



EROS, SAUDADE E SUAS COMPLICAÇÕES NO SERTÃO DE ROSA



EROS, LONGING AND THEIR COMPLICATIONS IN GUIMARÃES ROSA'S SERTÃO

MARIA LUCIA GUIMARÃES DE FARIA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 09/11/2020 • APROVADO EM 02/12/2020

Abstract

There are surprising bonds between Guimarães Rosa's stories that are intertwined in an elusive fashion. Themes, ideas, plots, images recur in an orchestrating procedure that intimates a partitural musicality and outlines a Rosian symbolic. Two major and deeply tied lines of force in this poetic universe are Love and Longing. In a complex design, full of folds and pleats (=pli), Eros crosses Rosa's sertão, promoting encounters, separations and re-unions that defy the usual logic of space-time. In this paper, I interpret in great detail two stories of **Tutaméia**: Arroio-das-Antas and Se eu seria personagem. I try to unveil revealing intersections between them and from them I weave connections with many other passages in Rosa's work.

Resumo

Entre as estórias de Guimarães Rosa há elos surpreendentes que se trançam de modo esquivo. Temas, ideias, tramas, imagens retornam num procedimento de orquestração que esboça uma musicalidade partitural e delineia uma simbólica rosiana. Em seu universo poético, duas linhas de força que se impõem e solidamente se vinculam são o Amor e a Saudade. Num traçado complexo e cheio de dobras (=pli), Eros atravessa o sertão de Rosa, promovendo ligações, separações e reencontros que desafiam a lógica do espaço-tempo. Neste trabalho, detenho-me na interpretação minuciosa de duas estórias de **Tutaméia**: Arroio-das-Antas e Se eu

seria personagem. Entre elas procuro desvelar reveladoras intersecções e a partir delas teço conexões com diversas outras passagens da obra de Rosa.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Eros, Longing, Orchestration, Guimarães Rosa, Arroio-das-Antas, Se eu seria personagem

PALAVRAS-CHAVE: Eros, Saudade, Orquestração, Guimarães Rosa, Arroio-das-Antas, Se eu seria personagem

Texto integral

Em carta de 22 de fevereiro de 1959 à sua tradutora americana Harriet de Onís, Guimarães Rosa admite que talvez tenha sido “excessivamente rigoroso” nas críticas que teceu à tradução do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, feita por J. C. Ghiano e Nestor Kraly e publicada na revista **Ficción**, “porquanto, tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia”, ficou “exigindo deles, mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se se tratasse de poemas”. Apesar de fazer algumas concessões à dificuldade do empreendimento, ele se ressentia em particular da “traição aos ritmos e contra o tom geral”, que, no seu texto, “quer ser intencionalmente novo e anti-lugar-comum”.

É certo que, em toda a sua obra, Guimarães Rosa escreve prosa poeticamente, trabalhando laboriosamente a materialidade da língua, aplicando extensamente os recursos do ritmo, da aliteração, da assonância, da onomatopeia, da musicalidade, acoplando som e sentido, tecendo enredos simbólico-imagéticos, enfim, esmerando-se num tratamento **verbivocovisual**¹ do texto e esforçando-se para motivar a sua linguagem. O resultado é, como ele aponta com “inocente ‘humour’” à mesma tradutora, em carta de 8 de abril de 1959, “uma língua especial e bárbaro-preciosa – o português-brasileiro-mineiro-guimarãesroseano”.

Se, no entanto, nos ativermos à reivindicação de que seus contos sejam encarados como poemas, talvez os de nenhum outro de seus livros façam tanto jus à denominação quanto os de **Tutaméia. Terceiras estórias**. Neles, para além da extremada artesanaria da linguagem, entra em cena uma exigência de síntese e condensação que dá testemunho de um exemplar e obsessivo rigor de construção. A sintaxe, jamais relevada em seus textos em geral, revela-se aqui ferramenta mestra de composição para a obtenção de efeitos de surpresa, suspensão e enigma, encontradiços em todas as estórias. Algumas são sibilinas, vertiginosas, lembrando os concisos e perturbadores sonetos de Mallarmé, para os quais, aliás, a qualificação de “bárbaro-preciosos” não seria inoportuna. O manejo engenhoso e surpreendente da sintaxe colabora para o engendramento de conceitos, atizando um pensar poético-filosófico que não apenas aturde “os bons hábitos estadados” de leitura, mas

¹ A montagem vocabular “verbivocovisual” foi cunhada por James Joyce para indicar a superposição de propriedades sonoras, plásticas e semânticas numa mesma palavra. Haroldo de Campos fez do termo a ponta de lança da poesia concreta e de sua reflexão sobre a linguagem poética. A criação joyciana se encontra no Livro II, capítulo 11, do seu *Finnegans Wake*. Na tradução bilíngue de Donald Schuler, *Finnicius Revém*, a palavra aparece no volume 4, p. 341.

“perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito”, como diz bem-humoradamente o prefácio *Hipotrélico* (ROSA, 1979, 64), desmanchando concepções confortáveis, ampliando percepções estreitas ou mesmo dando a ver sob prisma tão diferenciado velhas e singelas noções que elas parecem acabadas de nascer de “broto e jorro”. (ROSA, 1979, 66).

Ainda alertando a tradutora americana para as trapaças e artimanhas do idioma guimarãesroseano, diz o escritor em carta de 2 de maio de 1959, entre parênteses, como quem confessasse um segredo:

(Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer crazy [sic] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. [...]).

O enfrentamento de que fala Rosa não assoberba o leitor apenas no que tange à linguagem. A deliberação de causar estranhamento acomete também a *forma*, em particular de seu último livro, com seus quatro prefácios, dois índices, ordem alfabética rompida, título estúrdio, símbolos de coruja e caranguejo ao final de algumas estórias, glossário cheio de palavras que não constam do livro e acentuadas erroneamente, fora outros “exotismos” e “novidades”. A concentração e o ciframento das estórias não são menos provocadores. O obstinado investimento contra o lugar-comum é plenamente alcançado em todos os níveis de execução do projeto do livro.

Um dos eficazes expedientes de construção dos “poemas” de **Tutaméia** é a orquestração. Não apenas no âmbito singular de uma estória, mas também na articulação conjunta do livro, temas, ideias, tramas, imagens retornam, compondo uma estrutura fugata que confere uma musicalidade partitural à obra e lhe outorga uma coesão profunda, talvez não perceptível à primeira vista. Os elos que solidarizam as estórias do livro são sutilmente entretecidos e requerem uma participação ativa do leitor, a modo de enredar fios que, entrelaçados, lançam as estórias numa dimensão mais ampla e deixam transparecer algumas “cláusulas” que animam e sustentam o universo de Guimarães Rosa. Não sem razão as epígrafes de Schopenhauer que encabeçam os índices de abertura e fechamento do livro defendem enfaticamente a releitura. A segunda epígrafe, em particular, chamando a atenção para “a construção, orgânica e não emendada, do conjunto”, solicita do leitor que experimente a concatenação deste “organismo” que é o livro, não em sua sequência bruta e aparente, mas em seu traçado subjacente e esquivo. Não se trata tão somente de entender as estórias, mas de surpreender diálogos silenciosos entre elas, cuja audição descortina planos de sentido menos imediatos, mas fundamentais para a urdidura global da simbólica rosiana. Tudo deve ser “cacho de acordes”, advertiu o escritor a seu tradutor italiano Edoardo Bizzari. (ROSA, 2003, 71).

Como forma de exemplificar esta orquestração, interpreto detidamente duas histórias totalmente dessemelhantes de **Tutaméia**, que, todavia, se encontram “milagrosamente”, poder-se-ia dizer, já falando à maneira da engrenagem poético-metafórica que ambas movimentam. A primeira é *Arroio-das-Antas*, segunda história do livro, um conto de fadas do sertão rosiano; a outra é *Se eu seria personagem*, trigésima-segunda história e uma das mais estranhas e enigmáticas. A uni-las e orquestrá-las duas linhas de força vincadamente rosianas: Eros e saudade – e suas pregas e dobras, seu enredar-se complexo, suas translações e convoluções, seu misterioso complicar-se. A favor da interpretação, mobilizarei o livro como um todo e me enviarei a outras obras do escritor, assim demonstrando a operação orquestral para além das fronteiras de um livro particular e como modo de constituição de um “domínio” rosiano, que, por simplicidade, estou chamando de “sertão de Rosa”.

1. O ÚLTIMO LUGAR DO MUNDO

O retorno à origem é condição *sine qua non* para um re-início, re-generação. A lição ensinada na primeira história de **Tutaméia** e cifrada em seu título – *Antiperipléia* – desdobra-se plenamente em *Arroio-das-Antas*: vir alguém para ir além é o mote que se realiza. O que a história apresenta, de forma autenticamente mítica, é uma catábese ao derradeiro horizonte – “ao último lugar do mundo” – como transcensão dos limites habituais da experiência humana. Nesse sentido, ela exemplifica “o mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível” e se desempenha como “movente importante símbolo”, exprimindo, “de modo novo original”, “a busca de Deus”, como diz o primeiro prefácio, *Aletria e hermenêutica*. O homem não deve “resignar-se ao péssimo” (ROSA, 1981, 23), mas empreender a viagem às avessas como ruptura com o curso fatal da vida. O *descensus ad inferos* e a estadia “no limbo, no olvido, no não abolido” (ROSA, 1979, 18) revelam que a morte é estação de troca no crescimento do espírito. É preciso desnascer para renascer como a “flor pelágica, de nascimento abissal”. (ROSA, 1981, 68). Do sombrio percurso transdescendente, da lenta maturação do que se adensa para rebrotar como “o ardente da vida” (ROSA, 1979, 19), fala essa história tão delicada e sensível, em que tudo aparece como sendo muito mais do que parece.

Na abertura da novela *Páramo*, de **Estas histórias**, o narrador propõe uma longa explicação, que bem serve de introdução a *Arroio-das-Antas*. Já a epígrafe, tirada do **Górgias**, de Platão, é, em si mesma, esclarecedora: “Não me surpreenderia, com efeito, fosse verdade o que disse Eurípides: Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida?” Mas as palavras do narrador levam ainda mais longe a cooperação recíproca da vida e da morte, e o denso e esconso atuar subterrâneo da morte reslumbra de forma concreta. Depois de reiterar a noção corrente de que “todo homem ressuscita ao primeiro dia”, ele prossegue:

Contudo, às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que

defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até a hora da libertação pelo arcano, a além do Lethes, o rio sem memória. Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo, segundo referem os antigos grimórios. (ROSA, 1985, 219).

“Grimório”, conforme esclarece Paulo Rónai, é a forma aportuguesada da palavra francesa *grimoire*, que significa livro manuscrito indecifrável, pertencente aos bruxos e aos magos. (RÓNAI, 1968, 3). O caso específico da jovem Drizilda encaixa-se numa das situações-limite mencionadas pelo narrador logo adiante: “No demais, é aparentemente provocado, ou ao menos assinalado, por um fato externo qualquer: uma grave doença, uma dura perda, o deslocamento para lugar remoto, alguma inapelável condenação ao isolamento”. (ROSA, 1985, 220).

Drizilda, “de nem quinze anos” (ROSA, 1979, 17), padecia já a sina que socialmente ainda se reserva à mulher. “O irmão matara-lhe o marido, irregrado, revelde, que a desdenhava”. Não por vingá-la, mas porque “rivais, os dois, por outra mulher, incerta, ditosa, formosa”. (ROSA, 1979, 18). Imputava-se à jovem Drizilda, pouco mais que uma criança, a “culpa capital” (ROSA, 1979, 18), agravada por não ter dado filhos ao esposo. Conluíam-se na condenação, “soante o costume” (ROSA, 1979, 17), estranhos e parentes. “Sofria, sofria (...) em escrúpulo e recato, o delicado sofrimento, breve como uma pena de morte, peso de ninguém levantar”. (ROSA, 1979, 18). “Mandaram-na e quis”, como jeito de “forrar-se a reprovos, dizques, piedade”, para “tamanho longe”, de onde “homens e mulheres cedo saíam”. (ROSA, 1979, 17). “Fora já de sobressaltos”, conformada delia-se, deixando-se minguar, “mentindo para a alma”. (ROSA, 1979, 18).

Com muita sensibilidade e delicadeza, Rosa pinta o drama, ainda em curso, de tantas jovens brasileiras. A mentalidade patriarcal que incrimina e sem apelação pune a mulher continua vigente, deixando correr à larga o poder outorgado ao homem. Casada provavelmente à revelia, viúva por um ato de brutalidade, excluída e banida com violência, Drizilda se entrega à sua (má) sorte. *Mutatis mutandis*, estas são as linhas gerais do enredo de tantas vidas femininas abortadas.

Mas a singular estória da jovem moça tem um substrato remoto de conto de fada. A condenação será revertida, e são mulheres que vão “punir por ela”. (ROSA, 1979, 18). Numa valorização da ancianidade tão representativa no universo rosiano, a que se conjuga a não menos representativa valorização do feminino, as “fadas” são velhinhas velhíssimas, vítimas prováveis do preconceito contra a idade, também abandonadas no “mau sertão”, onde apenas aguardavam o termo final da vida. E tudo se descumpre no “indesfecho”. (ROSA, 1981, 33). Afinal, no magistério ascensional de Rosa, “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo”, como diz

uma das máximas que encerram o primeiro prefácio de **Tutaméia**. (ROSA, 1979, 12). E a vida de Drizilda era para ser. E esta é uma estória de amor.

O remotíssimo “despovoado”, ao qual fora enviada, “para no retiro ficar sempre vivendo”, era um lugar assinalado. De acordo com a aura mítica que o envolvia, o Arroio-das-Antas era um recesso intemporal, onde o tempo “fingia que passava” (ROSA, 1979, 19), infinitamente longínquo e removido do mundo, “trás a dobrada serrania, fim de som, do ido outro-lado”. (ROSA, 1979, 17). Lá, a solidão punha – “o lugar – soledade, o ar, longas aves em curto céu” (ROSA, 1979, 18), nada acontecia – “recanto agarrado e custoso, sem aconteceres” (ROSA, 1979, 17), e a dor fazia morada. Atente-se à manobra sintática que constrói o sintagma “do ido outro-lado”: a justaposição de “do” com a forma participial “ido” engendra a palavra *doído*, suscitando, sem mencioná-la diretamente, a noção de dor.

O caráter imemorial do lugar e o seu aspecto originário são sugeridos pela descrição do narrador: “Um cachorro passava por ali, de volta para alguma infância”. (ROSA, 1979, 18). A lição do “voltar para fim de ida”, ensinada na primeira estória, ressalta da conjugação desta frase, em que se aponta o retorno, com a frase imediatamente seguinte – “Desse tempo para a frente” – que marca o movimento inverso, de arrancada para um futuro. O ritmo alterno dos dois períodos configura a reversa harmonia do aquém e do além, corporificada na alternância dialética do caranguejo e da coruja, que se revezam treze vezes como fecho de algumas estórias. A coruja, animal a que se associa a clarividência do olhar, insinua um *ver além*, enquanto a conhecida marcha retrógrada do caranguejo caracteriza um *vir aquém*. Esta oscilação constitui o movimento que articula o livro: o ritmo de transe do tudo e do nada, do ser e do não-ser, do voltar e do ir, já prefigurado no título da obra, em que a palavra “tutaméia” significa simultaneamente “nonada, baga, ninha, inânias” e “*mea omnia*”, “toda minha”, como explicita o Glossário apostado ao quarto prefácio. (ROSA, 1979, 166). Aliás, a duplicidade do local sobressai desde o início de sua caracterização, quando o narrador lança a máxima que antecipa o final da estória: “Toda grande distância pode ser celeste”. (ROSA, 1979, 17).

A dualidade que circunda o Arroio-das-Antas é a da vida e da morte. O “povoadozinho palustre” (ROSA, 1979, 17) é o sítio da morte. O acúmulo de palavras iniciadas pelo prefixo *des-* nos dois parágrafos de abertura da estória – *despovoado*, *descontado*, *desvalença*, *desengano*, *desdenhava*, *despetala* – estabelece a negação da vida, vale dizer, a *desvida*. Esse sentido reverbera pelos parágrafos e se concentra na frase do narrador: “A alegria de Deus anda vestida de amarguras”. (ROSA, 1979, 17). No período fonicamente mais marcante do início da estória – “De déu em doendo, à desvalença, para no retiro ficar sempre vivendo, desde desengano” – a aliteração da dental /d/ aprisiona Drizilda numa desesperança sem saída, e a ênfase na sílaba nasal *en* provoca a sensação de um estrangulamento que bem condiz com a falta de horizonte de sua condição de condenada em vida: “Sofria, sofria (...) o delicado sofrimento, breve como uma pena de morte, peso de ninguém levantar”. (ROSA, 1979, 18). Ana Luiza P. B. de Almeida observa que “a locução adverbial ‘de déu em déu’, que significa ‘de porta em porta’, é parodiada para reforçar o sentido da dor, intensificado ainda pela repetição do fonema *de*, que lateja na frase”. O “em doendo”, por sua vez, “soa como sofrimento e abandono, ao ritmo monótono de uma ladainha”. (ALMEIDA, 2001, 36). Pode-se acrescentar que a expressão rima, fonética

e semanticamente, com “firme delindo-se”, que desenha a situação existencial de quem na tristeza se desvanecia.

Roubada à vida, vedada ao amor, dada ao nefando – “fadada ao mal, nefandada” – Drizilda era como *Kore*, a jovem moça, raptada, na flor da idade, por Hades, o soberano do mundo subterrâneo. Esta condição encontra-se veladamente aludida na epígrafe da estória, que poeticamente sugere o limbo, o olvido: “E eu via o gado todo branco/minha alma era de donzelas”. *Kore*, palavra grega associada a Perséfone, é um ser destinado a levar uma existência de flor. Em **Introduction à l’essence de la mythologie**, no capítulo dedicado às jovens divinas, Carl Kerényi explica a noção que, em termos míticos, se materializa na imagem de *Kore*:

É um paradoxo que se encontra aqui – mas não uma impossibilidade: é o clarão de alguma coisa que, comparada a uma ideia, é sombria; comparada, por outro lado, às sensações cegas, é abstrata – a revelação de algo que evoca a natureza inviolada de um botão de flor. As ideias mitológicas mais antigas são da natureza desses botões. O que daqui ressalta, em primeiro lugar, é a noção de criação e de origem: a ideia de que todo ser vive em sua própria criação e, em decorrência disso, pode realizá-la sempre de novo. (...) O que havia na essência do destino feminino que recordava a natureza do botão de flor exprimia-se, com frequência, simplesmente através do nome ‘Kore’ – a jovem moça. (JUNG/KERÉNYI, 1951, 149-150).

A ligação entre Drizilda e a flor é frisada pelo narrador ao longo de toda a estória. Na apresentação da personagem, o paralelo já se estabelece:

Trouxe-se lá Drizilda, de nem quinze anos, que mais não chorava: firme delindo-se, terminavelmente, sozinha viúva. Descontado que a esquecessem. Ela era quase bela; e alongavam-se-lhe os cabelos. A flor é só flor. (ROSA, 1979, 17).

A metáfora vegetal prolonga-se pelos cabelos, três vezes mencionados na estória, que se alongavam como raízes, buscando o solo onde firmar-se. “Delindo-se”, também, é a imagem vegetal de uma flor que precocemente se desmancha, noção tristemente confirmada pelo vaticínio do narrador: “Tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala”. (ROSA, 1979, 17). Em outras passagens, Drizilda é equiparada às “mais do campo, amarelas ou roxas, florzinha de má sorte” ou ao “passarinho na muda, flor, que ao fim se fana” (ROSA, 1979, 18), confirmando a ideia de uma existência prematuramente abortada.

O parentesco de Drizilda com a natureza já se comprova em seu nome, conforme salienta Irene Gilberto Simões: “Etimologicamente, o nome da personagem é imagem vegetal (*drys*, palavra grega, significa ‘árvore’)”. (SIMÕES, 1988, 63). De *drys*, forma-se *dríade*, ninfa dos bosques e das florestas, que habitava as cascas dos carvalhos. (RIBEIRO, 1962, 109). Drizilda é uma ninfa, intimamente

relacionada com as forças germinativas da natureza. A sua índole floral decorre de ser ela uma ninfa. A ambiência natural, propícia à atuação das ninfas, é talvez granjeada pela presença das velhinhas, que compunham uma espécie de “corpo de noturno rumor” (ROSA, 1956, 626), falando o florir em redor da florzinha triste que se despedia da vida: “Sós, após, disputavam ainda, a bisbilhar, em roda, as candeias acesas”. (ROSA, 1979, 18). *Bisbilhar* é um brasileirismo dicionarizado que significa falar baixinho, murmurando. A matéria sonora da palavra, contudo, rica e sugestiva, com a aliteração da bilabial, a incidência da vogal alta /i/ e a aproximação com os verbos “brilhar” e bisbilhotar”, dilata as suas possibilidades de sentido. Dir-se-ia tratar-se de neologismo rosiano, porque a palavra coaduna o buliçoso sussurrar de sons sumidos com a semi-claridade das candeias, dando à azáfama bisbilhoteira e empenhada das senhoras uma nota misteriosa e meio sobrenatural.

Sob o sortilégio das solertes velhinhas, acontece a primeira grande transformação da estória: o recinto da morte se converte num recanto de vida. Reunidas e “entrentendidas” (ROSA, 1979, 18), múrmuras e sábias, as velhinhas formavam o Reino das Madres. O serem “sobejas” (ROSA, 1979, 17) depõe da prodigalidade da origem. Sem as velhinhas, Drizilda teria cumprido a sua triste sina de flor fanada. Mas, sem Drizilda, as velhinhas “tristilendas” teriam esquecido “entre outroras” (ROSA, 1979, 17) o seu forte poder de fazer acontecer. Para Drizilda, as velhinhas eram as solícitas mães ancianíssimas; para estas, Drizilda era “a moça, primor” (ROSA, 1979, 17), primórdio de vida, sementezinha carecida de cuidado e oração. Fazendo de sua velhice “portentosa lanterna” (ROSA, 1979, 18) e de seu silêncio eloquente expressão, as velhinhas tramam com Deus “o forçoso milagre”. (ROSA, 1979, 19). A transfiguração do estado mortal em condição vital concretiza-se na imagem do “feixe de lenhazinha enxuta”, queimando para converter a materialidade do corpo na espiritualidade da luz. A comunhão divina das velhinhas já está contida no verbo “se entusiasmassem”, que registra o “estar-em-Deus” (*entheos*):

Tramavam já com Deus, em bico de silêncio, as quantas criaturas comedidas. De vê-la a borralheirar, doíam-se, passarinho na muda, flor, que ao fim se fana; nem podendo diverti-la, dentro em si, desse desistir. Mas, pretendiam mais. Tomavam, todas, juntas, a fé de mortificadas orações, novenas, nômimas, setêmplices. – ‘*Deus e glória!*’ – adivinhavam, sérias de amor, se entusiasmassem. Elas, para o queimar e ferver de Deus, decerto prestassem – feixe de lenhazinha enxuta. Para o forçoso milagre! (ROSA, 1979, 18-19).

E o milagre tem início: a flor que se fanava começa a rebrotar: “Drizilda estremunhava-se, na disquietação, ainda com medrosas pálpebras primitivas”. (ROSA, 1979, 19). Tudo na frase sinaliza brotação. O verbo “estremunhar” significa despertar de repente, ainda com certa tonteira, o adjetivo “primitivo” fala de primórdios, o substantivo criado “disquietação” talvez provenha do inglês *disquiet*, estado de agitação e alarme, ou, quem sabe, o prefixo *dis* argumente a interrupção da quietude mortal. Fato é que a transmutação se realiza: “Comutava-se”. (ROSA, 1979, 19). Ao “pacto de puro entusiasmo” (ROSA, 1981, 33) firmado pelas velhinhas,

Drizilda deve a sua ressurreição. As velhinhas, por sua vez, lhe devem o terem adquirido “uma outra maneira de alma”. (ROSA, 1979, 18). A solidariedade entre a jovem e as “tão anciãs” (ROSA, 1979, 19) dá expressão poética à irrestrita colaboração da vida e da morte:

Sem a morte, nenhum rejuvenescimento é possível, e, no incessante trabalho da natureza, o poder destrutivo não é menos indispensável para a preservação da vida eternamente jovem do que o poder criativo. Na verdade, o poder afirmativo não pode sequer por um momento existir sem o poder negativo. A morte, então, não é o oposto da vida, mas a sua colaboradora mais essencial, assim como o polo negativo do magnetismo não é o adversário do polo positivo, mas o seu complemento necessário, sem o qual o polo positivo desapareceria imediatamente, e a vida daria lugar ao vazio. (BACHOFEN, 1992, 34).

O renascimento de Drizilda confirma a suprema verdade de que falam os relatos míticos, e sobre a qual se assentam as religiões de mistério: o nascimento na morte é possível. (KERÉNYI, 1991, 94). Este evento admirável responde à pergunta do narrador, lançada no início da estória: sim, ali, no Arroio-das-Antas, podia haver assombros! Quem de tudo desistira, depondo-se, delindo-se, afundando-se nos dias, agora se enfeitava com as cores da vida, e do ardor tomava alento: “Viam-na em rebroto – o ardente da vida – que, a tanto, um dia, ao fim, da haste se quebra”. (ROSA, 1979, 19). À fé de mortificadas orações, as velhinhas vingam contrariar o melancólico augúrio do narrador. A frase “que a tanto, um dia, ao fim, da haste se quebra”, apontando a plenitude da flor que se realiza, contesta, num paralelismo às avessas, a sombria previsão inicial de morte prematura, contida na formulação “tanto vai a nada a flor que um dia se despetala”. É preciso deixar de ser para vir-a-ser: eis a suprema lição desta estória. A “reflor” (ROSA, 1979, 19), em que se transforma Drizilda após a experiência radical do limbo, é mais potente que a flor. O recomeço cumpre uma metamorfose existencial. Aqui, como em tantas passagens de **Tutaméia**, o que o prefixo *re* sublinha é o retorno à origem, o “voltar para fim de ida”. (ROSA, 1979, 16). Mais importante do que aprender é re-aprender, pois a segunda vez, o re-curso, traz a marca da singularidade de quem, num “super-humano ato pessoal” (ROSA, 1981, 121), transcendeu a condição de rebanho, em que se dissolve qualquer tentativa de destino próprio.

A morte da avó Edmunda é o remate do conspirado milagre. Com ela, não só se completa a metamorfose de Drizilda, como se afofa o terreno para a eclosão de Eros. A morte não é uma perda, mas um triunfo. Doando-se em corpo para a grande causa, em nome de todas as velhinhas que “jubilavam” (ROSA, 1979, 19) – note-se que a palavra, além de realçar o júbilo das madres, tem a conotação religiosa de “jubileu”, festa em que se concede indulgência a pecados e penas – a avó Edmunda alcança a transubstanciação da carne e co-move o deus do Amor, que envia o Moço na ponta de sua flecha, endereçada ao coração de Drizilda.

O passamento da anciã é um memorável fazer, que transmuta a face daquele recanto “sem aconteceres” no terreno privilegiado de um inesquecível acontecer. O

funeral é uma grande festa, conduzida por Drizilda “com a engrinaldada cruz” (ROSA, 1979, 19), compunção que concilia a homenagem fúnebre aos atavios de um matrimônio. Na avó Edmunda, cujo nome prefigura o descortinar-se de um novo mundo, morre cada uma das velhinhas, e, na transfigurada Drizilda, renasce cada uma delas, em flor de mocidade. A concreta e dinâmica participação das velhinhas no longo transe do plantio, cultivo e colheita de Drizilda oferta-lhes “o muito – que ignoravam que queriam” (ROSA, 1979, 18), e, na consagração final de *Kore*, todas se reúnem e realizam. Na cooperação mútua da moça e das velhinhas, o destino feminino se consoma, unindo as duas pontas do fio da vida, e engendrando o vínculo entre o passado e o futuro, que garante a indestrutibilidade da vida. Ao experimentar-se a existência como um fluxo ininterrupto, que se prolonga por dentro da morte, conquista-se um senso de eternidade – eternidade quente, cálida e mutante, e não platonicamente fria e pré-existente a tudo – em que as velhinhas são subitamente jovens, e a moça é, desde já, antiquíssima. A juventude das velhinhas se atesta no júbilo juvenil com que celebram as exéquias da avó Edmunda e no sentirem vivamente que “todo dia é véspera” (ROSA, 1979, 19), ponto de partida para um recomeço, arrancada para o novo. A ancianidade de Drizilda se comprova na aguda percepção do narrador que a divulga “maternal com suas velhinhas”, “a vovozinha”. (ROSA, 1979, 19). O *happy end* de Drizilda, “feito romance” (ROSA, 1979, 18), a todas ressarce e contempla, no festejo da conversibilidade da morte em vida e na celebração de uma só vitória, que é, afinal, a de todo ser humano que não se curva ao peso da fatalidade, mas “gaio inventa-se” (ROSA, 1979, 123) na graça de ser. Em última análise, o corpo morto da avó Edmunda é a ponte viva entre Drizilda e o Moço.

O Moço chega, então, na ponta da flecha do deus do amor:

E vinha de lá um cavalo grande, na ponta de uma flecha – entrante à estrada. Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se. Senhorizou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono. Nada: senão que a queria e amava, trespassava-se de sua vista e presença. (ROSA, 1979, 19).

A perfeita “ensambladura” entre a situação existencial do Moço e de Drizilda esculpe poeticamente o restaurar-se de uma unidade. Em cada lacuna afetiva de Drizilda, o Moço se engasta, prefigurando a junção erótica e a plenitude amorosa, de acordes físicos e ressonâncias espirituais. Já a menção da “flecha entrante” sugere o acoplamento sexual. Drizilda era “sem senhor” (ROSA, 1979, 18), o Moço “senhorizou-se”; Drizilda, renascendo, inclina “a cabeça de lado feito a aceitar carinho”, o Moço levanta “a mão feito a fazer carícia”; nos “olhos de receber” da moça incrustam-se os “olhos de dar” do Moço; ela “sorria, de dom”, ele “sorria, dono” (ROSA, 1979, 19); a flecha de Eros, que atingira Drizilda, “trespassa” igualmente o Moço.

Para a sensibilidade feminina de hoje, as imagens de Drizilda no par parecem “desempoderadas”. Mas o que aqui se propõe é um “encaixe” que se realiza

simbolicamente, de acordo com o significado mais remoto da palavra *símbolo* – reunião de partes num todo:

O que significa *símbolo*? É antes de tudo uma palavra técnica da língua grega que significa pedaços de recordação. Um anfitrião dá a seu hóspede a chamada “tessera hospitalis”, ou seja, ele quebra um caco no meio, conserva uma metade e dá a outra ao hóspede, a fim de que, quando daí a trinta ou cinquenta anos um sucessor desse hóspede vier de novo à sua casa, um reconheça o outro pelo coincidir dos pedaços em um todo. Um antigo passaporte: este é o sentido originário de símbolo. É algo com que se reconhece em alguém um antigo conhecido. (GADAMER, 1985, 50).

Se pensarmos a conjugação proposta por Rosa não como poderio/sujeição, atividade/passividade, mas como o *performar-se de uma cópula* em que é proeminente a *gestualidade da linguagem*, o sentido de encontro recomposto e unidade reconfigurada se impõe. O enlace entre Drizilda e o Moço se amolda como um trabalho de ourivesaria, e a “redondez” do acasalamento prefigura uma aliança.

Os ecos da famosa estória que Aristófanos conta no **Banquete** de Platão se fazem ouvir aqui também: “Cada um de nós é uma tessera complementar de um homem (...); e procura então cada um o seu próprio complemento”. O anseio mais profundo de cada amante seria “unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor” (PLATÃO, 2000/2003, 22-23).

A reunião dos dois amantes é o pleno acontecer da “ternura perfeita, ainda nem existente” (ROSA, 1979, 19), que as velhinhas, afinadas com Deus, ouviram ao vento ou intuíram em seus mais profundos corações. Os dois, um ao outro se revelam, como o desvelar-se de uma oculta verdade: o Moço “descobriu-se”, dando-se a ver no lance culminante de sua existência; Drizilda “levantou a beleza do rosto” (ROSA, 1979, 19) como quem removesse um véu, como a moça de “Sequência” se “desescondera” do rapaz, tão bem chegado ao seu convívio. (ROSA, 1981, 60).

O Moço aporta ao coração de Drizilda, atendendo ao chamado de “sua saudade – tendência secreta – sem memória”. (ROSA, 1979, 19). A saudade, delicado e indefinível sentimento, desempenha papel fundamental dentro do universo rosiano. Em *Nenhum, nenhuma*, de **Primeiras estórias**, é justamente uma “tendência secreta, sem memória”, que pode fazer com que o Moço continue gostando da Moça, depois e depois, mesmo tendo-se esquecido dela. (ROSA, 1981, 48-49). Também na estória *Sequência*, do mesmo livro, em que o moço e a moça destinados vêm ter um ao outro de maneira misteriosa, é “a oculta, súbita saudade” (ROSA, 1981, 59) que opera a aproximação.

No poema-estória *Evanira!*, de **Ave, palavra**, a alta poeticidade do texto é urdida pela saudade, verdadeiro fio condutor da situação dramática, em que “dois seres, trazidos todo o modo a um bosque, descobrem que imemorialmente se amam”. (ROSA, 2001, 64). A saudade é o que revolve no amante não se sabe “que indigitadas profundezas” (ROSA, 2001, 70), e, quando a saudade esvai-se, ele teme

“que, sem ela, a vida o induza retrocedido, a charcos e cavernas, onde a alegria-verdade daquele Amor para sempre se perca: no mundo das larvas”. (ROSA, 2001, 69). No instante em que o amante vai morrer, “a saudade retorna, e luta – defendendo-o do medo e contra a sorte”, e ele sente que “a saudade está sempre a seu lado, ainda que muda”. (ROSA, 2001, 71). Depois de passar “por uma espécie de morte, propiciatória e necessária”, o amante-narrador “descobre que, já antes de encontrar a Amada, tinham saudade, sem o saber – e que a própria e ignota, fora que os trouxera ao lugar consagrado”. (ROSA, 2001, 72). A saudade é, assim, para o espírito, o que o vento é para a natureza, o que o amor é para a alma, o que o sexo é para o corpo. Saudade, como “indefne” o narrador-amante, são “as modulações do escuro”, “um sonho insone”, “o coração dando sombra”, “ninho de ausências”, “um fogo enorme, num monte de gelo”, “cofrezinho sem chave”. (ROSA, 2001, 72 e 68). Ressalte-se que o narrador se encontrava, de início, sozinho “nos brejos do Styx”, “em infusos antros e inigmias idades”. Em breve, contudo, sem qualquer transição, eis a Amada a seu lado: “Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS – do jamais para os sempre”. (ROSA, 2001, 64).

Mobilizada, igualmente, por um sentir que transcendia o alcance de sua própria compreensão, Drizilda “queria a saudade”. Antes ainda de ter esperança, “sua saudade cantava na gaiolazinha”. Sem saber, ela já sabia, pois “não esperar inclui misteriosas certezas”. (ROSA, 1979, 19). Como os amantes de “Evanira!”, ela e o Moço amavam-se imemorialmente, e fora a própria e ignota saudade que os trouxera ao consagrado lugar, Arroio-das-Antas, onde se re-uniram e onde “são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida”. (ROSA, 1979, 20).

O Moço, que, insuflado pelo entusiasmo das velhinhas e inspirado pela saudade, veio ao encontro de Drizilda, também empreendeu a travessia “ao último lugar do mundo”, “do ido outro-lado”. Quem deseja transformar-se no criador de sua própria vida, “psiquiartista” (ROSA, 1981, 132), deve, primeiro, transcender o horizonte habitual de toda gente, abrindo as portas da percepção para o espaço noturno e abissal. Nesse sentido, o Moço é a encarnação do poeta. Transpor em vida os umbrais da morte significa realizar a catábise poética, o rito de passagem que permite ao homem intimizar-se com o mundo dos fenômenos originários, onde habitam ninfas e musas telúricas, jovens e anciãs, na celebração do incessante rebrotar do ardor da vida. O mito goethiano da descida ao Reino das Madres, como explica Ronaldo de Melo e Souza,

constitui uma versão mitopoética da íntima relação entre o poeta e as Musas. O que há de abissal na criatividade humana é que ela não se atém a fundamento algum nem se detém diante de nenhum ordenamento do poder titânico ou do dever urânico. O contorno essencial do horizonte vital se lhe apresenta mais como convite a superá-lo do que como acicate da advertência ou temerosa reverência à lei do comedimento. A entusiástica desmesura do criador se manifesta na dupla excessividade originária da vontade de transcendência e da capacidade de transdescendência. (SOUZA, 2001/2002, 18).

Descer aos infernos em busca do núcleo vivo da vida é o ato poético mais originário. Ao viajar para além de todos os limites do possível e do razoável a fim de desposar Drizilda, o Moço transforma em realidade a predição do narrador de que “toda grande distância pode ser celeste”. Pronunciando o “sim” que a enlaça ao Moço, esse, sim, o “infinito monossílabo” (ROSA, 1979, 18), Drizilda converte a negação inicial em infinita afirmação, de modo que a estória, que se iniciara pelo fim (= a morte), termina pelo começo (= a vida). Consuma-se a antiperipleia, e o símbolo final do caranguejo, propondo uma circularidade, confirma a suprema verdade, enunciada na estória anterior, de que é preciso “voltar para fim de ida”.

O roteiro circular da narrativa é reforçado pelo expediente linguístico de utilizar o vocábulo “arroio” como primeira (no título) e última palavra da estória. Dessa forma, o Arroio-das-Antas cinge a estória, como o Aqueronte, rio infernal de águas lodosas e amargas, circula o palácio de Hades. Inicialmente, é o aspecto “palustre” (ROSA, 1979, 17), isto é, alagadiço e pantanoso, do Arroio-das-Antas, que se põe em evidência, quando o “despovoado” é ainda tão somente o sítio da morte. Entretanto, a água é portadora de uma notável duplicidade, que a faz participar tanto da morte quanto da vida. Como elemento efêmero e transitório por excelência, a água sugere um perpétuo morrer. Arrebatado pelo fascínio do mobilismo hídrico, o homem transmuta-se, à passagem das horas, como o rio transmuda-se, na viagem das águas. Não se pode mergulhar duas vezes em um mesmo rio, porque o ser humano, na profundidade de sua alma, assume o destino da água, que vive de correr e morrer. Mas a água é, por outro lado, o elemento universal da fecundação. Em toda a parte, a substância aquática é doadora de vida, de viço e de vigor. A vida renasce purificada pela morte nas águas. Na complementaridade destas duas disposições contrárias, a água aparece como a matéria plástica da vida e da morte (BACHELARD, 2013). Assim, o Arroio-das-Antas metamorfoseia a sua face mortal em matriz vital, e as suas águas não mais se dizem turvas ou pesarosas, mas exalam um sortilégio festivo, do qual se alenta o amor do Moço e de Drizilda. O Aqueronte não é o único rio das profundezas subterrâneas. O Lethes, “o rio sem memória”, também as atravessa, e nele se podem sepultar em olvido todos os desenganos de uma vida que se desinventou. Para além do Lethes, como recompensa aos que triunfaram das desditas, e, na morte, fincaram as raízes de um novo existir, estende-se o Elísio, a mansão das delícias e da bem-aventurança, residência dos que não foram anulados pela omnitude, mas souberam de si mesmos inventar uma nova ventura:

Aqui, na forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio. (ROSA, 1979, 20).

A metamorfose existencial de Drizilda converte o “aonde” do início da estória, indício de uma desorientação, de uma errância, de um extravio, no “onde” final, pouso, morada, aconchego, símbolo de encontro e realização. O destino que se busca é a origem que se acha. O movimento externo (a onde), e imposto por outros, é substituído por uma mobilidade interna, de germinação e gestação, de flor que não se fana, mas brota de profundezas abissais.

O rigoroso agenciamento semântico da estória, a coordenação de suas partes, as transformações que se desenham, as metáforas que se constelam ao redor de um eixo central, são fruto do trabalho cuidadoso de um narrador sensível, que se afeiçoou ao universo narrado, assumindo o modo de percepção, a voz e a maneira de expressar-se dos personagens. Nenhum personagem atua propriamente como refletor. No entanto, o narrador adere tão espontaneamente à alma de cada um deles, que os sentimentos que exprime são os deles. O uso farto de diminutivos – povoadozinho, velhinhas, cravinho, florzinha, lenhazinha, gaiolazinha – atesta o envolvimento afetivo do narrador. Através de sua voz transparente, é o silêncio dos personagens que se faz ouvir. Sentimos concretamente o desencanto de Drizilda sem que tenhamos acesso à sua interioridade, e acompanhamos o desvelo das velhinhas sem que as ouçamos diretamente, antes escutando-as em coro, como se, através da mediação consonante do narrador, a própria *physis* se fizesse audível, falando folhagens, no afluente de florestas, a bisbilhar, em roda. Nesta estória de brotação abissal, de morte engendrando vida, a silente voz da natureza é a mais importante de se ouvir, e é este efeito que alcança a esparsa presença do narrador.

2. PARA MIM MESMO SOU ANÔNIMO

A dimensão mais misteriosa do ser humano é o seu próprio eu. Longe de ser uma identidade estável e sempre igual a si mesma, o eu é uma cisterna sem fundo. Pareceria, à primeira vista, que o nosso eu é o que nos é mais próximo e familiar. Entretanto, quando olhamos em profundidade para dentro de nós mesmos, deparamo-nos com corredores que se perdem em distâncias intermináveis, ou somos levados a descer escadas que se abismam na noite do ser. “Penso, logo existo” é uma afirmação por demais clara e simplificadora para uma realidade bordada de sombras, onde florescem muito mais dúvidas do que certezas. O pensar que fornece existência não é o que exerce o intelecto voluntarioso, mas o que fervilha em sítios de nós aos quais mal temos acesso. O eu é uma infinitude, que se oferece em múltiplas atualizações. Entre o “mim” finito, que constitui a nossa personalidade, e o infinito “eu”, reserva inesgotável de criação, decorre a nossa existência, que se gasta em superfície e se renova em profundidade. Somos os infinitos seres finitos, mas mal alcançamos a nossa grandeza, e só nebulosamente intuímos o nosso próprio mistério.

O narrador de 1ª pessoa que narra *Se eu seria personagem* alega desconhecer seu mais fundo eu:

Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão. (ROSA, 1979, 138).

Sua narrativa desempenha-se, portanto, a modo de prospecção desse subsolo selvagem – seu eu abissal – e como tentativa de interpretar-se e apreender o sentido de sua própria existência.

Ao abismar-se na “confusão” que é a nossa subterrânea interioridade, eis que ele traz à tona Titolívio Sérvulo. Quem seria o portador do nome romano que cheira à antiguidade e que o próprio narrador frisa como sendo *esse* – “Titolívio Sérvulo, esse” (ROSA, 1979, 138) – na proximidade distante da forma do pronome demonstrativo? O nome é ambíguo. Titolívio é o nome de importante historiador romano, mas presta-se, também, a nome de general, ou mesmo de imperador. Sérvulo, por outro lado, acusa obediência, servitude, como de quem é “da soldadesca de algum general” (ROSA, 1979, 138), expressão que o narrador usa para se auto-definir. Soldado ou general?

Entre o narrador e Titolívio Sérvulo, o que devia ser seu amigo (ROSA, 1979, 138), quem era o comandado e quem seria o comandante? Quem o ator e quem o autor? O narrador seria personagem ou “personagente”? (ROSA, 1981, 124). O título da estória exprime essa dúvida, e o narrar se oferece como tentativa de esclarecê-la. O narrador “obrou” ou “sofreu” a sua vida? Foi agente ou paciente, ativo ou passivo? A diferença entre agir e “ser agido” caracteriza a descrição de Titolívio Sérvulo: “Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas”. (ROSA, 1979, 138). Qualquer *ação* deriva de um *ato* que a deflagra. O ato é o acontecer inaugural; as ações subsequentes lhe são tributárias, na medida em que *servem* a ele. As ações gravitam ao redor do ato, que as coordena e direciona. Atilado em *ações*, prudente e cuidadoso executor, T., como por brevidade o chama o narrador, era o que *seguia* – *sérvulo* – porque, para decidir e assumir *atos*, ele era néscio. Ativo, sim, mas como incansável formiga, ou barata tonta. Como comandar, se ele era “cego como duas portas”?

Mas foi ele quem ao narrador revelou Orlanda: “Me mostrou Orlanda – reto trouxe-ma à atual atenção. Algo a isso o obrigasse, acho”. (ROSA, 1979, 138). O que o obrigaria? Que *ato* exigiria tal *ação*? Um mandado do destino? Alguma ancestral estória interrompida? É curiosa a forte marcação em *t* do texto – ativo, atilado, atos, dotes, reto, trouxe, atual, atenção – que lhe confere um certo tom marcial e ajuda a sincopar o tempo. O acúmulo de *t*, presente neste curto parágrafo, vai-se repetir em outras passagens da estória. A batida marcial quadra bem ao narrador-soldado, e, como “todo soldado tem um pouquinho de chumbo”, dele se podem esperar feitos fora do comum. O mais notável de seus atos é a adoção de uma verdadeira estratégia militar – que se poderia chamar a *tática do tímido* – para lidar com o triângulo amoroso que se arma entre ele, Orlanda e T.

Este último, a princípio, não demonstra nenhum interesse pela moça: “ – *‘Feia, frívola e antipática’*” é o julgamento que impõe ao narrador, que em Orlanda não reparara. Não dessa feita. Porque, num segundo momento, a moça “se desesconde dele”: “ela não surgira apenas; desenhou-se e terna para mim. Além de linda – incomparável – a raridade da ave. (...) Só ela me saltava aos olhos”. (ROSA, 1979, 138). A construção “desenhou-se e terna para mim” é reveladora de uma antiga estória entre o narrador e Orlanda. Num expediente sintático análogo ao comentado em “Arroio-das-Antas”, justapõem-se um conectivo e um adjetivo – “e terna” – que, pronunciados em conjunto, formam *eterna*: a ternura de agora realça o vínculo de outrora e, sem ser pronunciada, a noção de eternidade é evocada, ampliando a envergadura da ligação que se desenha entre os dois. O passado e o presente se encadeiam em futuro e sugerem ao narrador a questão que se propõe como fio condutor da narrativa de vida e da estratégia de ação: “Se cada uma pessoa

é para outra-uma pessoa?” (ROSA, 1979, 138). Se sim, valeria esperar – “depois, antes e durante – destinatário de algum amor”, *desse amor*: “Vou ao que me há de vir, só, só, próprio” (ROSA, 1979, 139), explica. Afinal, não há como desmanchar o bem feito, por hábeis mãos tecido, pois, “consoante os sábios creem, casamento e mortalha no Céu se talham”. (ROSA, 1985: 247).

O triângulo se engata de estranha maneira. T., como que possuído de um influxo da energia vital do amigo, subitamente muda de parecer acerca de Orlanda: “ – *Boa, fina, elegante*”. Grande é o pasmo do narrador, já que, tímido, ele se guardara de qualquer apreciação sobre a moça: “Nada eu lhe falara, afirmo, nem dele teria audiência. Só mesmo a mim: fortíssimo aquele sobredito meu conceito, e que era uma ocasião interna”. (ROSA, 1979, 138). Não lhe escapa a incômoda sensação de ter o amigo “colado a si”, espiando e se apropriando do que era uma vivência íntima. O seu impulso para Orlanda – *seu*, próprio – T. “contracunhava”, em “ímpeto não inédito”, feito “um achado oracular”, algo que lhe fora soprado.

Daí a poucos dias, o narrador “amava-a”: “De Orlanda eu, certo antes, me enamorara, secreto efervescente”. (ROSA, 1979, 139). E, com pouco, T., o “segundando”, já em súbito incêndio se apaixonava, “imitador de amor”. (ROSA, 1979, 139). Como era possível aquele “coincidir”? Titolívio o duplicava, era um seu fantasma, seu outro, seu duplo? Reportando-se ao quarto prefácio de **Tutaméia**, Heloísa Vilhena de Araújo sugere:

Como Roazão, de ‘siedade’ com Guimarães Rosa, T. é sócia do narrador: repete-o, duplica-o, exterioriza-o. Por um embaralhar de letras do nome *Rosa*, este se transforma em *Roazão* e se descobre personagem dele: *‘Eu era personagem dele!’* Com o narrador do nosso conto, entretanto, parece passar-se o contrário: “T. era que me copiava, não a seu ciente. Em segredo pondo eu toda minha concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro”. T. é que, entrando no âmbito da energia do narrador, contagia-se e torna-se seu personagem: “reflexo, eco, decalque” (ARAÚJO, 2001, 254).

Fosse como fosse, o curioso triângulo se forma – “Já éramos ambos e três” (ROSA, 1979, 139) – e o narrador reage militarmente. Assim que T. invade o seu território, a tática do tímido tem início: “*Tácito*, de lado não me entortei, como o monge se encapuzava. Recebi, *tinidamente*. Tomei posição”. (ROSA, 1979, 138). Repare-se, novamente, o forte compasso do *t*. Com o avanço de Titolívio, o narrador recua estrategicamente: “Do que de novo fiz meu silêncio. (...) Mais me emudeci. Abri-me a mim. (...) Tímido, tímido. Sou antigo”. (ROSA, 1979, 139). Conforme esquenta o namoro de T. e Orlanda, mais o narrador retaguarda-se: “Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omissivo, constante timidejante, calando-me de demonstrações. Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver”. (ROSA, 1979, 139). A percussão do *t* é bem ritmada em “constante timidejante”, favorecida pela rima, que parece duplicar indefinidamente o efeito.

O próximo golpe é o anúncio do noivado, marcadamente orquestrado pelo passo do *t*: “E então *T.* avisou-se-me, vice-louco, com avento de casamento. Ia do

mito ao fato; o que a veneta tenta. Tudo já estava. A notícia pegou-me em seu primeiro remoinho”. (ROSA, 1979, 139). Militarmente preparado, contudo, o narrador não se entrega: “E tugi-nem-mugi, nisso eu não tendo voto; só emoção, calada como uma baioneta. Tive-me. O general dispõe. Me amolgam, desamolgo-me”. (ROSA, 1979, 140). Comporta-se napoleonicamente: “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”. (ROSA, 1979, 140). Se Orlanda estava noiva, e de outro, então ela não era a sua, mas a de T. Desesperar-se seria inferior, e inútil: “Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coaduneei nula raiva com esperança incógnita, nesse meu momento”. (ROSA, 1979, 140). A sua próxima manobra é mental, e ele filosofa, bonaparticamente:

A hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não a aliás e talvez. Tanto sabe é quem manda, e fino o mandante. 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. (ROSA, 1979, 140).

O narrador muito daria, “alferes” (ROSA, 1979, 139), para ter Orlanda, mas, tal alvo sendo inalcançável, a derradeira determinação era esquecê-la, preservando o seu garbo marcial: “Vinha eu de fazer de a esquecer, ordem que traduzi e me dei”. (ROSA, 1979, 140).

Da mesma forma que uma centelha da paixão do narrador incendiara T. e o pusera em chamas por Orlanda, também o impulso de esquecê-la misteriosamente se transpassa para o amigo: “Em esquecimento que, oculto, vazava. A quanto parece. / T. seguia-me, brusco também padecia, inexplicada mas explicavelmente, bom condutor”. (ROSA, 1979, 140). E o “grande acontecimento” de um terrível cósmico equívoco, que seria o casamento de Orlanda e T., “veio a não suceder”. (p. 140).

Veio a não suceder não é o mesmo que *não veio a suceder*. No segundo caso, indica-se, tão somente, que algo deixou de acontecer. No primeiro, por outro lado, acentua-se que o acontecer é o não-ter-acontecido, e insinua-se a invisível atuação de forças misteriosas, corrigindo o erro lamentável e aprumando o curso de um amor, maior e mais tenaz que os próprios amantes. A reviravolta dos rumos da última batalha traz ao narrador grande júbilo, que ele, todavia, guarda-se de sentir, para não contagiar o seu “duplo”, nem induzi-lo a um novo ardor: “Nem exultei – não querendo emprestar-lhe bafo. Na circunstância, a outronada o induzisse, sou de conselho escasso. Eu, no caso dele ... refeito de manter-me de parte”. (ROSA, 1979, 140). O bafo de um afetado desinteresse, esse, sim, é que o narrador transmite ao estranho amigo, que, repentinamente, muda “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”. (ROSA, 1979, 140).

Que insólita ligação é essa que aproxima o narrador e Titolívio Sérvulo? Tão “colado” vivia este àquele que a mais sutil disposição anímica do narrador era captada, reproduzida e “conduzida” por T., que se revelava ótimo transmissor, magnético meio de propagação. Intrigado, o narrador “põe-se o problema”, que se traduz nos seguintes termos: “Todo subsentir dá contágio, cada presença é um perigo?” (ROSA, 1979, 139). A questão, então, era um sentir que se “pegava” e se

abria comum, em uníssono? Mas T. era “sentimentiroso” (ROSA, 1979, 140), os sentimentos que vibrava eram falsos, ou não eram seus. Com efeito, T. “saía-se, entreator” (ROSA, 1979, 139), representante de papéis alheios. O narrador, em sua confusão existencial, desconhecendo o mais fundo de si, pergunta-se se não seria personagem. Chega a aventar a hipótese de ser ele o falso, o imitador *ante litteram*, arremedando T. “por antecipação”. (ROSA, 1979, 139). Mas o narrador não se deixa amassar: “Me amolgam, desamolgo-me”. Quem se deixa amolgar é personagem; quem se desamolga é personagem, psiquiatra da própria vida. Personagem é T., que muda de sentir de acordo com o “ar”, vale dizer, o sopro, o espírito do narrador: “É de adivinhar que T. mudou, no meu ar”. (ROSA, 1979, 139).

T., então, era personagem do narrador, uma personalidade objetivada, um dos “mins” da coalescência do eu? É curiosa a regência do verbo “avisar” em “T. avisou-se-me, vice-louco”, como se o aviso fosse coisa interior, brotada de dentro, noção intensificada pelo emprego de “vice”, em *vice-louco*, o louco *vicário*, o que “faz às vezes de outrem” (HOLANDA, 1986), o que assume em substituição a outro alguém. Novamente a astúcia sintática propõe, de soslaio, conceitos, que apenas se esboçam, instigando à reflexão. O narrador – tímido, *tímidulo* – necessitava de um “rosto externo” (ROSA, 1981, 64) – *sérvulo* – que, “possuído de grandes dotes faladores” (ROSA, 1979, 138), suprisse a sua natural reserva? É bastante revelador o diminutivo pro-proparoxítono *tímidulo* rimando com *sérvulo*, aventando esfumadamente, sem defini-la, uma conexão umbilical entre T. (o *sérvulo*) e o narrador (o *tímidulo*), possibilidade que nasce enviesadamente das próprias especulações do narrador e que se oferecem apenas como isca pensante ao leitor sintonizado. T. *transmentia* o narrador, vale dizer, *transmitia*, “bom condutor”, os seus sentimentos, mas os transmitia *falsos*, porque não passavam de cópia, simulacro, uma “sombra, em falsas claridades” (ROSA, 1979, 131): “Transmentiu-me: o embeço – reflexo, eco, decalque”. (ROSA, 1979, 139).

Nessa inusitada estória de duplos, de ecos, de vínculos passados, rompidos e reatados, a forte e constante batida do *t* é a marcação da passagem do tempo: “Orlanda e uma data – o tempo, *t*?” (ROSA, 1979, 140). O tempo trazia a data fatal, o contratado casamento de Orlanda e T. O narrador se entristecia, mas, sem perder o ritmo marcial, o sincopado compasso do *t* o sustinha. Ele sofria, “mas, com cadência”, “como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes”. (ROSA, 1979, 140).

Representado como *t*, o tempo não é mais do que uma abstração matemática. Martelando dentro do texto, contudo, o *t* deixa de ser uma convenção, para se transformar na substância concreta da vida. A reverberação do *t*, repercutindo em toda a narrativa, transfigura a representação matemática em imagem poética. A letra deixa de ser um mero sinal gráfico para se converter no ímpeto transmutador, durante o qual se busca incansavelmente, e se adensa, o autoconhecimento, já que, como esclarece o narrador, “o tempo é que é a matéria do entendimento”. (ROSA, 1979, 139). O tempo plasma o entendimento e, conseqüentemente, aprofunda o autoconhecimento, porque ele é elaboração contínua do novo, invenção incessante, criação permanente.

Este processo de elaboração e plasmação está à flor da pele do texto, em imagens que focalizam o concreto encorpar-se da forma: “*desenhou-se* e terna para mim” (ROSA, 1979, 138); “precipitando-se na *matéria* do quadro” (ROSA, 1979,

138); “ele *contracunhando-o*” (ROSA, 1979,138); “fiz meu silêncio” (ROSA, 1979, 139); “o tempo (...) *matéria* do entendimento” (ROSA, 1979, 139); “me *amolgam, desamolgo-me*” (ROSA, 1979, 140); “retombei, pesado, *dúctil, no molde*” (ROSA, 1979, 140); “sós, *estampilhamo-nos*” (ROSA, 1979, 141). Tudo, no texto, é conhecimento que se enforma, revelação que se materializa, estória que se acha, vida que devém. Tempo e matéria operam juntos o concretizar-se do amor. Mas não há elaboração sem um intenso procurar, e não há procura sem um certo tatear nas trevas, em recorrentes tentativas. O tempo é esta hesitação. Como diz Bergson:

O tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de uma vez. Ele retarda, ele é esse demoramento mesmo. Por conseguinte, ele deve ser elaboração. Não seria ele, portanto, o veículo da criação e da escolha? A existência do tempo não prova que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? (BERGSON, 1946, 102)

O tempo é o ininterrupto murmúrio da vida interior, que prossegue e se desdobra no mais íntimo do nosso ser. Com o passar do tempo, simultaneamente nos conhecemos melhor e nos desconhecemos mais profundamente, porque a mesma catábase, mediante a qual nos intimizamos conosco mesmos e, portanto, conhecemo-nos mais proximamente, leva-nos, também, à inequívoca consciência de que “para nós mesmos somos anônimos”. Nunca alcançamos o nosso fundo, que se aprofunda sempre mais. O olhar que se volta para dentro de si depara-se com uma escuridão crescente, conforme vai descendo às camadas mais interiores da alma, e jamais vê a si mesmo. Em nossa subterraneidade, tudo é treva, pulsão, caos, energia em estado bruto. A intuição dessa realidade abissal é que leva o narrador de *Nenhum, nenhuma* a fechar sua narrativa com a afirmação-interrogação “eu; eu?” (ROSA, 1981, 50). Dentro de nós, está, de um lado, o *mim* como personalidade objetivada. O *eu* está do lado contrário – “por detrás de mim” (ROSA, 1981, 63) – como instância irreduzível a toda objetivação. É bastante perspicaz a maneira segundo a qual o narrador de *O espelho*, de **Primeiras estórias**, apreende a lenta emergência deste “eu por detrás de mim”:

(...) o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. (ROSA, 1981, 67).

O *eu*, o “ainda-nem-rostro”, que em breve assumirá, na estória, os contornos de “um rostinho de menino, de menos-que-menino” (ROSA, 1981, 68), assoma como um “quanto”, *quantum de luz*, cintilação claro-escuro, radiância. Afigura-se, então, o *eu*, não como substância, entidade ou corpúsculo, mas como *energia vibratória e ondulatória, matéria quântica*, possibilidade em devir, virtualidade de ser. Essa concepção justificaria a sua *anonímia*, tal como expressa pelo narrador de “Se eu

seria personagem” no parágrafo de abertura da estória. Anônimo, o *eu* pode se desdobrar em múltívos heterônimos. Por não ser, o *eu* pode vir a ser.

Conhecemos a personalidade que objetivamos, mas nunca chegamos a nos conhecer completamente. Ainda que se multiplique em personalidades, o espírito humano permanece desconhecido de si mesmo. É o que explica Ronaldo de Melo e Souza:

Portador de outro eu transcendente a si mesmo, o homem é mais do que sabe de si. (...) A capacidade genuinamente dramática de se despersonalizar e personificar os outros eus é prodigalizada pela atividade produtiva do eu transcendental, que se objetiva em várias personalidades, mas não se identifica com nenhuma. O ente que somos nunca é, mas sempre devém. Nas etapas do caminho da vida, o homem se revela em metamorfose constante, travessia contínua. Quem se pensa não diz o que é, porque não é somente o que diz. A possibilidade de enunciação suplanta infinitamente a realidade do enunciado. O outro eu não é exterior, mas interior à estrutura dialética da consciência. Ao *cogito, ergo sum*, convém replicar: *colloquimur, ergo sumus*. (SOUZA, 2002, 217-218).

Semelhante a esta afirmação é a conclusão a que chega o narrador da estória, ao final de sua narrativa:

Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me? (ROSA, 1979, 141)

O *eu* não é. O *eu* faz ser e faz ser, mas, anterior a toda eclosão de sentido, o *eu* se resguarda, inesgotável em sua profusão. *Eu sou* significa apenas que *eu posso ser*, que reside em mim um manancial de possibilidades de vir a ser. Consciente dessa ampla dimensão interior, o narrador de *Se eu seria personagem* equaciona o *ser* e o *transparecer-se*, reeditando a questão primordialmente proposta pelo narrador de *O espelho*, quando, olhando-se num espelho depois da sua longa “tresbusca”, ele se depara com nada:

Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador? (ROSA, 1981, 66).

O que de mais fundo habita em nós, e *nos é*, não tem formas, rosto, nem se define ou se captura, mas manifesta-se como propulsão deveniente. O vibrar do abismo querendo ser não pode ter “evidência física”. Qualquer forma que no espelho se assuma será “o ficto”, *persona ficta*, personagem, porque o *eu* é a matriz abissal das possíveis configurações do ser, e, como tal, é, ele mesmo, inconfigurável. Como se apontou anteriormente, o processo de constituição da forma na estória se mostra

sempre em curso, aberto, deveniente. Através de nós, se nos rendemos ao nada, se nos “acertamos ao vazio” (ROSA, 1981, 77), o ser continuamente advém como criação. “Sou – ou transpareço-me” significa “sou *porque* transpareço-me”, sou porque, *através* de mim, intuo (= avisto, vejo), *para além* de mim, o *eu* como abertura de uma coalescência inexaurível de virtualidades. “Transparente contemplador” é aquele que “se transparece”, aquele que, dotado da clarividência da coruja (que se exhibe ao fim da estória), vê, através de si próprio – *porque se tornou translúcido e permeável ao mistério de ser* – o eu como horizonte, dimensão que garante a transcendência imanente à natureza humana.

Concebido como horizonte, o *eu* é percebido como o limiar de uma potencial infinitude. Nessa dimensão amplificada, dizer “sou” é uma redução, e mais exato será afirmar “somos”. Cada um de nós é um diálogo a várias vozes, em cada “comigo” muitos “mins” se bifurcam, cada *um* é *muitos*, *eu* quer dizer *todos* e *ninguém*. Fundamentalmente, portanto, como disse Rimbaud nas famosas cartas do vidente: *JE est un autre* (EU é um outro). Na carta de 15 de maio, ele acrescenta: *J’assiste à l’éclosion de ma pensée : je la regarde, je l’écoute*. O *eu* assiste à eclosão do seu próprio pensamento: encara-o (contempla-o, observa-o), escuta-o. Na carta de dois dias antes, de modo ainda mais penetrante e um tanto cifrado, o poeta dissera: *C’est faux de dire : je pense : on devrait dire : On me pense*.

É falso/errado dizer: eu penso. Dever-se-ia, então, dizer, como? “sou pensado”?, “pensam-me”?, “pensa-se em mim”? O pronome *on* admite estas várias leituras. Todas convergem, no entanto, no reconhecimento de que *o eu não é sujeito do pensar*: o pensar não lhe *pertence*, não acontece em virtude de um seu gesto *voluntarioso*, não atende ao seu *domínio e comando*. Antes *objeto* do pensar, o *eu* é *produzido* pelo agir ininterrupto desse *um outro*. Ou, então, pode-se distinguir, como Fichte, um *je*, eu, objeto, e um *JE*, EU, sujeito transcendental a todas as possíveis versões, condição *a priori*, impulso abissal, pura atividade de autoplasmação. Afinal, o próprio Rosa, em *Quemadmodum*, de **Ave, palavra**, aventa “o proto-eu profundíssimo de Fichte”. (ROSA, 2001, 217). *Dobra* que se *desdobra*, *plissamento* ambíguo, *pliagem* múltipla, o *eu* implica o outro, *complica-se* como outros, *replica-se* em outridade, *mas* permanece *inexplicável*.

Posso conhecer *os possíveis mins*, mas desconheço-me, “para mim mesmo sou anônimo”, razão pela qual “o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras”. O “mais fundo de meus pensamentos” é o pensar essencial, que me motiva, me nutre e me impulsiona, mas não sou o racional detentor desse pensar, antes sou *por ele pensado*, ele é que me produz e me inventa, ele me antecede, me excede e me transcende. Nem minhas palavras, já expressas no claro âmbito do discurso, entendem esse esconso pensar abissal que ainda não se soube em linguagem, nem esse pensar de fundo, enquanto pura energia de existir, compreende minhas palavras soltas, que confusamente tentam saber de mim. O falar e o pensar, aqui, situam-se em níveis tão distantes, que a audição e a comunicação entre eles se tornam impossíveis. Mas o falar também pode-se fazer originário, desde que eu me empreste a transmitir a voz inarticulada do silêncio, que envolve de mistério esse pensar primordial. Nesse caso, “fala-se em mim”, e é nessa medida que ao *cogito, ergo sum* substitui-se o *colloquimur, ergo sumus*: “somos falados”, portanto, somos. SOU significa, então, que um concerto de vozes manifesta-

se em mim, através de mim, e, nesse *colóquio* polifônico, o pensar de fundo pode encontrar uma abertura para transparecer-se – quiçá *transpare-ser-se*.

A polifonia é, com efeito, a nota mais característica dessa estória tão múltipla, em que vibram ecos de outras estórias. As marcantes palavras do início – para as quais o narrador chama fortemente a atenção através dos dois imperativos “Note-se e medite-se”, que se assemelham, em motivação, ao “Mire e veja” de Riobaldo – pronunciam-se igualmente na estória *Páramo*, na qual um homem, em profunda angústia existencial, procura desesperadamente o seu eu. (ROSA, 1985, 222). Em dado momento de sua viagem pelo tempo em busca de si mesmo, ele se recorda da mulher que amara desde todo o sempre:

Continuava uma música. Ela vestida de preto, ao lado de outro, perto do altar, ornada de açucenas brancas, como uma santa de retábulo, bela, sussurradora. Eu olhava-a, minha alma, como se olhasse a verdadeira vida. Aquilo ia suceder mais tarde – no tempo *t*. (ROSA, 1985: 237).

O tempo, elaboração contínua da vida, separa os dois amantes, mas, em sua mobilidade constante, mantém a possibilidade infinitamente aberta do reencontro. A esta mulher passada e indefinidamente porvindoura, chama o narrador de *Páramo* pelo nome *Evanira*, e este é o título do poema-estória de **Ave, palavra**, que busquei para a interpretação de *Arroio-das-Antas*. Em *Evanira!*, recorde-se, dois seres que imemorialmente se amam, se reencontram finalmente, re-unidos pela saudade, sentimento transtemporal mais inquebrantável que a memória, que pode esquecer. A saudade é “o chamado do possível ainda” (ROSA, 2001, 70), concessão poética para que “nós, tempícolos” (ROSA, 2001, 76) suplantemos os limites do tempo e extravasemos o nosso “multiversante eu” (ROSA, 2001, 64) – nosso eu de tantos mins – pelas sendas da eternidade. *Evanira* é a “Eva nascente, primeva”, “angelia, eva” (ROSA, 2001, 68), mulher para sempre deveniente, que mostra sua multiface em tantas estórias rosianas.

Ei-la reaparecida em nova figuração – como Ricarda Rolandina – em *Retábulo de São Nunca*, de **Estas estórias**. Aqui, também, dois jovens amam-se para além das barreiras do tempo:

Só de começo a gente surpreendendo-se do quanto tanto eles se amavam: escolhido e escolhida. Aí, falava-se de uma ternura perfeita – talvez ainda nem existente. Antes, aquele amor infinitado; antigo amor pontiagudo. (ROSA, 1985, 249).

A profecia do narrador de *Páramo* do que “ia suceder mais tarde no tempo *t*” realiza-se nesta outra estória, em que os amantes, apesar da “desgovernada precisão” (ROSA, 1985, 249) que demonstravam um do outro, separam-se de maneira irrevogável, razão pela qual Ricarda Rolandina passa a vestir-se inteiramente de preto, cor, inclusive, do vestido com que se casa com outro,

exatamente como previra o narrador de *Páramo*. A palavra “retábulo” no seu vaticínio já é, por si só, uma antecipação dessa outra estória por vir, cujas ressonâncias ouvem-se também em *Se eu seria personagem*.

Na pergunta primordial – “Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa?” – que se faz o narrador de *Se eu seria personagem* imprime-se a imagem-princípio de *Retábulo*: “A sós eles dois, porém, cada um devendo de ter nascido já com o retrato do outro dentro do coração” (ROSA, 1985, 249-250), imagem que se duplica na moeda que Reisaugusto divide ao meio, oferecendo a metade à Ricarda Rolandina, “o que, pelos símbolos da terra, valia como prometer de repartir com a amada suas sorte e fortuna” (ROSA, 1985, 251), sentido simbólico correspondente ao “encaixe” de Drizilda e do Moço. Também o nome invulgar “Orlanda” assemelha-se à “Ricarda” na feminização incomum da forma masculina e contém-se dentro do não menos raro “Rolandina”, como a indicar uma matriz intemporal comum, da qual ambas proviessem. Os descompassos e desencontros dessas estórias se arranjam – se consertam e se concertam – no final de *Se eu seria personagem*, em que os dois destinados amantes convergem um para o outro:

De dom, viera, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima? Fique o escrito por não dito. Sós, estampilhamo-nos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos. (ROSA, 1979, 141).

Segundo afirma o padre de *Retábulo*, “aqueles que Deus uniu, nem eles mesmos conseguem se separar”. (ROSA, 1985, 256). Reconhecendo e poeticamente ratificando o compertencerem-se, Orlanda e o narrador “estampilham-se”, isto é, “carimbam-se” um ao outro, “selando” o seu destino compartilhado e renovando a noção de já nascer cada amante com a imagem do outro dentro do coração.

“De dom”, viera Orlanda, assim como “de dom”, sorria Drizilda. (ROSA, 1979, 19). As três formas do verbo vir – viera, vinha, veio – sugerem um atravessar por várias temporalidades, um ter vindo numa anterioridade, o estar sempre vindo, e o ter finalmente chegado. Lembremo-nos do que o narrador dissera: “Vou ao que me há de vir, só, só, próprio”. (ROSA, 1979, 139). O pronome átomo na ênclise pouco natural – veio-me – sinaliza mais do que “veio a mim”, até porque o “até mim” se diz logo a seguir: brotou de dentro de mim, eclodiu o que em véspera estava desde tantos outroras, assomou-se-me. E um recurso análogo ao mobilizado em “Arroio-das-Antas” indicia que o encontro tem caráter definitivo. Lá, o “aonde” inicial, signo de busca, e desalentada, se converte no “onde” final, termo, Fazenda feliz “que se ergueu e inda hoje há”. (ROSA, 1979, 20). Aqui, o “e terna”, ensaio segundo o qual se desenhara Orlanda a princípio (ROSA, 1979, 138), finalmente se concretiza como “terna” – “olha-se terna ao espelho” – numa transformação da eternidade virtual em temporalidade real. A concretude deste presente que se inaugura anuncia-se no denotativo eis – “eis-nos” – atualização do vínculo, espaço-tempo encarnado, núpcias.

O general a que rendem continência estes amantes, afinal, é Eros, ou, talvez, o Destino, concebido como a realização de “um amor que tem assunto” (ROSA, 1979,

81), como o de Romão e Drá-Pintaxa (*Reminiscção*), o de Seô Quim e Lolalita (*Orientação*), o de Mema e Xênio Ruysconcellos (*Palhaço da boca verde*), o de Elpídia e Mearim (*Estoriinha*) e de tantos outros rosianos pares, no céu ou em alguma outra vida talhados para se (re)encontrarem. Concordam os narradores de *Se eu seria personagem* e *Retábulo de São Nunca* – tão profundamente que chegam a proferir as exatas mesmas palavras – que “o amor não pode ser construído” (ROSA, 1979, 139 e ROSA, 1985, 255, respectivamente), num ato de deliberação e voluntarismo, mas assinaladamente se consagra na recomposição de um todo, respondendo a um traçado cósmico de afinidades eletivas, que transcende o curto alcance da nossa compreensão.

Curiosamente, as estórias de Drizilda e do Moço e de Orlanda e seu par encerram-se com os desenhos do caranguejo e da coruja respectivamente. Pensando-se acopladamente estas estórias, ainda é possível surpreender-se uma última correlação entre elas: a circularidade do *vir alguém* do caranguejo e do *ver além* da coruja favorece o “circunferir-se” (ROSA, 1956, 606) dos amantes “num arredondamento”. (ROSA, 1979, 184). Como disse o narrador de *Sequência*: “No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhados. Amavam-se”. (ROSA, 1981, 60)

Da poesia dessa verdade, brotam múltiplas estórias rosianas, as mesmas e outras. O constelar-se de diversas estórias ao redor de um eixo comum prova que existe entre elas uma profunda *sim-patia*. As estórias saem umas de dentro das outras como as pétalas de uma flor de um mesmo cálice, ou assentam-se umas dentro das como caixinhas chinesas que se aprofundam, ou ainda, como “cachos de acordes”, tecem variações musicais em torno de um só tema, que complexamente se orchestra. Animadas por um mesmo frêmito, as estórias respiram em conjunto como um organismo vivo, de modo que uma nota vibrada em uma delas é um alento que se distribui a todas, e a todas ilumina. Assim, como um cosmos em expansão, o universo rosiano das estórias cresce e avulta a cada dobra que se lhe aplica, a cada novo nexos que se surpreende em sua tessitura.

Referências

ALMEIDA, Ana Luiza Penna Buarque de. **Um abreviado de tudo: Anedotas de Tutaméia**. Belo Horizonte: UNA Editoria, 2001.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **As três graças. Nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria** (tradução de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHOFEN, J. J. **Myth, Religion and Mother Right** (translated by Ralph Manheim). New Jersey: Princeton University Press, 1992.

BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant**. Paris: P.U.F., 22. Ed., 1946.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2. Ed., 1986.

JOYCE, JAMES. **Finnegans Wake / Finnicius Revém.** (Tradução de Donaldo Schluler). Volume 4. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

JUNG, Karl G. et KERÉNYI, Carl. **Introduction à l'essence de la mythologie.** Paris: Payot, 1951.

KERÉNYI, Carl. **Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter** (translated by Ralph Manheim). Princeton: Princeton University Press, reprinted edition, 1991.

PLATÃO. **O banquete.** Virtualbooks, 2000/2003. Disponível em http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf

RIBEIRO, Joaquim Chaves. **Vocabulário e fabulário da mitologia.** São Paulo: Martins, 1962.

RIMBAUD, Arthur. **Les lettres du voyant.** Ouvrage édité par Dominique Petitjean. Disponível em: <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16691714/les-lettres-du-voyant-artyuioip>

RÓNAI, Paulo. A fecunda Babel de Guimarães Rosa. **Jornal do Commercio**, 01/12/1968.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia. Terceiras estórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 3. Ed., 1979.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: José Olympio, 12. Ed., 1981.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3. Ed., 1985.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra.** Rio de Janeiro: José Olympio, 5. Ed., 2001.

ROSA, João Guimarães. Cara-de-Bronze. In: _____. **Corpo de Baile.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2. Ed., 2º vol., 1956, 555-621.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: _____. **Corpo de Baile.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2. Ed., 2º vol., 1956, 623-822.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.** Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Nova Fronteira/Editora UFMG, 2003.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. A criatividade da memória. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos (Org.) **Historicidade da memória**. Rio de Janeiro: Caetés, 2001/2002.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Epistemologia e hermenêutica. **Revista Tempo Brasileiro**, nº 150, 2002, 211-222.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa. Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. Dissertação de Mestrado. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 1993.

Para citar este artigo

FARIA, M. L. G. de. Eros, saudade e suas com/p/icações no sertão de Rosa. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 1, 2021, p. 54-79.

A Autora

MARIA LUCIA GUIMARÃES DE FARIA é professora associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde ministra cursos em nível de Graduação e Pós-Graduação no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras. Doutorou-se em Ciência da Literatura na mesma universidade em 2005, com tese sobre Guimarães Rosa. Foi uma das organizadoras dos livros *Veredas no sertão rosiano* (7Letras, 1998) e *Secchin, uma vida em letras* (EDUF RJ, 2010). É membro permanente da comissão organizadora do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, que promove encontros anuais desde 2010 e publica uma revista bimestral, atualmente em seu vigésimo-terceiro número. Tem diversos trabalhos publicados. Seus projetos de pesquisa voltam-se principalmente para o ato criador em linguagem.