lugar, a palavra como força criadora e transformadora, poder discursivo que torna representação em vida, e vida em representação. O projeto da obra rosiana, como demonstrado nesta terceira estória, deseja comunicar ao leitor, convocado a decifrar, desde as primeiras páginas do livro, que o salto para a outra margem, empreendido na travessia da palavra, se realiza no limite paradoxal entre trágico e cômico, vida e morte, começo e fim, mistério e revelação, atingindo a margem flutuante, terceira, destino capaz de transcender a dualidade.

MEA OMNIA

Sabe-se que o projeto de *Tutaméia* nasceu a partir de uma composição de textos publicados, em sua maioria, na revista Pulso, entre 1965 e 1967. A este respeito Rosa afirmou que “os temas de alguns dos contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de 20 anos; até que, só nesta forma curta, forçada pela limitação de espaço, encontraram como compor-se”. Como apontam vários estudiosos da obra de Rosa, além da presença de uma forte inter-relação entre os contos, ou uma concatenação entre as histórias, *Tutaméia* era, na visão de Rosa, “um todo perfeito, não obstante o que os contos tivessem de fragmentário”, o que confirma a idéia de um projeto definido para a reunião dos contos em livro. As *Terceiras Estórias* estão repletas de marcas e sinais destinados a instigar o leitor e sugerem uma preocupação do autor para que não se percam as mensagens cifradas que remetem a este todo que deveria ser desvendado.

Vistas em conjunto, as análises realizadas neste estudo sugerem que a escrita de *Tutaméia* é feita em hora extrema, ou seja, que Guimarães, sentindo, ou simplesmente intuindo a proximidade da morte, quis concentrar nas *Terceiras Estórias* as principais diretrizes da sua obra e principalmente quis expor conclusões sobre o processo da existência. Esta idéia fica reforçada, se levarmos em consideração o fato de que o autor já se encontrava doente desde 1958, quando teve seu primeiro infarto, e que, na condição de médico, avaliava seus sintomas e conhecia seu prognóstico. O projeto de *Tutaméia* então, se estabeleceria em torno de uma totalização da vida e dos pensamentos sobre ela. Paradoxo ao gosto rosiano, os pequenos contos, ou pequenas veredas, seriam uma tentativa de conter um máximo: *mea omnia*, todos meus, ou tudo que é meu, como está no glossário do prefácio *Sobre a escova e a dúvida*. Outro indício desta tarefa estaria na seção II do mesmo prefácio, em que Tio Cândido, personagem seu parente “em espírito e misteriosanças”, lhe dá especial incumbência; a de se “redigir um abreviado de tudo”, após meditação sobre a infinitude como potencial contido na simplicidade de uma mangueira. O “abreviado de tudo” e a imagem das mangas como “carne de prosseguir”, pequenos pedaços do potencial de infinito da árvore, se

coadunam com o projeto do livro: na brevidade dos contos, a tentativa de representar uma totalidade. Em seguida a várias sentenças breves e quase anedóticas, encontra-se a reflexão: “um escrito, será que basta?”. Consideradas uma espécie de testamento literário, as terceiras estórias podem orientar a leitura da obra completa, na medida em que contém uma visão positiva da existência que, em seus aspectos de sombra e luz, tragédia e comédia, constitui sobretudo trajetória de conhecimento, em “petição de mais certeza”.

Em *Grande Sertão: Veredas*, diante do desafio de falar da grandeza do sertão para seu interlocutor, Riobaldo confessa seu pouco saber. Para ele, raras pessoas conhecem realmente o sertão, e apenas poucos dos seus muitos caminhos, ou veredas. Estas são, nas palavras de Rosa, “... vales de chão argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros. (...) Há veredas grandes ou pequenas, compridas ou largas”.

Em *Tutaméia*, são muitas as veredas de que se vale o autor para dar curso ao seu pensamento sobre a vida e sobre os modos de obter um conhecimento mais amplo. Entre tantas, destacam-se a arte, o amor e a reflexão sobre o passado, o processo de leitura do vivido que se produz como um retorno. Férteis em sua condensada forma, as estórias cumprem seu propósito de, como as veredas reais, conduzirem a uma direção, completarem um destino. Durante a viagem, a vereda oferece ao viajante o alento necessário para atravessar a próxima chapada pedregosa. Mas as veredas escolhidas assumem contornos especiais. Cada uma é vista sob uma ótica cara ao viajor, que nelas imprimiu um caráter reflexivo.

É a nomeação de *Tutaméia* como *Terceiras Estórias* que traz ao livro esta modulação: as estórias não são terceiras por motivo de uma ordenação, à qual foge, já que não existem as segundas estórias. Ao quebrar, em seu índice, a disposição das

letras; ao alterar, com o uso de prefácios entremeados e um índice posto no final, a composição usual dos livros; ao desautorizar, com o relato de um périplo ao contrário, a visão linear dos eventos, Rosa situou cuidadosamente o seu projeto, forma e conteúdo, à distância de qualquer limitação imposta pela lógica baseada em binarismos, em extremos isolados. O que se afirma, no livro, é um terceiro que ocupa o lugar da potencialidade insuspeita, do segredo, do indizível, do que se pode apenas intuir entre os opostos e que, em *Tutaméia*, se apresenta delicadamente, nos relances da luz. Mas, o que é terceiro, trinitário, também é uno, pois no símbolo da trindade está a circularidade, o infinito. É graças ao terceiro elemento que a divindade, segundo Schelling, é capaz de constituir-se em um Todo. O triângulo é figura da perfeição e pode designar as coisas espirituais. Daí serem as *Terceiras* histórias portadoras de uma Graça, toque do divino que produz uma fagulha de compreensão, manifestando-se no riso, na graça, como explica o primeiro prefácio.

A existência, entre os extremos da vida e da morte, encontra um terceiro caminho: a representação pela palavra, que é capaz de sondá-la em seus conflitos, propor retornos impossíveis ou simplesmente fazer nascer a alegria de comemorá-la. Assim, em *Tutaméia*, nos identificamos ao cego Tomé, desejando crer na Beleza e na Verdade, ao velho Drijimiro, recriando pela palavra a origem irrecuperável do ser ou à mulher de Zepaz, renovando o existir no mundo pela força do amor erótico.

No amor, a dualidade dos amantes se dirige para a unidade, formando um acordo de complementariedade representado pelo número 3, em que o ser se plenifica consigo mesmo e com o outro. É a “outra forma superior e mais completa” a que se refere Nunes, ao definir a erótica de Guimarães Rosa, que amplia os limites duais do amor físico e do espiritual. Este é o caráter do amor carnal de Elpídia, de *Estorinha*, que pode conduzir Mearim a uma compreensão espiritual, ou a integração plena de Orlanda ao duplo ser de seu amado, sendo “ambos e três”, ou ainda a moça ripuária, da “outra banda”, representação da possibilidade que vai além da existência de duas margens.

Na arte, a criação se faz pelo princípio da trinitariedade. O criador, ou idealizador, se coloca como aquele que busca o conhecimento do mundo com um olhar diferenciado, como o vesgo João Porém. Este, entre duas escolhas para sua nomeação, entre ser ou não ser João, recebe um terceiro nome, marcando em si o princípio da investigação filosófica que questiona os limites do entendimento até que algo novo se revele. Em *Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi*, o título já apresenta a circularidade no princípio trino, harmonia que se desdobra para criar novas realidades pela palavra, pela ação da terceira pessoa, o Espírito. Em *Curtamão*, esquadro e compasso lembram as esferas do humano e do divino que se tocam para compor um estranho conjunto, a obra “redonda e quadrada”, símbolo do ser completo, casa erguida pela escrita alquímica de Rosa. Estas veredas, caminhos de meditação, oferecem ao leitor momentos privilegiados de um pensar sobre o estar no mundo.

A produção crítica da obra rosiana vem suscitando diferentes focos de leitura, desde quando as análises basilares de Antonio Candido e Manuel Cavalcanti Proença, ambas de 1957, abriram as duas grandes vertentes dos estudos sócio-históricos e dos estudos mais voltados para a estrutura do texto, seus temas e linguagem, segundo nos informa Willi Bolle em seu *grandesertão.br*. Para Bolle, estas vertentes deram origem às outras linhas de investigação da obra rosiana, como os estudos centrados na estrutura, composição e gênero do texto; aqueles voltados para a lingüística e estilística; as análises vinculadas à crítica genética, as interpretações mitológicas e metafísicas e o campo mais recente dos estudos culturais.

Diante do desafio que *Tutaméia* representa para qualquer leitor crítico, caminhos consideravelmente diversos daqueles que aqui foram trilhados seriam válidos. Porém, lastreado na premissa de que a escrita de Rosa foi construída com base na potencialidade simbólica das palavras, este estudo foi constituído como uma espécie de decifração, ou, pelo menos, como uma tentativa de tornar os símbolos menos cifrados. Não é possível, no entanto, afirmar que tal abordagem esteja esgotada. Esperamos ter apontado alguns caminhos. Neste sentido, a necessidade de continuar a identificação dos diálogos que Rosa estabelece com matrizes culturais, a forte intertextualidade de

Tutaméia, aponta para uma continuidade deste estudo. O diálogo com Shakespeare, por exemplo, está a merecer um olhar mais detalhado. Segundo Calvino, obras clássicas são aquelas que continuam sempre a provocar uma nuvem de discursos sobre si. Cumprido o périplo, este estudo encerra-se com a certeza da primeira epígrafe: a de que, em renovadas leituras, sob luz inteiramente outra, outros entendimentos se seguirão.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Melânia Silva. *As portas da visão em dois contos de Tutaméia*. In: *Outras margens estudos da obra de Guimarães Rosa* / org. Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa Abelha Alves. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. *A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais*. Revista Boitatá. v.2. jul- dez de 2006. Universidade Estadual de Londrina.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das "Flores do Mal" de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (Orgs). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Clasicos Españoles. PML Ediciones, 1994.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *As Três Graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. *O Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.

BEUGNOT, Bernard. *Fedra*. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovalti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIBLIA SAGRADA. Sociedade Bíblica do Brasil: Barueri, 1998.

BLOOM, Allan. *Amor e Amizade*. Trad. J.E Smith Caldas. São Paulo: Mandarim, 1996.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Ediouro, 2000.

CAMPOS, Augusto de. *Um lance de Dês do Grande Sertão*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (pp. 294-309)

CARDOSO, Sérgio. et al. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre o medo*. In: *Os Sentidos da Paixão*. Org. Sérgio Cardoso et al. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003

COSTA, Ana Luiza Martins. *Rosa, leitor de Homero*. In: REVISTA USP. Dossiê 30 anos sem Rosa. N.1, São Paulo, 1989.

_____, *Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Guimarães Rosa. n. 20 e 21, Instituto Moreira Salles, dezembro de 2006.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Da escova á dúvida: A obra indagadora de Guimarães Rosa*. Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Guimarães Rosa. Maio 2006.p.15-16.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa / ass.: Cláudio Mello Sobrinho – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.*

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral, Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Theresa Abelha. (org.) *Outras margens estudos da obra de Guimarães Rosa* Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

_____. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições70, 2000.

FANTINI, Marli. (org.) *A Poética Migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. *A Eurrítmia dos contrários em Tutaméia*. In: Veredas no Sertão Rosiano. Org. Antonio Carlos Secchin e outros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. *Do cômico ao Excelso: um prefácio rosiano*. Revista Garrafa. n.8. jan-abril, 2006. UFRJ.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do Tamanho do Mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima Mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARCIA, Francisco Antonio. *Filosofia e a verdade*. Acta Scientiarum, Maringá, 23(1):251-255, 2001. ISSN 1679-7361 (papel) e ISSN 1807 8656 (on-line).

HANSEN, João Adolfo. *A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: Narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

HOISEL, Evelina. *Grande sertão Veredas: uma escritura autobiográfica*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2006.

HOMERO, *A Odisséia*. São Paulo, Cultrix: 2005.

- KAPLEAU, Philip. *Os Três Pilares do Zen*. Coleção Corpo e Alma. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978.
- LAGES, Suzana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- LANGROUVA, Helena C. *A Idéia de Viagem de Homero a Camões*. Revista Brotéria - Cristianismo e Cultura, 156 (4), Lisboa, Abril 2003.
- LIMA, Francisco Ferreira de. *O Outro Livro das Maravilhas: A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- LIMA, Mirella Márcia Longo Vieira. Modos de Conhecer. In: ENLETRARTE, 2004, Signos em Rotação: a literatura e outros sistemas de significação. Campos dos Goytacazes: CEFET/Campos, 2004. v.1. p. 18-18. CD -ROM
- LEBRUN, Gerard. *O conceito de paixão*. In: CARDOSO, Sérgio. et al. *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- LE GOFF, Jacques. "História" in Enciclopédia Eunadi, vol.1 Memória-História, INCM: Lisboa, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. *Melancolia e saudade*. In: *Mitologia da Saudade*. Cia das Letras: São Paulo, 1999.
- LUKACS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Duas Cidades: São Paulo, 2000.
- MAGALHÃES Júnior, R. *A arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. 2ªed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MATOS, Olgária. *A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias*. In: *Os Sentidos da Paixão*. Org. Sérgio Cardoso et al. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A Razão do poema*. Rio de Janeiro. Topbooks, 1996.
- _____. *De Anchieta a Euclides: Breve História da literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MORAIS, Márcia M. de. *Riobaldo e suas más devassas no contar*. In: *Outras margens- estudos da obra de Guimarães Rosa / org. Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa Abelha Alves*. – Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia : Engenho e arte*. Perspectiva, São Paulo: EDUSP, 1989.
- NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O Dorso do Tigre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Literatura e Filosofia: Grande Sertão: Veredas*. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes*, vol.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias*. In: Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa. Instituto Moreira Salles. Dezembro de 2006.

_____. *Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano*. In: Veredas no Sertão Rosiano. Org. Antonio Carlos Secchin e outros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

NUNES, Maria Aparecida. *As Andanças de Arlequim e suas múltiplas percepções na Paulicéia de Mário de Andrade*. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro de 2005

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/ EDUSP, 1995.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PENNA, José Osvaldo de Meira. *Elpis - espera e esperança da morte próxima*. Conferência publicada na Revista da Academia Brasileira de Letras. Ano XVIII - nº 16, Brasília, 2000. Versão eletrônica.

PEREIRA, Rubens Alves. *Segundas histórias e outros enigmas* In: Outras Margens. Estudos da obra de Guimarães Rosa / org. Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa Abelha Alves. – Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

_____. *Processos de criação e projeções identitárias: Machado de Assis e Guimarães Rosa*. Revista Anpoll, v.2, n.24(2008). pp. 385-403.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Nenhures 2: lá nas campinas*. In: REVISTA SCRIPTA, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.p 178-189, 2º sem. 1998.

_____. *Para trás da Serra do Mim*. In: REVISTA SCRIPTA, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.210-217, 1º sem. 2002.

PESSANHA, José Américo Mota. *Platão: As várias faces do amor*. In: Os sentidos da paixão. Org. Sérgio Cardoso et al. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

_____. *Fédon*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

- _____. *Coleção Pensadores*. São Paulo: Editora nova cultural, 2004
- _____. *Apologia de Sócrates e O Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- PROPP, Wladimir. *Morfologia do Conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veiga, 1978.
- RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a psicanálise*. Ensaio sobre imagem e escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- RONAI, Paulo. *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. *Ave Palavra*. 5ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin. *Fingir a verdade*. In: *Outras Margens: estudos da obra de Guimarães Rosa* / org. Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa Abelha Alves. – Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ªed. São Paulo: Ediouro, 2002.
- SANTA CRUZ, Maria de. *Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G Rosa*. In: *Outras margens. estudos da obra de Guimarães Rosa* / org. Lélia Parreira Duarte, Maria Theresa Abelha Alves. – Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SENA, Jorge de. *O amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições70, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2006.
- _____. *Henrique V*. Trad. de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2007.
- SHOEPFLIN, Maurizio. (ed) *O amor segundo os filósofos*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2004.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *As Paragens Mágicas*. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates. s/d
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

STENDHAL. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. *Para uma poética do conto brasileiro*. *Revista de Filologia Românica*. 2002, 19, Rio de Janeiro. pp161-182.

TORGA, Miguel. *Novos Contos da Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas dos santos*. Trad. do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

SITES CONSULTADOS

SILVA, José Pereira da. Como ficará o dicionário brasileiro de fraseologia? (UERJ) Disponível em http://www.filologia.org.br/anais/anais_193.html. Acesso em julho de 2007.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. História dos Ciganos no Brasil, Núcleo de Estudos Ciganos. E-Texto no. 2. Recife, 2000. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/ciganos/ciganos02.html> (direitos humanos no Brasil). Acesso em janeiro de 2007.

Artigo: *Funereal Rites* disponível em <http://encyclopedia.thefreedictionary.com>. Acesso em janeiro de 2007.

www.sagacigana.hpg.ig.com.br Acesso em janeiro de 2007.

The Free Dictionary, by Farlex. Acesso em junho de 2007.

HILLMAN, James. *Picos e Vales*. Disponível em www.rubedo.psc.br. Acesso em 2 de abril de 2007.

www.catholic.org/encyclopedia. Acesso em setembro de 2007.

SAINT THOMAS. Summa Theologica. Disponível em <http://www.ccel.org/>. Christian Classics Ethereal Library. Calvin College, MI, USA.

The Hebrew Lexicon at www.studylight.org

John Baker's School of Thought Emporium. Disponível em <http://www2.localaccess.com/marlowe/default2.htm>. Acesso em setembro de 2007.