

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 1, Número 1, Jul. 2012

O UNIVERSO ROSIANO DAS TERCEIRAS ESTÓRIAS (PARTE 1)

THE ROSIAN UNIVERSE OF TUTAMEIA (PART 1)

Maria Lucia Guimarães de Faria (UFRJ)

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 07/06/2012 • APROVADO EM 19/07/2012

Resumo

O presente trabalho se propõe a apresentar uma visão geral de *Tutameia*, a partir do estudo aprofundado de três de suas estórias. Começando por uma breve introdução que aponta algumas características particulares deste livro dentro da obra rosiana, o trabalho devota-se a seguir à interpretação das três estórias selecionadas. A primeira é “Antiperipleia”, estória de abertura do livro, avaliada como realização autônoma e também em sua contribuição estratégica à arquitetura do conjunto. A segunda é “O outro ou o outro”, uma das artérias mestras do livro, central para a compreensão do magistério rosiano da liberdade. A terceira é “Barra da Vaca”, que se presta a uma reflexão sobre o homem no mundo, aqui concebido como uma metáfora do poeta e sua missão criadora. Tendo em vista o princípio orgânico do todo e das partes, cada uma destas estórias contém o todo punctualmente concentrado, de modo que, lidas e transvistas, oferecem pistas reveladoras para a percepção integrada do conjunto.

Abstract

This essay proposes to present a general view of *Tutameia*, founding it on the scrupulous study of three of its stories. We begin with a brief introduction that highlights some particular aspects of this book, in Guimarães Rosa’s work and then proceed to the interpretation of the

stories selected. The first one is “Antiperipleia”, opening story of the volume, evaluated as an autonomous achievement but also in its strategic role in the architecture of the whole. The second is “O outro ou o outro”, one of the binding beams of the book, crucial for the understanding of the Rosian philosophy of freedom. The third is “Barra da Vaca”, which lends itself to a reflection about the man in the world, regarded as a metaphor of the poet and its creative mission. Given the organic principle of the whole and its parts, each of these stories is conceived to contain the whole punctually concentrated, in such a way that reading through them one can bring forth revealing clues to an integrated perception of the totality of the book.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Coruja/Caranguejo. Tensão harmônica de contrários. Metamorfose.

KEYWORDS: Owl/Crab – Nothingness – Metamorphosis – Hermes – Crossroads – Harmonic tension of opposites

OBRAS: Tutameia. Antiperipleia. O outro ou o outro. Barra da Vaca. Sagarana.

Texto integral – Parte 1

*Tutameia*¹, último livro publicado por Guimarães Rosa, é uma obra fortemente aparentada com toda a sua produção anterior, e, ao mesmo tempo, bastante singular. Os “valores” rosianos que se constroem desde *Sagarana* aqui comparecem e se consumam. Entretanto, sua escrita se compacta, tornando-se quase sibilina. As palavras, pensadas e medidas, são microcosmos, das estórias em que se inserem e do livro como um todo. Seja pelas montagens vocabulares, seja pelo espessamento semântico que acumula camadas de significado em cada palavra, a linguagem exorbita de seu conteúdo inteligível e mobiliza a dança dos significantes em ritmo de transe. Munidas de “canto e plumagem” (ROSA, 2001, 274), as palavras sensificam o dizer, teclando acordes musicais, apalpando implicações táteis, liberando indícios olfativos, no “rigor de mostrar ao vivo a vida” e no empenho de “capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito” (p. 65 e 66). Proteiforme, fabril, incoagulável, a linguagem é um meticuloso trabalho de plasma, astuto e veloz no promover articulações fono-semânticas, convergências sinestésicas e fulgurantes cruzamentos verbi-voco-visuais. Os silêncios também significam e até com recursos gráficos se obtém sentido. Os arvesamentos sintáticos e as transgressões gramaticais ampliam as possibilidades do código linguístico, compelindo a língua a dizer além do previsto. Não que estes lances sejam alheios ao modo rosiano desde os seus

primórdios. Aqui, contudo, eles se adensam e complexificam. Há um enxugamento, uma parcimônia, uma punctualização, a tendência à contenção do todo na parte. Quase oracular, arredio a qualquer ornamento parasita, o dizer é por vezes vertiginosamente cifrado. O leitor, continuamente assaltado em suas expectativas correntes de compreensão, é obrigado a pendurar, no pórtico de entrada do livro, os seus “bons hábitos estadados” de leitura (p. 64). Perseguindo a desautomatização dos nossos centros perceptivos, Rosa “perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito” (*idem*). Parecem-nos estranhas as estórias, as imagens, a escritura, mas decorra talvez a estranheza tão-somente de nossa maneira estática, e não dinâmica, de perceber o real. Não é este o sítio da ambiguidade, onde, como afirma o narrador de “Lá, nas campinas”, “as coisas vacilam, por utopiedade”?

O caráter insólito do livro começa por sua índole. Trágica ou cômica? *Tutameia* lida com os limites do humano, a dor do existir, os extremos da paixão e da loucura. Perdedores-vencedores, os personagens estão reaprendendo a viver após experiências-limite. Mas aqui a suprema conquista é aprender a rir, gesto, por exemplo, que transfigura a Sinhá Secada em Sinhá Sarada. Em *Tutameia*, “comicidade e humorismo atuam como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico” (p. 3). Por isso, após as “antiperipléias”, as “tresaventuras”, os “hiatos” e os “desenredos”, é possível, a nova “orientação”, que permite dar tratamento gaiato às estórias, a despeito de seu substrato trágico. O livro tem uma estrutura subliminar de contos de fadas, com elementos fantásticos, reviravoltas surpreendentes, fatos incríveis, feitos inverossímeis. Há monstros (“Esses Lopes”, Pajão de “Como ataca a sucuri”), personagens mitológicos (o Boi, de “Os três homens e o Boi), príncipes encantados (o Moço de “Arroio-das-Antas”, Melim-Meloso, Prebixim, o cigano Florflor), figuras estranhas ou grotescas (Jeremoavo de “Barra da Vaca”, Mechéu), “tesouros” (“Como ataca a sucuri”), gigantes (“Grande Gedeão”), personagens quase sobrenaturais (Rebimba), mocinhas míticas (Drizilda de “Arroio-das-Antas”, Dídia Doralena, de “Umas formas”), pessoas que se metamorfoseiam (a Drá-Pintaxa de “Reminiscção”). Mas o conto de fadas não é algo banal. No seu centro está o homem em seu confronto com o mundo, e a imagem do homem que ele propõe é a de alguém que possui a capacidade de se elevar acima de si mesmo. No conto de fadas, tudo pode acontecer, e o ponto central nas transformações que se encenam é a capacidade de metamorfose inerente ao homem.

Uma rápida viagem pelo universo rosiano das *Terceiras estórias*, universo que tem na viagem um de seus elementos centrais, é aqui empreendida através de três estórias. Embora pareça curta a viagem, num universo de quarenta estórias e quatro prefácios, procura-se iluminar o todo pela parte, tanto aprofundando a interpretação da estória eleita, quanto irradiando dela para o projeto maior que a inclui e transcende.

1. Voltar para fim de ida: “Antiperipleia”

“Antiperipleia”, “percurso inverso”, é um *descensus ad inferos*. Sendo esta a abertura de *Tutameia*, o livro começa pela morte e convida a uma “viagem de volta”: “Tudo, para mim, é viagem de volta”, diz o narrador, Prudenciniano, o guia de cego (p. 13). Viajar de volta é o próprio movimento do livro, o ritmo de transe que constitui a sua rotação interna. O livro se inicia, propondo uma antiperipleia, um andar para trás. Voltar da primeira estória significa ir para a última. Esta, por sua vez, se encerra com o símbolo do caranguejo, sugerindo, também, um retroceder. Voltar da última estória significa ir para a primeira. Fecha-se o círculo da narrativa, que exige um retorno sobre si mesma. A noção de circularidade é reforçada pelas epígrafes aos índices inicial e final, que solicitam uma releitura. A própria existência de dois índices, um em cada ponta do livro, fornece ao todo uma configuração circular.

A inserção de um índice de releitura é inusitada, mas Rosa utiliza procedimentos afins em outras obras. Em *Grande sertão: veredas*, “nonada” é a primeira palavra do romance e praticamente a última. Em *Corpo de Baile*, o índice final altera as informações do índice inicial, obrigando o leitor a “voltar atrás”. Em *Tutameia*, contudo, a estória que propõe um retorno fecha-se com o símbolo da coruja, animal a que se associam a clarividência do olhar e o longo alcance da capacidade visual. A primeira estória requer um *vir aquém*, mas *vê além*. A última estória, que constitui uma espécie de apoteose do livro, em que os personagens ultrapassam os limites de suas estórias e se reúnem num *gran finale*, termina com o animal que *anda para trás*. Vir aquém e ver além, andar para a frente ou para trás, são ações que se completam, itinerários que se complementam.

Treze vezes se revezam, ao longo do livro, a coruja e o caranguejo, alternando-se como fecho de algumas estórias. Esta alternância constitui o movimento que articula o livro: o ritmo de transe do aquém (caranguejo) e do além (coruja), que simboliza o intercâmbio dialógico da vida e da morte, a interpenetração do ser e do não-ser, a complementariedade do tudo e do nada, que já se anuncia no título da obra, em que a palavra “tutameia” significa simultaneamente “nonada, baga, ninha, inânias”, expressões sinônimas de “nada”, e “*mea omnia*”, “toda minha”, que tem o valor de “tudo”.

A circularidade “Antiperipleia-“Zingaresca” é assinalada de forma explícita, não apenas através de elementos exteriores às estórias, mas também mediante recursos internos. O guia de cego que abre o livro, como narrador da primeira estória, retorna na última. Embora o nome seja outro,

trata-se, como percebeu Heloísa Vilhena de Araújo (ARAÚJO, 2001: 123-4), do mesmo personagem, inclusive porque os nomes aproximam-se na forte nasalização, três vezes presente em cada um: Prudencinhano / Dinhinh-ão. As semelhanças saltam aos olhos: Prudencinhano é “calungado, *corcundado*, *cabeçudão*”, “defeituoso, *feioso*” (p. 14), “bêbado e *franzino*, *ananho*” (p. 15); Dinhinhão é “rebuço de menino *corcunda*, *feito* como um caju e sua castanha (...) o *anão* Dinhinhão” (p. 190), que possuía “a *cabeça enorme*” (p. 191). Prudencinhano foi acusado de empurrar o cego Seo Tomé pelo precipício: “Aqui, que ele se desastrou, os outros agravam de especular e me afrontar” (p. 15); Dinhinhão comenta: “Pois dizem que matei um homem, precipitado” (p. 190). Levado pelo Seô Desconhecido, Prudencinhano dirigia-se à cidade: “E o senhor ainda quer me levar, às suas cidades, amistoso?” (p. 16); Dinhinhão, por sua vez, “retornava para sertões”, fazendo o percurso inverso, a viagem de volta.

Estabelecida a circularidade, tanto na microestrutura da estória, quanto na macroestrutura do livro, cumpre encontrar a sua motivação profunda. Para Giambattista Vico, a história é um incessante ritmo de sístole e diástole. Ela se expande num *corso* e contrai-se para formar o começo de um *ricorso*, e os *corsi* e *ricorsi* se sucedem interminavelmente, num infatigável dinamismo de inícios e fins (VICO, 1976). Quando Prudencinhano afirma “que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, *recurso* (...)” (p. 13), a referência a Vico é explícita. A *storia ideale eterna* é a suprema imagem viquiana, não apenas da história, mas do próprio destino humano. Uma origem e um fim: está completo um *corso*, um elo da *storia ideale eterna*. Os fins são a condição para novos inícios. A morte de um curso é o nascimento de um re-curso. A periodicidade da história ideal eterna é a manifestação do divino, o próprio princípio da Providência no universo, compondo a imagem de um eterno arranjo, no qual a verdade divina é, a todo momento, revelada mediante o seu contrário. O que semelha progresso é movimento rumo à dissolução. Deus entra na história “de cabeça para baixo”. A certa altura, Prudencinhano, declara: “Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (p. 15). Entretanto, não se trata de um pesadelo, pois um fim é também um início: o cosmos renasce do caos. Deus, atuando como a Providência, comanda a metamorfose das coisas em seus opostos. O homem deve adquirir a arte do pensamento metamorfológico, a fim de compreender o jogo de contrários envolvido na gênese das idades, e de apreender qualquer evento em termos do seu inverso. Nesta perspectiva, o mito é a mais fiel tradução da existência, pois fala precisamente deste jogo de forças contraditórias. No mito, potências benignas e malignas, a vida e a morte, o claro e o escuro, coexistem, sem unificação ou mediação, articulando uma realidade ambigualmente dual. O pensar metamórfico é aquele capaz de harmonizar os antagonismos, transformando as oposições polares em interações complementares.

A circularidade é uma das potências criadoras mais antigas que animam o cosmos:

É um fato marcante que, em toda a natureza, cada vida particular comece pela rotação em torno de seu próprio eixo (...). Tanto no maior como no menor (...), o movimento rotatório se apresenta como a primeira forma de vida particular, como se tudo que se fecha em si e se isola do resto já se encontrasse, por essa razão mesma, engajado em uma luta interior. O que ressalta desta observação, ao menos, é que as forças circulares fazem parte das potências mais antigas, daquelas cuja atividade se revelou desde a primeira criação, e não, como se pensa geralmente hoje em dia, de forças que viriam se agregar exteriormente ao que já se havia transformado, acidental ou ocasionalmente (SCHELLING, 1949, 163).

A rotação em torno do próprio eixo não é fato de repetição, mas ato de criação. Retornar à origem é re-generar-se: morrer, para renascer. A verdade última da catábese, em que se condensa o “mistério do horizonte”, é que o “aonde queremos chegar” é o “donde nós viemos” (SOUSA, 1975, 109). Diz o narrador de “Cara-de-Bronze”: “No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final (ROSA, 1956, 610).

A origem é o que existe de mais misterioso. Ela nunca se dá a conhecer inteiramente. Ela se abre, fechando-se. Por mais que se revele, permanece irrevelada. O homem se aproxima dela, em meio a véus e neblina, mas, por mais pleno que se lhe afigure esse encontro, e por mais frutos que outorgue, ele persiste parcial. No entanto, mesmo incompleto, ele é cada vez mais denso. Por uma carência e por um excesso, porque o buscar jamais esgota a busca, mas é gerador de ser, o homem deve sempre empreender essa antiperiplexia. O retorno ao “donde nós viemos” é a única possibilidade de criação e crescimento: voltar, para fim de ida. Mas é na ida que o homem adquire condições mais ampliadas de prospectar a origem: ir, para fim de volta. A circularidade que retorna sobre si mesma não é viciosa, mas sinal de criatividade contínua. Sempre que nos acercamos de um círculo, avizinhamo-nos de uma realidade infável e fundamental.

A circularidade proposta por *Tutameia* é a expressão poética do movimento incessante vida–morte–vida, que perpassa o cosmos. A morte é que constitui o autêntico princípio, o sítio absconso onde tudo deveras começa: “Decido? Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. (...) Declaro, agora, defino”, ensina o narrador, Prudenciniano (p. 13). A morte abre a clareira vital onde o autêntico pode brotar como recomeço. Este recomeço, entretanto, é o verdadeiro originar-se do homem, pois não deriva

de um fato exterior a ele, uma data de calendário, mas promana de um ato existencial inédito (“decido”), que descortina um novo mundo (“divulgo”), para além das coisas visíveis e já reveladas (“por detrás do que há”), onde o homem projeta, pela linguagem (“declaro”), a plasmação de um destino absolutamente pessoal (“defino”).

A morte, viagem de volta, não é fim, mas início: “Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar” (p. 16). Longe de constituir mera re-corrência, o *re-curso* é um recurso extremo, que promove uma virada. O fim da *história* é o início da *estória*. “Repensar, não penso”, garante Prudenciniano, apontando o adensamento existencial do *re-curso*. Já as epígrafes de Schopenhauer, introduzindo os dois índices, acentuam a importância da *retomada*, da *releitura*, do *repensar*. “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 nova”, adverte a primeira epígrafe. Dentro do mesmo espírito, a segunda *reafirma*: “Já a construção, orgânica e não-emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”. O recomeço assinala uma metamorfose existencial. O que o prefixo “re” anuncia não é uma repetição, mas a mesma noção cifrada na palavra antiperipleia: o retorno à origem.

A partir do instante em que se rompe com o curso normal da vida, instaurando-se um percurso de volta, abre-se a dimensão da originalidade, em que o homem concede-se um “si mesmo” e “diverge de todo mundo” (ROSA, 1970, 15): “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos” (p. 13). A capacidade de continuamente retroceder à origem é penhor de um perpétuo renascer. Mais profunda do que um ponto de partida, mais longínqua do que um marco inicial, anterior a qualquer começo, a origem é a fonte subterrânea que jamais cessa de originar. “É preciso vir aquém”, sugere o título “Antiperipleia”, convidando a uma catábase. “É preciso *vir aquém*”, com grifo no próprio texto, são as palavras de Moimeichego, uma ficcionalização do autor em “Cara-de-Bronze”, a respeito da viagem do Grivo em demanda da origem da poesia (ROSA, 1956, 619). A *estória* que exorta a vir aquém termina olhando para além. A comunhão do aquém e do além decorre de uma concepção dramática, e não estática, do homem e do mundo, que não aceita o dualismo antagônico, nem a síntese denegadora dos opostos, mas professa a euritmia dos contrários. Na verdade, a grandeza do *re-curso* está em brotar do embate de disposições opostas – fim/início, caos/cosmos, treva/luz – que se harmonizam em ritmo de transcensão. Em incessante metamorfose, os contrários eternamente se alternam.

A morte é uma catábase instantânea, que intimiza o homem com o reino que jaz sob a terra. De forma insistente, a terra se faz presente em “Antiperipleia”. “Terra de injustiças”, queixa-se o guia, acusado da morte do cego. Filhos da terra, são “terríveis” todos os personagens dessa *estória*.

Inicialmente, “a mulher, terrível” (p. 13), com quem o cego amasiava. Sua “terribilidade” advém de sua excessiva lubricidade. Em seguida, é terrível o próprio cego, que caiu pela ribanceira: “e daí, quebrado, ensanguentado, terrível, da terra” (p. 15). Nessa construção, a íntima associação entre “terrível” e “terra” é frisada de maneira notável, pela redundância. “Ser terrível” significa exatamente “ser da terra”. Nós todos, seres humanos, seres da terra, somos terríveis. Esta característica, normalmente irrelevada, é revelada em agudos transes da existência: no caso da mulher, o desejo longamente reprimido (“O marido desgostava dela”, p. 14); no caso do cego, o estatelar-se de cara na terra. Segue-se “o marido, terrível”, “rufião”, “imoral” (p. 15). Também são “terríveis, os outros”, que “ameaçam, às injúrias”, a turba multa (p. 15). Citado imediatamente após “os outros”, é possivelmente terrível o próprio interlocutor, o suposto delegado, que não se pronuncia a favor do guia: “O senhor não diz nada” (p. 15). Contudo, o maior detentor de terribilidade é o próprio Prudenciniano. No seu caso, “terrível” vem associado a “ter”: “Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar; então Deus não é mundial? Temo que eu é que seja terrível” (p. 16). O verbo “ter” apresenta inúmeros matizes, entre eles “poder dispor de, poder gozar, entrar na posse de, receber, conquistar, sentir, experimentar, dar à luz, parir, dar existência, gerar, procriar” (HOLANDA, 1986), configurando uma espécie de revanche do guiador, que fora crucificado por todos e, agora, levava a melhor.

A terra representa o lado obscuro da existência humana. A ela associam-se os impulsos elementares, os pendores caóticos, as tendências selvagens que constituem os avessos do homem. Ao céu, por outro lado, pertencem as forças ordenadoras. À terra, liga-se o demo; ao céu, Deus. Convivem no homem, em acirrado prélio, esses dois “d” (CAMPOS, 1970), que comparecem de forma acentuada no seletor léxico de “Antiperipleia”: delongo, decido, divulgo, declaro, defino, deandávamos, deixassem, deduzia, entre outros. A dualidade divino-diabólica é particularmente notável na construção “Dia que deu má noite” (p. 15). A estes dois “d”, acrescenta-se um terceiro: o destino. Logo na abertura, Prudenciniano anuncia: “Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz” (p. 13). O destino se insinua na longa série de palavras cuja sílaba inicial é “des” – desaparecidas, despenhar, desastrou, desafeio, destruir, desconhecido. Notadamente na frase “Em dê que o meu cego seô Tomé se passou, me vexam, por mim puxam, desconfiam, discorrendo” (p. 13), a síncope “dês” alude à abundância de “d” na tessitura linguística do texto, evidente na palavra “dedudo” (p. 15), onde confluem os três “d”. A articulação dos três “d” propõe a triangulação Deus-diabo-destino, operando na intimidade do homem. Na base do triângulo, Deus e o diabo defrontam-se e debatem-se; no vértice superior, o destino se decide e se desenha nesse duelo. Nem da terra, nem do céu, tanto da terra,

quanto do céu, o homem é o ser ambivalente, que oscila na alternância divino-demoníaca, e cujo destino se dispõe a cada novo lance de dados.

A terribilidade de Prudencinho consiste em “rir por último” e concorda com a qualidade central inscrita em seu nome – a prudência. Por três vezes ele exalta a virtude de saber esperar: “Deixasse – e eu deduzia e concertava. Mas ninguém espera a esperança. Vão ao estopim no fim, às tantas e loucas” (p. 15). Adiante: “A gente espera é o resto da vida” (p. 15). E, finalmente: “Aceito, bem procedidamente, no devagar de ir longe” (p. 16). Saber esperar é uma decorrência de poder prever. Espera melhor quem vê mais longe. A Prudência era originalmente figurada como uma mulher com duas caras: uma, que olhava para o passado, e outra, para o futuro, assinalando a duplicidade do aquém e do além, e a amplitude periscópica do olhar. Modernamente, ela se representa como uma figura feminina de um só rosto, que porta, como emblema, um espelho rodeado por uma serpente. O espelho garante a possibilidade de olhar para a frente e simultaneamente ver atrás – “olhando para trás em frente olhava”, diz o narrador de “Sota e barla” (p. 170) –, e a serpente enrodilhada no espelho propõe a imagem dinâmica da eterna circularidade do antes e do depois. Prudencinho é justamente aquele que olha para trás (“Tudo, para mim, é viagem de volta”), mas vê muito adiante (Prudência).

A capacidade de olhar concomitantemente em todas as direções lhe assegura o ofício que desempenha: o de condutor. Ele não conduz apenas o cego, mas também a estória, narrada em primeira pessoa, sob forma dialógica. Dirigindo-se a um “Seô Desconhecido”, ele, na verdade, dialoga consigo mesmo, num monodialogo de pendor riobaldiano. Ele só diz o que quer, pontua a sua narração de máximas filosóficas e declara a sua independência de qualquer interlocutor externo a si mesmo: “Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou” (p. 13). Mas a principal conotação simbólica de seu ofício de condutor advém de sua associação com Hermes, “o sedutor e letal guia de almas, o gentil *psychopompos*” (KERÉNYI, 1986), que pertence tanto ao Olimpo de Zeus quanto ao ctônico domínio dos Titãs. Como Hermes é o eterno viajante, sempre na estrada entre o aquém e o além, ele é o deus do périplo, da viagem além do último horizonte, do existir como travessia contínua. Sob sua tutela, “viver é muito perigoso” (ROSA, 1970), porque se concebe prenhe de experiências, que conduzem o homem a atravessar o derradeiro limite do humano. *Périplo*, *perigo*, *experiência* são palavras que atuam dentro do mesmo campo semântico, porque constelam-se ao redor do radical *per* –:

De fato, perigoso e experiência têm o mesmo radical: *per*-. De *per*- se formou o verbo grego *perao*, que significa originariamente: atravessar, e o substantivo *peras*: limite. O viver é perigoso porque se dá como experiência (CASTRO, 2002, 67).

São múltiplas as características que afeiçoam Prudencinho ao noturno senhor das encruzilhadas: a sua terribilidade; a sua total identificação com o ofício de condutor, que o transforma no eterno viajante das estradas; a contínua mediação entre o dia e a noite, entre esse lado e o outro (o por detrás do que há), sugerida pelas estranhas circunstâncias da morte do cego; a dubiedade entre o conduzir e o desencaminhar, provocada por sua situação de bêbado contumaz; o duplo sentido de um viajar que vai para voltar e volta para ir; o intercâmbio do antigo e do novo, na viagem concebida como metamorfose incessante. As palavras finais do narrador exprimem essa associação: “Vou, para guia de cegos, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido.

“Antiperipleia” estabelece a curiosa dialética do ver e do não-ver, que promove a incessante interconversão entre o cego e o seu guia. Inicialmente, ver é poder. Mais: é ter poder. Como prever é um ver potenciado, Prudencinho, filho da Prudência e afilhado de Hermes, é o sumo regente: “Eu provia e governava” (p. 13). Em vez de “servo de dono cego”, ele é soberano: “Patrão meu, não. Eu regia – ele acompanhava” (p. 13). O travessão que separa as duas orações acima figura o “bordão, ocado com recheios de chumbo”, que os unia, apartando-os. A visão é signo de superioridade. Anão, feio, disforme, o guia era, contudo, poderoso, porque podia ver: “Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso, feioso. Tinha ódio, porque só eu podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam!” (p. 14). A inveja do cego infunde ainda mais poder no guiador: “Me dava vontade de leve nele montar, sem freio, sem espora...” (p. 14).

A visão, entretanto, outorga uma superioridade duvidosa. O guia vê as mulheres, mas é do cego que elas gostam. O interesse das mulheres era despertado exatamente pela impossibilidade de visão: “Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições?” (p. 13). Em decorrência dessa ambiguidade, firma-se uma sociedade singular: o guia via, o cego vivia: “Mas eu reportava falseado leal (...). Seô Tomé sorvia também o leite de me descrever o que o amor” (p. 14/15). Note-se o ver sorrateiro, oculto no “sor-ver”, e a superioridade enviesada do “descre-ver”.

Cria-se, também, uma irônica equação entre o ver, o não-ver e o “visionar”. Em primeiro lugar, o guia era os olhos do cego, mas a visão que ele fornecia era visionária: “Mas ele me perguntava antes. – ‘É bonita?’ Eu informava que sendo” (p. 13). O uso do gerúndio “sendo” é, em si, dúbio, porque o guia não diz “sim” nem “não”, furtando-se de mentir e esquivando-se de dizer a verdade. Aliás, o seu relatório é sempre ambíguo: “falseado” aos olhos cegos da realidade, mas “leal” à ficção do “desafeio”, obra da “visão” conjunta do guia, do cego e da mulher. Em segundo lugar, o guia, de si para si, “visionava”, em virtude do excesso de bebida. No seu caso, o álcool apagava a visão encegueda do olhar objetivador e concedia outras visões

mais amplas: “Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio? Bebo. Tomo até me apagar, vejo outras coisas” (p. 14). A simbiose entre o guia e o cego é flagrante na pergunta que Prudencinhanho dirige a si mesmo: “Bebo, para impor em mim amores dos outros?” (p. 13). Em terceiro lugar, o cego, à força de “querer demais avistar”, tornara-se “visionável”: “E seô Tomé, no derradeiro, variava: falando que começava a tornar a enxergar!” (p. 15). Assim, são todos simultaneamente cegos e visionários. A mulher via muito bem, tanto que “viu o cego (...) com toda a força guardada” (p. 14), mas, por seu nome, Sa Justa, aparentava-se à justiça, que é cega, e agia cegamente por instinto. O guia tinha o dom da prudência, mas dirigira-se para o cena dos conflitos “sem prevenir” os infaustos acontecimentos que se sucederiam (p. 13). O cego, capaz de pressentir e adivinhar “mais do que a gente” (p. 14), tinha uma outra espécie de visão, tanto que, só morto, deixou de enxergar: “Cego não é quem morre?” (p. 14) / “Agora o cego não enxerga mais” (p. 16). Todavia, em conformidade com seu nome, Tomé, aquele que precisa ver para crer, ele suplicava “de ver mais do que quem vê” (p. 15), e, ironicamente, pode ter encontrado a morte exatamente por ter visto demais: “Entrevendo que ela era real de má figura, ele não pode, desiludido em dor, ter mesmo suicidado em despenho? O pior cego é o que quer ver...”

Nem a visão, nem a cegueira, são portanto, privilégio de um só. A certa altura, queixa-se o guia: “Eu, bêbado e franzino, ananho, tenho de emendar a doideira e cegueira de todos?” (p. 15). Compreende-se melhor a indagação do narrador: “Só sendo cego quem não deve ver?” (p. 15). Ver é mais do que enxergar, é vi-ver. No diverso panorama da existência humana, “com grátis gente e malapropósitos vícios” (p. 164), que a estória “Antiperipleia”, como abertura de *Tutameia*, propõe como o cenário onde se desenrolará o livro, ver equivale a despertar de entre as almas que dormem. Ver baratamente o que o real estático nos revela é pouco e, quiçá, ilusório, porque a “realidade sensível aparente” seja “talvez só um escamoteio das percepções” (p. 148). É preciso “desver” a “coisada errada” para se poder ver além do visível, conforme ensina o vaqueiro-poeta Zito:

A coisada que a gente vê, é errada... – *queria visões fortificantes* – O borrado sujo o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora. As atrapalhadas o sr. exara dado desconto, só para preceito, conserto e castigo, essas revolias, frenesias... O que Deus não vê, o sr. dê ao diabo (p. 165)

Vidente é quem evita o evidente. Para se ter “visões fortificantes” é preciso desevidenciar a evidência, rumando na contramão, invertendo o curso normal, viajando de volta para poder re-inventar. Prudencinhanho, guia e condutor, “habitual no diferente”, deparando-se consigo mesmo “de fecho para princípio, sem rio nem ponte” (p. 15), traça o seu rumo próprio: ao

contrário de todos. Vagavaz, se reconhece como o homem em perpétua travessia para o desconhecido, no eterno circuito alterno do além e do aquém.

[CONTINUA NO V1. N.2]

NOTAS

¹ As citações deste livro virão doravante referidas apenas pelo número da página.

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*. S. Paulo: Mandarin, 2001.

CAMPOS, Augusto de. "Um lance de "dês" do Grande Sertão". In: XISTO, Pedro et al. *Guimarães Rosa em três dimensões*. S. Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1970, 41-70.

CASTRO, Manuel Antonio de. "O narrador e a obra: a linguagem como medida". In: MARCHEZAN, L. G. e TELAROLLI, S. (Org.). *Cenas literárias. A narrativa em foco*. Araraquara, Cultura Acadêmica Editora e Laboratório Editorial FCL, 57-74.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica* (t. Emmanuel Carneiro Leão). Rio, Tempo Brasileiro, 1978.

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

KERÉNYI, Karl. *Hermes. Guide of Souls*. (t. Murray Stein). Dallas: Texas, Spring Publications, 1986.

NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. S. Paulo, Perspectiva, 1989.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio: José Olympio, 5. d., 1979.

_____. *Primeiras estórias*. Rio: José Olympio, 11. ed., 1978.

_____. *Corpo de Baile*. Rio: José Olympio, 2 vols, 1956.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio: José Olympio, 7. ed., 1970.

_____. *Sagarana*. Rio: Nova Fronteira, 2001.

SHELLING, F. -W. *Les âges du monde* (t. de S. Jankélévitch). Paris: Aubier, 1949.

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

SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e complementariedade*. S. Paulo: Duas Cidades/Editora Universidade de Brasília, 1975.

VICO, Giambattista. *Principi di Scienza Nuova*. Torino: G. Einaudi, 1976.

WALTY, Ivete Lara Camargos. O estudo da ambiguidade em quatro contos de Guimarães Rosa. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 11/08/1979.

Para citar este artigo

FARIA, M. L. G. de. O universo rosiano das terceiras estórias (Parte 1). **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 1., n. 1., Jun. 2012, p. 55-67.

A Autora

Maria Lucia Guimarães de Faria possui graduação em Letras pela Universidade de Brasília (1983) , graduação em Bacharelado em Biologia pela Universidade de Brasília (1975) , mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (1987) e doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária.