


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DÉBORA FERRI

*LÉLIO E RIOBALDO: SEUS AMORES DE PRATA, SEUS
AMORES DE OURO*



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2007

DÉBORA FERRI

*LÉLIO E RIOBALDO: SEUS AMORES DE
PRATA, SEUS AMORES DE OURO*

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa ou Eixo temático: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

DÉBORA FERRI

*LÉLIO E RIOBALDO: SEUS AMORES DE PRATA, SEUS
AMORES DE OURO*

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa ou Eixo temático: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

Bolsa: CAPES

Data de aprovação: __30__ / __03__ / __2007__

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Prof. Dr. Sergio Vicente Motta

Profa. Dra. Vera Bastazin

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho a meu pai, por todos os momentos em que se fez presente, e a todos os pesquisadores e apaixonados pela obra de Guimarães Rosa

AGRADECIMENTOS

Pela conclusão deste trabalho só ter sido possível com o auxílio, esforço ou apoio de muitos, agradeço:

A meus pais e irmãos, cuja prontidão e boa-vontade em resolver pequenos problemas fez com que a empreitada não fosse tão árida;

A Maria Carolina de Godoy - a Carol -, companheira de anos e anos de estudo, cuja presença em disciplinas, cursos, congressos e outros eventos trouxe um elemento de alegria e amizade em muitos e difíceis momentos.

À Prof.^a Dr.^a Tiekko Y. Miyazaki, que, gentilmente e sem nenhuma obrigatoriedade, fez leitura cuidadosa do trabalho e ofereceu muitas e importantes sugestões;

Aos Professores integrantes da banca de avaliação, Adalberto e Sérgio Motta, cujas orientações no exame de Qualificação foram decisivas para a conclusão do trabalho;

À Prof.^a Dr.^a Cleusa R. P. Passos, que, nos Seminários de Pesquisa, em mais de uma ocasião, avaliou este trabalho e sempre indicou uma abordagem diferente e um novo caminho a seguir.

Agradecimento especial a Maria Célia de Moraes Leonel, minha orientadora há mais de dez anos, ensinou-me *o que é* literatura e como ler a obra literária e contagiou-me com sua paixão pela obra de Guimarães Rosa. Mesmo sendo um exemplo de profissionalismo e eficiência, não deixou de ser, sempre que necessário, uma mão amiga e compreensiva a que muito recorri. Foi seu modelo de dedicação que me trouxe tão longe.

A tanto sentia falta de uma confusão grande, que ajudasse a um não carecer de curtir a confusão pequena das coisas de todo o dia da gente, derredor. E ter tempo para ir se lembrando devagarinho das melhores horas, consumindo. Avante e volta, gostava de galopar, no campo, o galope, o galope. Assim queria já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender. A um modo, quando descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes ele prezava, no fundo de sua idéia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo. (ROSA, 1965, p.137)

RESUMO

Este trabalho consiste na análise da narrativa “A estória de Lélío e Lina” de Guimarães Rosa, centralizando-se na observação da relação existente entre as personagens femininas que entram em contato com o protagonista dessa obra e naquelas que fazem parte da trajetória de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. A análise da estrutura narrativa é feita centrando-se nos elementos que a aproximam da definição de “narrativa poética”, terminologia proposta por Tadié. Assim, observa-se que a poesia e o mito têm importância fundamental na elaboração artística do autor: o espaço – a fazenda do Pinhém – é, de fato, um espaço mágico e mítico, recuperando o arquétipo do paraíso perdido; o tempo narrativo é cíclico, sugerindo a idéia de um não-tempo, ou tempo primordial, de origem das coisas; o narrador, apesar de exterior à história em questão, sempre segue a visão de Lélío, o protagonista, assumindo características de um eu-lírico. Além disso, é feito um estabelecimento das similaridades entre cada uma das personagens femininas que entra em contato direto com Lélío - Sinhá Linda, Jiní e Rosalina – e aquelas que se relacionam a Riobaldo – Otacília, Nhorinhá e Diadorim. Essa parte da análise tem o objetivo de esclarecer que papéis tais personagens femininas desempenham na busca dos protagonistas e demonstrar que existem similaridades entre a trajetória de Lélío e de Riobaldo.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, narrativa poética, mito, arquétipos, categorias narrativas, personagens femininas.

ABSTRACT

This paper presents “A estória de Lélío e Lina” by Guimarães Rosa analysis, focusing on the observation of the relation between female characters of this narrative and those of Grande Sertão: Veredas. The narrative structure analysis is centered on elements that relate it to the lyrical novel definition, proposed by Jean-Yves Tadié. It is noticed that poetry and myth have great importance to the author’s artistic composition: the space – Pinhém’s farm – is, indeed, a magical mythical space, bringing back the paradise lost archetype; narrative time is circular, suggesting a non-time or primordial time idea, of origin of things; the narrator, despite of being an exterior narrator, follows the protagonist’s vision, assuming lyrical-self characteristics. Also, it is made a comparison between each one of the female characters associated to Lélío – Sinhá Linda, Jiní and Rosalina - and each one of those associated to Riobaldo – Otacília, Nhorinhá and Diadorim. This analysis intends to elucidate which part those female characters play in the protagonists’ quest, exposing similarities between Lélío’s and Riobaldo’s path.

Keywords: Guimarães Rosa, lyrical novel, myth, archetypes, narrative categories, female characters.

Sumário

1	Introdução	11
2	Fundamentos teóricos básicos para a leitura da narrativa	19
2.1	Definição do gênero.....	19
2.2	A estrutura da narrativa poética.....	20
2.3	O estilo	22
2.4	A poesia	24
2.5	Mitos e arquétipos	28
2.6	As classificações de Frye	34
2.6.1	Imagens apocalípticas	35
2.6.2	Imagens demoníacas	38
2.6.3	Imagens analógicas	39
3	A estória de Lélío e Lina como narrativa poética	44
3.1	A estrutura: uma narrativa em três estrofes	45
3.2	A representação temporal	49
3.3	O narrador poético	54
3.4	O espaço	67
4	A representação das personagens	73
4.1	Lélío e seus caminhos	73
4.2	Os pares arquetípicos: Sinhá Linda/Otacília, Jiní/Nhorinhá	81
4.2.1	Sinhá Linda: a dimensão ideal	83
4.2.2	Na dimensão corporal: Jiní, beleza sensível	97

4.2.3	Otacília – amor de prata	111
4.2.4	Nhorinhá, deamada	126
5	Além dos arquétipos	136
5.1	Lina, a rosa de Lélío	137
5.2	Diadorim, amor de ouro	155
6	Considerações finais	174
	REFERÊNCIAS	178

1 Introdução

“A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965) é uma das narrativas que fazem parte do originalmente publicado *Corpo De Baile* (ROSA, 1960), hoje, mais precisamente, uma de suas subdivisões, o volume intitulado *No Urubuquãquã, No Pinhém* (1965). Assim como em várias outras produções de Guimarães Rosa, percebe-se que, nesta, um dos elementos principais é a trajetória do protagonista, representativa de um aprendizado. Assim, tomando emprestadas as palavras do próprio autor, sabe-se que:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. (ROSA, 2003, p.238)

Partindo-se dessa idéia, pode-se dizer que a intenção primordial deste estudo é apreender a complexidade do texto, os procedimentos que o autor utiliza para construir uma narrativa que, de algum modo, dê voz a esse elemento de mistério que o autor percebe na realidade. A análise de “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), nesse sentido, pretende abarcar os elementos que fazem parte da procura de Lélío e o modo como o autor considerou melhor estruturá-los para conseguir o efeito desejado.

Percebe-se essa complexidade já na denominação que se dá ao texto: o romance. Soma-se a isso o fato de encontrar-se em uma coletânea comumente entendida como de novelas e estar acompanhada de outros dois textos - “O recado do morro” e “Cara-de-bronze” (1965) – classificados como contos.

Partindo-se da posição de que a obra de Guimarães Rosa, por ser a obra de um grande escritor, ultrapassa rótulos e denominações, adquirindo os contornos imprecisos que só a obra verdadeiramente superior alcança, não se considera de maior importância estabelecer a qual

gênero pertence ou limitar a discussão a uma tipologia textual. Assim se justifica a opção por utilizar como ponto de partida da análise a obra de Jean-Yves Tadié, *Le Récit Poétique* (1996), sem, no entanto, ter como intenção classificar a narrativa de Guimarães Rosa como uma narrativa poética exemplar ou verificar o mérito da questão. Esse embasamento teórico é utilizado porque abarca dois elementos considerados primordiais à narrativa em questão: a presença do mito e a linguagem poética.

Essa opção é também indicativa da complexidade da narrativa. Utiliza-se uma proposta teórica que contém em si uma oposição: texto narrativo e texto poético. É uma das questões importantes, portanto, observar a construção do elemento narrativo e suas categorias de narrador, tempo, espaço e a utilização de procedimentos poéticos. Além disso, também demonstrar por que motivo esse hibridismo é significativo na narrativa.

Um outro direcionamento é seguido no estudo, relativo às personagens femininas fundamentais em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965). Entende-se que as etapas pelas quais o protagonista passa em sua procura podem ser relacionadas às principais personagens femininas – Sinhá Linda, Jiní e Dona Rosalina - com as quais Lélío entre em contato. Dessa forma, pode-se dizer que cada uma delas relaciona-se com um momento, um aspecto de seu processo de autoconhecimento. A análise da construção dessas personagens, dessa forma, adquire importância fundamental para o estudo. Principalmente ao se levar em conta que o trabalho busca analisar a similaridade que a construção destas personagens tem com três outras: Otacília, Nhorinhá e Diadorim de Grande Sertão: Veredas (1968).

Para alcançar esse intento, conta-se com embasamento teórico que segue três direções. A primeira é referente a ensaios críticos sobre a obra rosiana e, mais especificamente, sobre “A estória de Lélío e Lina” (1965) e Grande Sertão: Veredas (1968), principalmente no que diz respeito às personagens femininas mencionadas. Os principais sobre a primeira narrativa são: “A

demanda de Lélío em ‘A estória de Lélío e Lina’ de Guimarães Rosa” (1989) de Antonio Cirurgião, “Rosalina, a fada do Pinhém” (1996) de Nilce Sant’Anna Martins, “O amor na obra de Guimarães Rosa” (1983) de Benedito Nunes, “O ritmo do baile: Guimarães Rosa, Corpo de baile”, de Maria da Conceição Paranhos, “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” (2001) de Paulo Ronái, “O contar desmanchando... artificios de Rosa” (2001) e Guimarães Rosa Do Feminino E Suas Estórias (2000), ambos de Cleusa Rios Pinheiros Passos, A Raiz Da Alma (1992) de Heloisa Vilhena de Araujo.

Sobre Grande Sertão: Veredas (1968), conta-se, principalmente, com “Grande sertão em linha reta” (2001) de Flávio Aguiar, O Roteiro De Deus – dois estudos sobre Guimarães Rosa (1996) de Heloisa Vilhena de Araujo, “Diadorim – a paixão como médium-de-reflexão” (2001) de Willi Bolle, “Perfil de Riobaldo” (1983) de Flávio Loureiro Chaves, “Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande sertão: veredas” (2001) de Eduardo Coutinho, “O frescor da antiguidade em Grande sertão: veredas” de Maria Célia de Moraes Leonel, Meias-Verdades No Romance (1980) de Dirce Côrtes Riedel, entre outros.

Além dos ensaios críticos, na segunda direção, utilizam-se diversos textos teóricos sobre a narrativa, tendo-se considerado apropriado manter como base principal a teoria proposta por Jean-Yves Tadié em *Le Récit Poétique* (1996). Torna-se a fazer a ressalva de que o objetivo do trabalho não é enquadrar o texto de Guimarães Rosa no que Tadié considera ser um gênero – a narrativa poética -, mas utilizar uma teoria que dá conta de inúmeros aspectos da realização narrativa. Junto ao texto de Tadié, outros são aproveitados, como o *Discurso Da Narrativa* (1980) de Gérard Genette, o texto “A personagem do romance” (2002) de Antonio Candido, “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003) de Adorno, entre outros.

A terceira linha compreende textos relativos ao mito e à poesia, já que um dos objetivos é demonstrar a forma de realização destes na narrativa. A bibliografia sobre mito é extensa, mas,

além da proposta de Tadié (1994), foram fundamentais, entre outras, as obras de Mielietínski – A Poética Do Mito (1987) e Os Arquétipos Literários (1998) -, a Anatomia Da Crítica (1975) de Northrop Frye e A Filosofia Das Formas Simbólicas: o pensamento mítico (2004) de Ernst Cassirer.

Sobre a poesia, contou-se com a ajuda dos textos “Poesia e pensamento abstrato” (1999) de Paul Valéry, “Tradição e talento individual” (1989) de T. S. Eliot, “O que é a poesia” (1978) de Roman Jakobson, O Ser E O Tempo Da Poesia (2000) de Alfredo Bosi, entre outros. A análise dos procedimentos poéticos na narrativa é amparada pela Tese de Livre-Docência da Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel, transformada em livro, Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra (2000).

A primeira parte do trabalho consiste em uma apresentação dos conceitos que são utilizados no decorrer do trabalho. Assim, logo no início, propõe-se uma definição para o termo narrativa poética, por se considerar que não é uma noção amplamente conhecida, necessitando de uma delimitação mais precisa.

Junto à definição propriamente dita do que Tadié (1994) considera ser a narrativa poética, explicita-se aquilo que o autor considera ser a estrutura e o estilo da narrativa poética. No caso de “Lélio e Lina”, embora o autor apresente outros tipos, entende-se que a estrutura é circular e que o estilo corresponde àquele por Tadié descrito como poético: profundo trabalho com as imagens, paralelismos, metáforas, sonoridades, etc.

Um breve levantamento do que diversos autores consideram ser a poesia é apresentado a seguir. Essa fase é importante para que, se conheça o conceito aqui adotado do fazer poético; a característica marcante do texto de Rosa é o trabalho com a linguagem por meio de procedimentos visivelmente poéticos.

O passo seguinte é abordar a posição de vários teóricos a respeito do mito. Assim como o estudo da poesia, procura-se estabelecer um diálogo entre as proposições dos diversos autores, demonstrando em que pontos se aproximam ou se afastam. A classificação de Northrop Frye (1975) merece atenção especial, já que, enquanto as demais apresentam definições e fazem um levantamento de características, ela elabora uma classificação das imagens.

Terminada essa fase de esclarecimento dos principais termos adotados, inicia-se a análise da narrativa. Deve-se alertar para o fato de que essa análise não é feita de maneira exaustiva e que um aprofundamento seria possível, pois a intenção primeira deste estudo é a leitura analítica da trajetória de Lélío, do papel das personagens femininas em sua busca e da forma como a construção dessas personagens femininas mantém semelhanças com as outras três de Grande Sertão: Veredas (1968).

O primeiro passo da análise da narrativa é uma tentativa de demonstrar uma similaridade de sua estrutura com as estrofes de um poema, na medida em que passagens do início ecoam na parte intermediária e final do texto. Além disso, atenta-se ao caráter circular: a narrativa se inicia com Lélío chegando no Pinhém após haver partido de sua terra natal, a Tromba-d'Anta, e é concluída com Lélío partindo do Pinhém em busca de outro espaço.

Essa circularidade está intimamente ligada à estruturação temporal e o próximo passo da análise é observar a forma como se dá a representação temporal na narrativa. O objetivo é demonstrar como a estrutura circular e o fato de o tempo ser demarcado por meio dos ritmos naturais instauram a noção do tempo mítico, que é o tempo primordial, ou não-tempo, sugerindo uma preocupação com sua passagem, que traz a morte como consequência. Essa leitura é embasada principalmente nas proposições de Tadié (1994) e Cassirer (2004).

O estudo do narrador de “A estória de Lélío e Lina” (1965) é, inicialmente, feito a partir das proposições de Gérard Genette em Discurso Da Narrativa (1995) e posteriormente

aproximado à noção de narrador poético, conforme o descreve Ralph Freedman em *The Lyrical Novel* (1971). Também o texto de Adorno “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003) auxilia a análise. Em linhas gerais, demonstra-se que o narrador de “Lélio e Lina”, embora se conserve absolutamente alheio à história, adota, na grande maioria do texto, a visão de Lélio a respeito dos acontecimentos.

Para concluir a fase de análise da narrativa, observa-se como a construção do espaço— a fazenda do Pinhém - é feita, permitindo, pela sua descrição, relacioná-la ao arquétipo do Jardim do Éden. Além disso, procura-se caracterizar aquele espaço como o espaço da peregrinação de Lélio em seu processo de autoconhecimento.

A seguir, tem-se a análise efetiva da construção das personagens e do papel que desempenham. Em primeiro lugar, observa-se a maneira como se constrói a personagem Lélio, razão de ser de toda a narrativa: é o seu percurso que importa contar, sua aprendizagem. As demais personagens aparecem como propiciadoras ou dificultadoras em sua trajetória.

Lélio contém complexidades que permitem afastá-lo da noção um tanto quanto simplificadora de arquétipo. Nesse sentido, pode-se dizer que ele – assim como Lina – possuem uma complexidade e espessura de indivíduo singular, diferentemente do que ocorre com Sinhá Linda e Jiní, que apresentam muitos traços de arquétipos conhecidos. É uma personagem que, no decorrer da narrativa, se envolve em diversos questionamentos e seu aprendizado implica erros e tropeços.

A análise de Sinhá Linda pretende demonstrar, antes de tudo, que sua construção a aproxima do arquétipo da princesa dos contos de fada, apesar de não corresponder a uma reprodução exemplar. É fundamental ressaltar que isso só se dá aos olhos de Lélio e as demais personagens que entram em contato com a comitiva da qual ela faz parte não compartilham a

mesma opinião do protagonista. A despeito disso, é preciso observar que o leitor relaciona-se com Sinhá Linda a partir do olhar de Lélío.

Jiní, por sua vez, é construída com elementos que remontam ao arquétipo da rameira, tanto no que diz respeito a suas características físicas quanto nos atos que comete e influencia Lélío a cometer. No caso da mulata, há uma diferença na questão da representação, pois não é apenas a visão de Lélío que permite associá-la a determinada imagem, é a visão compartilhada pelas demais personagens da narrativa. No entanto, uma semelhança existe entre o modo como Lélío a enxerga e como enxerga Sinhá Linda: seu ponto de vista a respeito delas é muito mais positivo que o das outras personagens com as quais elas entram em contato.

Por essa simplificação no modo como são representadas e pelas similaridades existentes, neste momento já é possível estabelecer uma comparação com duas personagens femininas de Grande Sertão: Veredas (1968): Otacília e Nhorinhá. Embora nesta obra os contornos também não sejam bem definidos, existindo sempre a questão do ser e não-ser, considera-se que, em linhas gerais, essas duas personagens também se aproximam do arquétipo da princesa, no caso de Otacília, e da rameira, no caso de Nhorinhá. As diferenças essenciais residem no fato de Otacília não se conservar como uma princesa inatingível, acabando por se casar com Riobaldo, e de Nhorinhá não se enquadrar nas características de mulher fatal, como Jiní. As duas também são apresentadas ao leitor pelo olhar de Riobaldo.

A última etapa do estudo é a análise da representação das duas personagens femininas de maior relevância nas duas obras: Dona Rosalina e Diadorim. Os outros pares são personagens de construção mais simplificada e, por isso, como já se disse, aproximam-se do arquétipo. Porém, apresentam algumas contradições que não permitem enquadrá-las no conceito de modelo a que o arquétipo está associado, sendo mais pertinente falar-se em traços arquetípicos. Essa questão pode ser considerada um prenúncio, abrindo caminho para as duas personagens realmente

complexas: Diadorim e Rosalina. As duas representam, na trajetória dos protagonistas, o real encontro consigo mesmo, compreendendo tudo o que isso acarreta de confusão e incerteza, aventura e sonho. Mais importante ainda: as duas apresentam aspectos que podem ser relacionados àquilo que, na concepção do autor, consiste a poesia; ambas ensinam a beleza e o mistério que existe na chamada 'realidade' aos protagonistas, as duas são, em última instância, associadas à palavra.

2 Fundamentos teóricos básicos para a leitura da narrativa

A narrativa “A estória de Lélío e Lina” pode ser analisada a partir da teoria de narrativa poética. Antes de se iniciar uma análise das categorias narrativas (tempo, espaço e narrador), impõe-se, assim, uma definição do que vem a ser esse gênero, conforme o propõe Tadié em *Le Récit Poétique* (1994). Além disso, é necessário um estudo detalhado de sua estrutura, estilo, da poesia e do mito. Para isso, além da teoria do próprio autor, conta-se com o apoio de vários outros teóricos, como Paul Valéry (1999), T. S. Elliot (1989), Roman Jakobson (1978), Marc Eigeldinger (1978), Northrop Frye (1975) e outros.

2.1 Definição do gênero

Entende-se que “A estória de Lélío e Lina” (1965) pode ser analisada a partir da teoria da narrativa poética, por ter uma realização similar àquela que Tadié (1997, p.7-8) define como tal, ou seja, um tipo textual que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos, apesar de conter as categorias e estrutura do romance. Assim, em suas palavras:

L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes: ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales; en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus

*réduite du poème, les sonorités: les unités de mesure peuvent changer, porvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences.*¹

Nesse livro, Tadié demonstra que a narrativa poética tem um modo muito particular de realização de cada um dos elementos narrativos. Embora, em princípio, o objetivo desse trabalho seja o de se fixar no estudo do narrador e das personagens, elucidando o percurso de Lélío e o papel que as personagens femininas representam nessa busca, os outros elementos narrativos fatalmente serão abordados, pois existe uma profunda inter-relação entre os mesmos. Um detalhamento de como se dá a realização desses elementos narrativos é feito conforme o estudo assim o exija.

2.2 A estrutura da narrativa poética

Iniciando-se com o que aqui se considera a primeira questão importante levantada por Tadié (1997, p.114-5), a narrativa poética reserva um lugar de destaque à função poética. Assim, é de se esperar abundância de procedimentos que instauram uma segunda narrativa, paralela à primeira. Como observa o autor (TADIÉ, 1997, p.115-6), a narrativa poética impõe duas leituras:

Dans le récit poétique, où la signification joue un rôle considérable, la structure, comme dans tout récit, est d'abord prosaïque, linéaire, horizontale. Elle relie les diverses étapes de l'odyssée du héros à travers les espaces et les instants, on l'appelle syntagmatique. Mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique: des phrases, des segments ou chapitres et, finalement, le récit tout entier ont une pluralité de significations superposées; de plus, ces segments, ou

¹ A hipótese inicial será a de que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: as personagens que iniciam uma história em um ou mais lugares. Mas, ao mesmo tempo, os procedimentos narrativos remetem ao poema: há um conflito constante entre a função referencial, com seus trabalhos de evocação e representação, e a função poética, que atrai a atenção sobre a própria forma da mensagem. Se nós reconhecemos, com Jakobson, que a poesia se inicia com os paralelismos, nós encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes, que são equivalentes, em grande escala, às assonâncias, aliterações, rimas: isso não implica nem elimina a busca por frases musicais; com efeito, os paralelismos semânticos, as confrontações entre as unidades de sentido, que podem ser as paisagens ou as personagens, têm tanta importância quanto a escala mais reduzida do poema, as sonoridades: o compasso pode mudar, desde que se tenha sempre a medida das seqüências.

unités de grandeurs diverses, se font écho dans une série de comparaisons ou de métaphores structurelles. [...]²

Essa característica exige, portanto, que, além da leitura horizontal das categorias do tempo, espaço, narrador, etc., seja ainda feita uma leitura vertical da mesma, observando os elementos que se repetem, que ecoam e que dão forma e sentido à obra em sua totalidade.

A primeira forma de leitura vertical apontada por Tadié (1997, p.117-8) é a de narrativas que *“se replie sur lui-même, se raconte lui-même; ses dernières pages renvoient aux premières, qu’elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée³”*. Esse tipo de estrutura circular é precisamente a que se acredita ter em “A estória de Lélío e Lina”, como é intenção, posteriormente, demonstrar.

A adoção deste tipo de estrutura tem como função abolir o tempo. A recorrência de temas e palavras cria a ilusão de que não há tempo, pois tudo continua retornando, se repetindo.

O segundo tipo é denominado estrutura dialética: modelo aberto a variações, descontínuo, em harmonia com a concepção de tempo, que é também fragmentado em instantes. Nesse caso, é importante não perder de vista o alerta que faz com relação ao texto **l’Amour fou** e que representa este tipo de estrutura: os paralelismos não devem encobrir o dinamismo da narrativa, que é consagrado à progressão de uma busca (TADIÉ, 1997, p.126).

O autor (TADIÉ, 1997, p.139-9) ainda levanta outro tipo de estrutura: o modelo de variações livres ou antitéticas, em que a coesão interna do texto deve ser sempre levada em conta:

² Na narrativa poética, onde a significação desempenha um papel considerável, a estrutura, como em toda narrativa, é, principalmente, prosaica, linear, horizontal. Ela liga as diversas etapas da odisséia do herói através dos espaços e dos instantes, que se chama sintagmática. Mas ela é também poética, vertical, isotópica: as frases, os segmentos ou capítulos e, finalmente, toda a narrativa, têm uma pluralidade de significações superpostas; além disso, seus segmentos, ou unidades de grandeza diversas, são ecoados por meio de uma série de comparações ou metáforas estruturais.

³ Dobra-se sobre ela mesma, reconta-se a si mesma; suas últimas páginas remetem as primeiras, e elas assim convidam à retomada de uma leitura que sempre se reinicia.

“*Cette cohésion peut se retrouver dans le textes les plus discontinus en apparence, grâce au dialogue que s’établit entre les variations*”.⁴

2.3 O estilo

O estilo é fundamental, já que o trabalho com a linguagem é o que há de mais característico neste tipo de narrativa:

*Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l’espace, ou de la structure ne sont une condition suffisante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu’à procurer l’impression qu’ouvrir ces récits c’est lire de longs poèmes en prose. Le récit, parce qu’il a voulu reprendre à la musique et à la poésie leur bien, a été traité comme un poème. Mais sans en être un: par quels procédés le récit a-t-il pu utiliser ces deux grands moyens poétiques, que sont la densité sonore et la puissance imageant, sans perdre de vue le but du roman, qui est de représenter l’aventure arrivée à quelques êtres de papier, ces fantômes littéraires, nos ombres momentanées?*⁵ (TADIÉ, 1997, p.179-80)

O autor (TADIÉ, 1997, p.181) tem o cuidado de alertar para o fato de que os textos não são completamente musicais, mas sim em grande parte, geralmente nos momentos acrônicos, em que a narrativa fica suspensa, como nos momentos de descrição, recapitulação, contemplação.

Outra informação importante é a de que pode ser que a prosa musical não seja privilegiada, necessitando, assim, ser compensada pelo sistema de imagens (TADIÉ, 1997,

⁴ Essa coesão pode ser reencontrada nos textos aparentemente mais descontínuos, graças ao diálogo que se estabelece entre as variações.

⁵ Nem a concepção das personagens, nem a do tempo, ou do espaço, ou da estrutura são uma condição suficiente: a densidade, a musicalidade, as imagens, ao contrário, não faltam jamais, e poderiam levar até a ter a impressão de que iniciar essas narrativas é como ler longos poemas em prosa. A narrativa, por querer remeter à música e à poesia, é tratada como um poema. Porém, sem ser um: quais procedimentos a narrativa pode utilizar com seus dois principais meios poéticos, que são a densidade sonora e a força imagística, sem perder de vista o alvo do romance, que é o de representar a aventura acontecida a quaisquer seres de papel, esses fantasmas literários, nossas sombras momentâneas?

p.187). Cabe aqui retomar a idéia da dupla leitura que se exige: junto à horizontalidade da história, há a verticalidade dos sentidos provenientes da leitura imagística ou mítica;

De fait, l'exemple de l'image montre quel est l'objet de notre étude: chercher par quels moyens cette espèce particulière de prose utilise ou remplace ceux par lesquels la poésie agit sur la sensibilité, la perception, l'imagination des lecteurs. L'affaiblissement et la réduction des parallélismes phoniques (mais non leur élimination) sont compensés par la multiplication des parallélismes sémantiques: la convergence des sens pallie la divergence des sons (dans le récit non poétique, au contraire, les sens, à la fois, et les sons divergent).
⁶(TADIÉ, 1997, p.188)

Além dessa questão, ainda deve-se atentar ao fato de que o paralelismo, a simetria da imagem, a comparação ou a metáfora são uma forma de introduzir no texto elementos que não fazem parte da seqüência lógica da narrativa: eles promovem a fusão entre a mitologia e a narrativa, criando uma nova relação entre as palavras e entre as coisas. Porém, não devem ser estudados isoladamente, mas como mais uma entre todas as relações que se estabelecem na sintaxe do texto.

Outra informação importante e que merece ser lembrada é a de que, enquanto, nos romances realistas ou psicológicos, a análise contém sentido, na narrativa poética, ela desaparece, pois a relação metafórica dissimula a ausência dessa significação. Assim, em suas palavras:

[...] la relation établie par l'image a sa beauté propre; elle vise aussi à transformer notre vision du monde, et notre vision du récit. Il ne s'agit donc pas de fuir les choses, ni le réel, mais d'en modifier la présentation. Comme dans le poème: voici pourquoi tous les auteurs étudiés ici, que le lecteur nous fasse confiance sans décompte, n'écrivent qu'en multipliant les images
 (TADIÉ, 1997, p.190-1).⁷

⁶ De fato, o exemplo da imagem mostra qual é o objeto do nosso estudo: investigar que meios essa espécie particular de prosa utiliza ou substitui pelos que a poesia move sobre a sensibilidade, a percepção, a imaginação dos leitores. O enfraquecimento e a redução dos paralelismos fônicos (mas não sua eliminação) são compensados pela multiplicação dos paralelismos semânticos: a convergência de sentidos disfarça a divergência de sons (na narrativa não poética, ao contrário, o sentido e os sons divergem ao mesmo tempo).

⁷ A relação estabelecida pela imagem tem sua beleza própria: ela visa transformar nossa visão do mundo, e nossa visão da narrativa. Portanto, ela não procura afastar-se das coisas, nem do real, mas modificar a apresentação. Como

É característica própria da poesia, conforme explica o autor (TADIÉ, 1997, p.192-3), que a metáfora não exprima apenas uma realidade preexistente, mas algo que não é traduzível e que cria ambigüidade. Essa ambigüidade da imagem é característica de toda narrativa poética e ela abole os limites entre a imaginação e a realidade.

Tadié (1997, p.195) faz uma comparação que deixa mais clara a idéia do estilo para esse tipo de texto:

*La peinture transforma le monde en tableaux; le poème transforme le monde en poésie; le récit poétique en prose suggère, lui, un monde poétique: la poésie de son sujet est inversement proportionnelle à celle de ses moyens.*⁸

2.4 A poesia

Ter uma idéia formada a respeito da estrutura e do estilo de uma narrativa poética é de fundamental importância antes de se iniciar a análise da mesma. No entanto, tal acúmulo de informações não é o suficiente: resta, ainda, formular, com base no que os teóricos propuseram até hoje, uma idéia a respeito do que é a poesia. Só então a leitura dos procedimentos poéticos encontrados no texto pode ser elaborada. Por isso, o objetivo deste capítulo é retomar os principais questionamentos feitos a respeito deste gênero em particular.

É claro que não se pode pretender chegar a um conceito bem delimitado com relação a algo que sempre foi discutido e nem é esse o foco principal do estudo, mas acredita-se que um levantamento do que os principais teóricos disseram sobre a poeticidade pode ser profícuo ao que

no poema: eis por que todos os autores aqui estudados, que o leitor habituou-se a confiar, não escrevem sem multiplicar as imagens.

⁸ A pintura transforma o mundo em quadro; o poema transforma o mundo em poesia; a narrativa poética em prosa sugere um mundo poético: a poesia de seu assunto é inversamente proporcional àquela de seus meios.

aqui se pretende, que é discutir quais elementos característicos da poesia podem ser observados na narrativa.

Em primeiro lugar, deve-se concordar com o que se disse com relação à idéia de que não é o verso, a rima, o trabalho com a sonoridade e a entonação, paralelismos, metáforas, etc. que definem a poesia. São esses os procedimentos poéticos que, evidentemente, também devem ser lidos no texto de Rosa. Porém, a definição do que é a poesia é algo que, embora facilmente identificável para quem a estuda, é trabalho que até hoje não se cumpriu de maneira convincente por completo.

Vale iniciar com a conhecidíssima analogia que Valéry (1999, p.203-4) promove entre marcha/dança e prosa/poesia. A similaridade entre o andar e a prosa, na visão do autor, reside no fato de ambos almejarem um objeto preciso, podendo ser motivados pela “necessidade de um objeto, o impulso do meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno etc. [...]”.

A dança, por outro lado, é, para Valéry (1999, p.204) um sistema de atos que encontra seu fim em si mesmo. O que busca é “um objeto ideal, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio.”.

Valéry (1999, p.202) chega a essa analogia partindo de uma importante indagação relacionada à poesia, que é o fato de ela ser feita através da linguagem, a qual, por sua vez, é uma criação prática. A poesia não tem, como a arte musical, um sistema próprio, precisando, por isso, tomar emprestado um sistema que já cumpre outra função: a linguagem, sistema usado pelo ser humano para fazer-se compreender pelo outro, para expressar o que se quer expressar. A diferença, portanto, como ele (VALÉRY, 1999, p.204-5) explica, assim pode ser explicitada:

Prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, da mesma sintaxe, das mesmas formas e dos mesmos sons ou timbres, mas diferentemente coordenados e excitados. [...] Mas eis a grande e decisiva diferença. Quando o homem que anda atingiu seu objetivo [...], no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. Acontece exatamente a mesma coisa com a linguagem útil: a linguagem que acabou de me servir para exprimir o meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião, e essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. O discurso está inteiramente substituído por seu *sentido* – ou seja, por imagens, impulsos, reações ou atos que pertencem a vocês: em suma, por uma modificação interna de vocês. [...]

O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente.

A última afirmação de Valéry com relação ao poema – a de que a poesia nos excita “a reconstituí-la identicamente” – propõe a idéia de que o poema serve para comunicar ao leitor a poesia que, em algum momento, existiu no poeta: ele sente esta poesia e precisa descobrir as palavras certas que, na ordem adequada, expressem a poesia germinada dentro de si. Uma vez escrita, ela deixou de existir no íntimo do poeta e também não existe no poema, mas é ele que tem a função de desencadeá-la no espírito do leitor:

A poesia está em nós, não no poeta, nem no poema. Este, apenas constitui uma série de sinais que induzem à poesia, ou desencadeiam-na. O poeta *sente* a poesia e ato contínuo a plasma no poema, e não mais volta a sentir o que motivou o empenho verbal, a não ser como leitor, encarando o poema como obra estranha, e nesse caso se incluirá entre nós. E quando o poeta desaparece, com ele se esvai, duma vez para sempre, o impulso criador do poema. Por outro lado, a poesia do poema surge-nos por intermédio da leitura, o que equivale a dizer que construímos, cada qual a seu modo e quantas vezes quiser, a poesia que o poema detona.

Essa concepção remete àquela apresentada por T. S. Eliot em “Tradição e talento individual”. O “sentir a poesia” do qual fala Massaud Moisés foi muito elegantemente explicitado por Eliot (1989, p.46-7), o qual parte da idéia de que o poeta não tem intenção de criar novas emoções, mas utilizar as corriqueiras combinadas de tal maneira e expressas através da

linguagem a ponto de criar uma nova, que é a emoção artística. Por isso, não se pode entender que o poeta está escrevendo para falar de si mesmo, ele apenas utiliza dados de sua vivência para criar algo com o qual não tem relação:

Conseqüentemente, devemos acreditar que a ‘emoção recolhida em tranqüilidade’ é uma fórmula inexata. Isso porque não se trata nem de emoção nem de recolhimento, como tampouco, sem distorção do significado, de tranqüilidade. Trata-se de uma concentração, e o novo produto resultante da concentração expressa um imenso número de experiências que, para as pessoas práticas e ativas, poderiam não ser entendidas de modo algum como experiências; é uma concentração que não ocorre conscientemente nem resulta de deliberação. Tais experiências não são “recolhidas”, e afinal se reúnem numa atmosfera que somente é ‘tranqüila’ na medida em que constitui a espera passiva de um acontecimento. [...]. A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas.

O “produto de concentração” do qual fala Eliot é bem ilustrado através da visão de Jakobson do que são os procedimentos poéticos: ele explica que deve existir uma coerência entre os diferentes planos do poema: a métrica, os paralelismos, figuras de linguagem, sonoridade, temática, etc. De acordo com sua proposição, cada um desses planos de procedimento deve confirmar o outro.

Em seu artigo “O que é a poesia”, conforme se encontra no livro Estruturalismo E Semiologia, organizado por Dionísio Toledo, Jakobson (1998, p.177) afirma que o conceito de poesia é instável e varia no tempo, mas considera que a função poética é constante e se caracteriza principalmente por ser um elemento que não pode ser reduzido a outros. Partindo dessa idéia, conclui que o que torna um texto poético é o fato de a palavra não ser mais utilizada como substituta do objeto ou emoção a que se refere, mas simplesmente palavra, com sua significação, seu próprio peso e próprio valor. Nesse sentido, se assemelha com a proposta de Valéry, anteriormente discutida.

As hipóteses aqui apresentadas propuseram conceitos a respeito da poesia que giram em torno da oposição entre o eu e o não-eu; da diferença que existe entre a utilização da linguagem tendo por objetivo expressar uma idéia e fazer-se entender, ou sua utilização tendo a si própria como fim; da poesia ser uma sensação nascida no poeta e que pode ser traduzida através da utilização das palavras certas, na ordem adequada; do fato de a poesia ser uma utilização redundante da linguagem, na medida em que som, sentido, gramática, etc. retomam a mesma idéia, fazendo parte, portanto, da economia da linguagem. Talvez nenhuma dessas informações defina de fato o que é a poesia, nem, como se disse de início, foi esse o intuito deste estudo; porém, cada uma dessas idéias pode ser aplicada à poesia e, dessa forma, contribuem para sua leitura.

2.5 Mitos e arquétipos

Mielietínski (1987, p.189) lembra que, para se compreender de maneira adequada o mito, é importante que se tenha uma noção do que ele significava para as sociedades antigas e arcaicas. Assim, consegue demonstrar de maneira hábil que a mitologia, para essas sociedades, era um modo totalmente dominante de conceituação global, um reflexo original de formas adotadas de vida e, por isso, o mundo dos seres míticos é uma espécie de realidade suprema. Seu papel era, essencialmente, o de ordenar a vida social da tribo.

É a mesma concepção que apresenta Eigeldinger (1978, p.12) ao distinguir mito literário de mito primordial, afirmando que este último fornece à imaginação os elementos narrativos que traduzem uma verdade sobre o sentido do destino humano. É por isso que se separa do mito literário: enquanto a mitologia recobre uma realidade absoluta, o mito literário exprime a

realidade do possível, proveniente do desejo e entregue à escrita. A mitologia literária propicia a projeção do imaginário no real pela mediação da linguagem.

Continuando a definir o mito primordial, Mielietínski afirma que o homem primitivo, por não ser capaz de separar a si mesmo do mundo natural circundante, transferia para os objetos naturais suas próprias características humanas. Essa identificação é que tornou possível o simbolismo mitológico, a concepção do cosmos em termos zooantropológicos, a identificação entre micro e macrocosmo. A mesma idéia existe em Frye (1975, p.138), para o qual o mito é uma arte da identidade metafórica e exemplifica a idéia dizendo que, enquanto no romance se tem uma pessoa significativamente associada ao Sol ou a árvores, no mito se tem um deus-Sol ou um deus-Árvore.

Tadié (1994, p.146), ao explicar que a narrativa poética pretende dar conta do sentido do mundo através de um sistema de símbolos, relaciona de imediato esse tipo de narrativa com o mito, que, como os dois autores acima demonstram, é um sistema simbólico. A narrativa poética remete ao extraliterário, ou seja, ao mundo e seu sentido, e é através do mito que ele visa o real.

É também característica do pensamento mítico, como explica Mielietínski (1987, p.191), a divisão imprecisa entre objeto e sinal, coisa e palavra, ser e seu nome, coisa e seus atributos, singular e plural, estático e dinâmico e relações entre espaço e tempo. Os conceitos abstratos, além disso, apresentam um desenvolvimento débil e, por isso, precisam do auxílio de concepções concretas. Porém, é preciso atentar-se ao fato de que a lógica primitiva do pensamento mítico, que é metafórica, simbólica, é capaz de resolver, por seus próprios meios, tarefas análogas àquelas resolvidas pela ciência.

Mielietínski (1987, p.198) faz a importante observação de que toda mitologia constitui uma espécie de sistema simbólico fechado, mas possui certa flexibilidade, no sentido de que a

estrutura social e as configurações simbólicas podem ser transformadas e até mesmo invertidas.

Assim:

[...] o mito cria uma espécie de nova realidade suprema fantástica, que paradoxalmente é percebida pelos portadores de uma tradição mitológica correspondente como origem e protótipo ideal (ou seja, arquétipo no sentido mais amplo da palavra e não no junguiano) dessas formas de vida.

O autor (1987, p.189) observa, além disso, que a mitologia foi o ponto de partida para o desenvolvimento da filosofia e da literatura, ponto detalhadamente discutido por Eigeldinger (1978, p. 9), o qual apresenta a idéia de que a degradação do mito iniciou-se com seu registro escrito. Segundo o autor, o mito pertenceria à tradição oral, tendo essa situação se modificado devido ao fato de as civilizações não estarem mais sendo capazes de preservar a transmissão de suas tradições. Entrando, assim, no universo da cultura, ele teria se transformado em matéria literária e a escrita, por sua vez, operaria uma redução no sentido do mito. Porém, observa:

[...] *mais elle le ressuscite, lui confere une vie et une signification nouvelles par lesquelles il se prolonge dans l'esprit humain. Ainsi le mythe n'est pas tué par la littérature, mais par le travail de désacralisation, entrepris par la raison et accompli par l'historicisme*".⁹

Portanto, o que o autor postula é que a literatura, na realidade, possibilita ao mito continuar vivo, sendo o discurso racional o que o destrói, reduzindo-o a um conceito ou uma alegoria. É essa perda do elemento sagrado que o desmistifica e substitui as revelações da intuição concreta pelas categorias abstratas da inteligência. De qualquer forma, como observa, o mito literário assegura a perenidade do mito encarnando-o na linguagem, de maneira que os dois passam a conservar um valor arquetípico, unindo-se por suas analogias. “Ele testemunha a

⁹ Mas ela o ressuscita, confere-lhe uma vida e uma significação novas, por meio das quais ele se prolonga no espírito humano. Assim, o mito não é destruído pela literatura, mas pelo trabalho de dessacralização, intimidado pela razão e acabado pelo historicismo.

virtude criadora do verbo, ligada à manifestação da presença do sagrado”. (EIGELDINGER, 1978, p.10).

Passando, assim, a tratar do mito literário, em oposição ao mito primordial, Eigeldinger (1978, p.12) explica que o primeiro opera uma reconciliação entre o *mythos* –narrativa fictícia, lenda épica ou fábula poética – e o *logos* – o discurso da razão dialética, da lógica, a linguagem discursiva que pretende estabelecer uma demonstração e suscitar uma persuasão. Dessa forma, afirma:

*Le mythe littéraire repose sur la complémentarité de la forme et du contenu, du récit et du sens, il est une synthèse établie sur l'écriture de son contexte originel, religieux et collectif, mais il lui confère le prestige de la continuité; il le fixe, mais l'enrichit en contrepartie, en lui offrant la potentialité d'un constant renouvellement: d'une part il le fige par l'écriture, de l'autre il le ressuscite dans le temps, en lui découvrant de nouvelles formes et de nouvelles significations.*¹⁰

A partir daí, o autor começa a apresentar as analogias que ligam o mito ao mito literário.

A primeira diz respeito à idéia de o mito se definir por sua exemplaridade, pois se refere a um arquétipo, representa o modo de existência de um grupo social ou de uma ordem de relações que determina a vida e o comportamento dessa comunidade. “*Il est le récit primordial, du fondamental, qui sert de modèle à l'activité religieuse et morale d'une société*”.

¹¹(EIGELDINGER, 1978, p. 13). Contudo, alerta para o fato de que também reflete o conteúdo psíquico e espiritual, porque participa do sagrado e exprime suas manifestações na alma e no espaço.

¹⁰ O mito literário repousa sobre a complementaridade da forma e do conteúdo, da narrativa e do sentido, ele é uma síntese estabelecida sobre a escrita de seu contexto original, religioso e coletivo, mas ele confere-lhe o prestígio da continuidade; ele fixa-o, mas, em contrapartida, enriquece-o, ao oferecer-lhe a potencialidade de uma renovação constante: de um lado, ele congela-o por meio da escrita, de outro, ele ressuscita-o ao longo dos tempos, ao descobrir nele novas formas e novas significações.

¹¹ Ele é a narrativa primordial, do fundamental, que serve de modelo à atividade religiosa e moral de uma sociedade.

Citando Jung, explica que o mito procede das imagens originais, primordiais, do inconsciente coletivo, surgindo como uma sobrevivência da vida psíquica anterior e como um componente da energia do inconsciente. Os temas míticos e as estruturas arquetípicas do inconsciente mantêm uma relação analógica por causa de sua origem e também porque exprimem a essência fundamental da humanidade, sendo que os dois são suporte da verdade anterior. Dessa forma, pode-se dizer que o mito projeta o destino do indivíduo no nível do coletivo, da totalidade humana e cósmica, por meio dos arquétipos, ligando o pessoal ao impessoal.

É precisamente nesta encruzilhada de linguagem individual e linguagem coletiva que o mito literário se liga à tradição mítica e suas estruturas arquetípicas.

Il participe de l'individuel et du collectif comme de composantes qui tantôt son complémentaires, tantôt s'excluent. Quoi qu'il en soit, il conserve les prérogatives de l'exemplarité, en proposant un modele éthique et surtout en énonçant une verité ontologique. Lê mythe littéraire est une écriture capable d'insérer le destin de l'homme dans la dimension de l'universel.
(EIGELDINGER, 1978, p.14)¹²

A segunda característica está no fato de o mito promover um retorno à origem, relacionado ao universo da gênese e que, freqüentemente, se desdobra na nostalgia da perfeição do espaço e tempo sagrados do início. O mito, portanto, evoca e reatualiza o que se deu no momento auroral da criação.

Mesma visão se tem em Tadié (1994, p.148), o qual considera que o mito pressupõe a perfeição da origem, propondo um novo começo. Assim, ele é, ao mesmo tempo, memória e criação, um passado que contém um futuro.

¹² Ele participa do individual e do coletivo humano, como componentes que tanto são complementares quanto excludentes. Seja como for, ele conserva as prerrogativas da exemplaridade, ao propor um modelo ético e, sobretudo, ao enunciar uma verdade ontológica. O mito literário é uma escrita capaz de inserir o destino do homem na dimensão do universal.

Eigeldinger (1978, p.15) informa, também, que a função específica do mito é promover uma insurreição contra o tempo histórico, substituindo a ação irreversível do tempo por uma duração circular que, por meio da repetição, desemboca na eternidade. *“Il est établi sur une tension interne entre la nostalgie du passé archétypal et l’énergie, orientée vers l’espérance de l’achèvement en dehors de la tyrannie de l’historicité”*.¹³

A terceira característica levantada pelo autor (EIGELDINGER, 1978, p.16) é a de que o conhecimento mítico não é da ordem da razão abstrata ou da experiência científica, mas sim da alma, do que há de mais íntimo e do inconsciente, falando da linguagem da psique e suas estruturas, não da linguagem da lógica.

Traduz igualmente o conflito do homem com o divino e o cosmos. Revela a significação do universo e da condição humana, conta ao homem sua própria história, descobre o sentido de sua vida. O mito propõe uma visão explicativa da relação existente entre o homem e o universo e é, além disso, um modo de decifração da linguagem da natureza. Para o poeta e o prosador, é um modo conjectural de pensamento através do qual é possível se interrogar a respeito do mistério da condição humana, é uma resposta ao eterno questionamento sobre o lugar que cada um ocupa na totalidade do cosmos.

Por fim, o autor (1978, p.17) caracteriza o mito sobretudo como uma linguagem, um modo de significação e uma metalinguagem.

Torna-se, agora, necessário voltar às idéias a respeito de Tadié a respeito de como o mito se constitui na narrativa poética. Ele (1994, p.147) distingue entre três formas: uma em que a narrativa é toda mítica, outra em que ela integra mitos sob a forma de narrativas engastadas e

¹³ Ele se instala sobre uma tensão interna entre a nostalgia do passado arquetípico e a energia, orientado na direção da esperança de acabamento, para fora da tirania da historicidade.

outra em que a presença dos mitos é subterrânea, podendo ser percebida em alguns episódios da história ou em certos heróis.

A questão, segundo ele, consiste em estabelecer o método de análise a ser seguido. O levantamento das alusões e citações é um método insuficiente porque quebra o texto. Por outro lado, interpretar o texto por meio da tradução em termos, conceitos, episódios emprestados de alguma mitologia, sem se fundamentar no texto, é perder de vista a autonomia da narrativa. Dessa forma, ele considera que: *“lire um récit poétique, c’est refuser l’horizontalité de l’intrigue pour interpréter les paradigmes”*.¹⁴

Outra questão importante levantada por ele (1994, p.154) é a de que o mito assegura a fusão de três elementos: a personagem, o espaço e o tempo.

2.6 As classificações de Frye

A teoria elaborada por Northrop Frye (1975) promove uma classificação das imagens míticas e arquetipais. É importante começar pela diferenciação que o autor faz entre os modos de organização dos mitos e símbolos arquetípicos em literatura:

1 – há o mito não deslocado, que geralmente se preocupa com deuses ou demônios e que toma a forma de dois mundos contrastantes, de total identificação, um desejável e outro indesejável, correspondentes ao céu e ao inferno existenciais das religiões contemporâneas. Essas duas formas de organização metafórica são chamadas apocalíptica e demoníaca;

2 – há a tendência geral, denominada romanesca, de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado à experiência humana;

¹⁴ Ler uma narrativa poética é recusar a horizontalidade da intriga pela interpretação dos paradigmas.

3 – há a tendência do realismo de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação, ao invés de descarregá-la na forma da história.

A literatura irônica principia com o realismo e tende ao mito, sugerindo seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco do que o apocalíptico, embora ela às vezes continue simplesmente a tradição romanesca da estilização. (Frye, 1957, p.141)

Frye (1957, p.142) dá uma descrição da estrutura das imagens dos dois mundos, o apocalíptico e o demoníaco; das duas estruturas intermédias de imagens e, finalmente, das narrações genéricas ou *mythoi*, que são estruturas de imagens em movimento.

2.6.1 Imagens apocalípticas

O mundo apocalíptico corresponde ao céu da religião e apresenta as categorias da realidade por meio das formas do desejo humano, tais como indicadas pelas formas que assumem com o trabalho da civilização humana, que são as seguintes:

- mundo vegetal: jardim, fazenda, bosque, parque;
- mundo animal: animais domésticos, com a ovelha como metáfora clássica;
- mundo mineral: transformação da pedra em cidade.

Assim, Frye (1957, p.143) indica a cidade, o jardim e o aprisco como as metáforas que organizam a Bíblia e a maior parte do simbolismo cristão.

O mundo divino e o humano são identificados ao aprisco, à cidade e ao jardim e o aspecto social e o individual de cada um são também idênticos. Assim, Frye (1957, p.143) propõe o seguinte modelo do mundo apocalíptico da Bíblia:

	(Existencial/social)	(Metafórica/individual)
Mundo divino	= sociedade dos deuses	= Um Deus
Mundo humano	= sociedade dos homens	= Um Homem
Mundo animal	= aprisco	= Um Cordeiro
Mundo vegetal	= jardim ou parque	= Uma Árvore (da Vida)
Mundo mineral	= cidade	= Um Edifício, Templo, Pedra

É interessante a observação de que o conceito Cristo une em identidade todas essas categorias: Ele é Deus e homem, o cordeiro de Deus, a árvore da vida, ou viera da qual somos todos galhos, a pedra que os edificadores rejeitaram e o templo reconstruído, que é identificado a seu corpo ressuscitado. Frye observa, ainda, que, no cristianismo, o universal concreto aplica-se ao mundo divino sob a forma da Trindade.

Nas imagens apocalípticas, o mundo animal e o vegetal identificam-se um com o outro e também com os mundos divino e humano na doutrina cristã da transubstanciação; o pão e o vinho são o corpo e o sangue do Cordeiro, que é também Homem e Deus e em cujo corpo existimos como numa Cidade ou num templo.

Além disso, tem-se a ovelha como arquétipo básico das imagens pastorais, porque são estúpidas, meigas, gregárias e facilmente marcadas, muito semelhantes aos humanos. No entanto, qualquer animal seria útil, caso a audiência estivesse preparada para ele.

As imagens vegetais são flexíveis, assim como as animais, tendo-se a folha ou fruto da vida como símbolos da comunhão. O mesmo simbolismo também pode apresentar a rosa.

No plano arquetípico, propriamente dito, onde a poesia é um artefato da civilização humana, a natureza contém o homem. No plano anagógico, o homem contém a natureza, e suas cidades e jardins já não são pequenos arranhões na superfície da terra, mas as formas de um universo humano.(Frye, 1957, p.146)

No simbolismo apocalíptico, não se pode confinar o homem à terra e ao ar, devendo-se transpor os ordálios do fogo e da água. O simbolismo poético costuma pôr o fogo acima da vida do homem neste mundo e a água abaixo.

Lembrando Prometeu, Frye (1957, p.147) explica que sua história indica procedência parecida à do fogo. O céu, no sentido de firmamento, com os corpos ardentes do sol, da lua e dos astros, é identificado ao paraíso do mundo apocalíptico ou um caminho para ele. É por isso que todas as outras categorias podem ser identificadas com o fogo ou imaginadas a arder (animal ardente do sacrifício, homem ardente, representado pelo halo do santo e pela coroa do rei, ambos análogos ao Deus-Sol, anjos do fogo, anjos de luz, árvore da vida – em chamas, a inconsumida sarça ardente de Moisés, cidade de Deus no Apocalipse – bloco incandescente de ouro e pedras preciosas).

A água, por outro lado, é um reino abaixo da vida humana, estado de caos ou dissolução que segue a morte comum ou a redução ao inorgânico. É por isso que a alma, freqüentemente, atravessa a água ou afunda-se nela ao morrer. No entanto, no simbolismo apocalíptico, pode ser a água da vida, que circula no corpo universal como o sangue no corpo do indivíduo.

2.6.2 Imagens demoníacas

Trata-se da representação do mundo que o desejo rejeita completamente. Mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo, dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade e o jardim, tenha sido estabelecida; mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. Une-se ao inferno existencial e, por isso, um de seus temas básicos é a paródia.

Frye (1957, p.148) explica que o mundo demoníaco personifica os vastos, ameaçadores e brutos poderes da natureza, como surgem a uma sociedade não desenvolvida tecnologicamente. Tem como principal símbolo o firmamento inacessível, com deuses invisíveis cujo prazer e liberdade são irônicos por excluírem o homem, intervindo nos negócios humanos, principalmente para salvaguardar suas próprias prerrogativas.

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, com uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. Têm-se, nesse caso, dois pólos individuais: o chefe tirânico e o *pharmakós* ou vítima sacrificial. Na modalidade mais demoníaca, os dois se tornam o mesmo.

Frye (1957, p.149) faz uma observação interessante: o simbolismo eucarístico do mundo apocalíptico tem como equivalente o canibalismo na paródia demoníaca. Explica, ainda, que a relação erótica demoníaca se caracteriza como violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui. É simbolizada por uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, alvo físico do desejo, que não é buscado como posse e, portanto, jamais pode ser possuído.

A relação social do mundo demoníaco é a da rale. O mundo animal é representado através de monstros ou animais predadores e o vegetal, através da floresta sinistra ou do jardim encantado. Ao mundo inorgânico, pertencem os desertos, rochedos e a terra desolada, bem como as imagens do trabalho depravado: engenhos de tortura, armas de guerra, imagens de um mecanismo imprestável que, por não mais humanizar a natureza, é inatural e também inumano.

Frye (1957, p.151) também levanta outras correspondências entre o mundo apocalíptico e o demoníaco. O equivalente ao templo ou edifício do mundo apocalíptico é o calabouço ou forno fechado do mundo demoníaco. As imagens geométricas do mundo apocalíptico assumem a forma de espiral sinistra, cruz sinistra e círculo sinistro. A estrada reta, de Deus, no mundo demoníaco transforma-se em labirinto, direção perdida. Já o mundo do fogo demoníaco é um mundo de demônios malignos, fogos-fátuos e espíritos irrompidos do inferno, enquanto o da água é um mundo de água da morte, identificada com o sangue derramado.

2.6.3 Imagens analógicas

Os mundos das imagens analógicas são menos extremados que os do céu e do inferno. Frye (1957, p.152) explica que o modo da história romanesca apresenta um mundo idealizado, com heróis bravos, heroínas belas, vilões cheios de vilania, e frustrações, ambigüidades e obstáculos da vida sendo desconsiderados. Suas imagens apresentam uma contrapartida humana do mundo apocalíptico, sendo, por isso, denominado analogia da inocência.

Analogia da inocência

As figuras divinas ou espirituais desse modo são paternas, velhos sábios com poderes mágicos, espíritos guardiões propícios. Já as humanas são, geralmente, crianças, pelo fato de a virtude unir-se à infância e ao estado de inocência – a castidade, que compreende a regra da virgindade.

O fogo aparece como símbolo purificante. Tem-se como principais representantes do mundo animal as ovelhas, cordeiros, cavalos, cães de caça em seus aspectos mais brandos de fidelidade e dedicação. Também há o unicórnio, emblema da castidade e amante das virgens, o golfinho, o asno, por sua humildade e submissão. Já o mundo vegetal aparece sob a forma do Jardim do Éden, da varinha vivificadora do mágico.

As cidades são mais alheias ao espírito pastoril e rural, tendo como imagens principais a torre e o castelo, com uma cabana ou eremitério. A água toma forma de fontes e remansos, chuvas fertilizadoras e uma corrente ocasional separando o homem da mulher, preservando a castidade de ambos.

O mundo inocente, diz o autor (Frye, 1957, p.154), não é nem totalmente vivo, como o apocalíptico, nem morto, pela maior parte, como o nosso. É um mundo animístico, cheio de espíritos elementares. Suas idéias estruturais são o amor e a forma. Seu campo de imagens é a analogia da natureza e da razão e tem tendência a idealizar os tipos humanos dos mundos divino e espiritual.

Analogia da experiência

Mantém relações com o mundo demoníaco, tendo como idéias estruturais a gênese e o trabalho. Os seres divinos e espirituais têm lugar escasso, sendo redescobertos ou tratados como substitutos estéticos.

Na analogia da experiência, a sociedade humana apresenta-se em situações comuns ou típicas. Os dons que a humanidade partilha com o macaco e o tigre são uma opção do imitativo baixo e o mundo vegetal toma a forma de fazendas, com o penoso labor do homem com a enxada.

O homem é, geralmente, camponês ou cortador de tojo, que representam o homem menosprezado e paciente. As cidades são modernas metrópoles labirínticas, sendo a principal tensão emotiva a solidude e a falta de comunicação.

A água aparece como elemento destrutivo, surgindo o mar com algum leviatã humanizado ou *bateau ivre*. Também o fogo é irônico e destrutivo.

As relações da inocência e da experiência com as imagens demoníacas e apocalípticas ilustram um aspecto da deslocação de que até agora dissemos pouco: a deslocação em direção à moral. As duas estruturas dialéticas são, fundamentalmente, o desejável e o indesejável. (Frye, 1975, p.156)

Frye (1975, p.156) diz que qualquer estudioso da mitologia comparada pode descobrir que todas as religiões superiores limitaram suas visões apocalípticas a visões moralmente aceitáveis. Já a poesia endireita sua própria balança, voltando ao padrão do desejo e afastando-se do convencional e do moral. Comumente faz isso na sátira, o gênero mais afastado da alta seriedade.

O mundo apocalíptico e o demoníaco são estruturas de pura identidade metafórica que sugerem o eternamente imutável e podem ser identificados existencialmente ao céu e ao inferno, onde há vida contínua, mas nenhum processo de vida. As analogias da inocência e da experiência representam a adaptação do mito à natureza, não dando a cidade e o jardim como objetivo final da imaginação humana, mas sim o processo de edificar e plantar. A forma fundamental desse processo é o movimento cíclico, alternância de êxito e declínio, esforço e repouso, vida e morte, que é o ritmo do processo. Por isso, as sete categorias de imagens a serem apresentadas podem ser vistas como formas diferentes de movimento rotativo ou cíclico.

O processo fundamental no mundo divino é a morte e o renascimento, ou desaparecimento e retorno, ou encarnação e retirada de um deus. Essa atividade divina identifica-se ou associa-se a um ou mais processos cíclicos da natureza. O princípio estrutural mítico ou abstrato do ciclo é que a continuação da identidade da vida individual seja estendida da morte ao renascimento. Essa é a primeira categoria de imagens.

A segunda categoria de imagens é a do mundo ígneo dos corpos celestes, que tem três importantes ritmos cíclicos: o da jornada do Deus-Sol através do firmamento, o ciclo solsticial do ano solar e o ciclo lunar.

A terceira categoria é a do mundo humano. Este, por estar entre o espiritual e o animal, reflete essa dualidade em seus ritmos cíclicos e, dessa forma, paralelo ao ciclo de luz e de trevas, tem-se o ciclo imaginário da vida acordada e da onírica. Ele sublinha a antítese entre a imaginação da experiência e da inocência – libido do sol e escuridão do desejo, ciclo ordinário da vida e da morte.

A quarta categoria é a das vidas animais e humanas que, por estarem sujeitas à ordem da natureza, sugerem o processo trágico da vida cortada com violência por acidente, sacrifício, ferocidade ou algo esmagadoramente necessário.

A próxima é a do mundo vegetal. Esta ministra o ciclo anual das estações, identificado com uma figura divina que morre no outono com a colheita e a vindima, desaparece no inverno e ressuscita na primavera.

A sexta categoria de imagens é a da vida civilizada, que se associa ao ciclo orgânico de crescimento, maturidade, declínio, morte e renascimento em outra forma individual. Enquadram-se aqui os temas de uma idade de ouro ou heróica no passado, de um milênio no futuro, da roda da fortuna nos assuntos sociais, da elegia do *Ubi Sunt*, das meditações sobre ruínas, da nostalgia por uma perdida simplicidade pastoral, da lástima ou exultação pela queda de um império.

A última categoria é a do simbolismo da água, representada pelo ciclo das chuvas às primaveras, das primaveras e fontes aos córregos e rios, dos rios ao mar ou à neve hibernal, etc.

Frye (1957, p.161) explica que os símbolos cíclicos usualmente dividem-se em quatro fases principais, sendo as quatro estações do ano o modelo para os quatro períodos do dia (manhã, meio-dia, tarde e noite), os quatro aspectos do ciclo da água (chuva, fontes, rios, mar ou neve), os quatro períodos da vida (juventude, maturidade, velhice e morte) e similares. Também há quatro tipos principais de movimentos míticos: dentro da história romanesca, dentro da experiência, abaixo (movimento trágico) e acima (movimento cômico).

3 A estória de Lélío e Lina como narrativa poética

Tadié (1994, p.164-5) afirma que, se a narrativa poética representa uma busca, se o tempo é imóvel, se sua estrutura é circular e seu espaço valorizado – como se pretende demonstrar que ocorre na narrativa de Lélío -, a leitura dos símbolos confirma que essa busca, esse tempo e esse espaço são os do paraíso perdido.

Além disso, como se mencionou, o fulcro mítico no qual a narrativa se desenrola opera uma espécie de fusão das categorias narrativas: devido à presença do mito é que se escolhe determinado tipo de narrador e de ponto de vista mais apropriados a essa configuração; também devido ao mito, a representação temporal requer a caracterização de tempo primordial e o espaço regional se alarga, assumindo uma esfera maior: a da condição humana.

Contudo, é preciso observar que a estruturação da narrativa em que se percebe essa interdependência não é típica apenas da narrativa poética. Muitos autores, apesar de partirem dela, chegam ao efeito contrário de Guimarães Rosa. Exemplo disso pode ser encontrado no estudo de Sérgio Vicente Motta (1998), em que, analisando *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, observa o mesmo tipo de interdependência, porém, com efeitos completamente diferentes, direcionados ao realismo. Assim, pode-se considerar que é característica particular da obra de Guimarães Rosa a visão idealista, incomum na literatura do século XX.

É partindo da Teoria dos Modos de Frye (1975) que Sérgio Motta (1998, p.40) explica que, no Modernismo, prevalece um tipo de composição irônica ou satírica, tendendo ao realismo e utilizando imagens demoníacas, mas que também há a possibilidade de retorno às imagens apocalípticas “como uma forma de sugerir uma visão utópica da vida, recriando, por meio do

retorno a uma estrutura romanesca, a atmosfera idealista de um universo imaginativo primitivo e mítico”.

Pode-se afirmar que a obra de Guimarães Rosa consiste em uma representação idealista e está ligada às imagens do sonho desejável e, portanto, opõe-se à representação realista, que alegoriza o sonho indesejável:

Assim, uma configuração idealista pressupõe um tipo de trabalho enunciativo para se gerar um enredo em que as personagens e as relações de espaço atuem, com seus componentes específicos, para criar um mecanismo simbólico em que os materiais dos reinos referidos, intermediados pela articulação dos quatro elementos da natureza, projetem o plano humano retratado numa dimensão lendária e mítica. De um modo inverso, numa representação realista, o conteúdo trágico da queda humana é movimentado pela simbologia dos mesmos elementos para configurar a representação de um inferno existencial, cuja carga dramática é o produto da passagem dessa matéria simbólica pelos mecanismos de articulação de sentidos das instâncias estruturadoras de um quadro narrativo. (MOTTA, 1998, p.48)

A análise da estruturação narrativa em “A estória de Lélío e Lina” (1965), como forma de representação da narrativa poética, demonstra que as imagens utilizadas pelo autor relacionam-se distintamente ao universo das imagens apocalípticas de Frye e, dessa forma, constroem uma representação idealista.

3.1 A estrutura: uma narrativa em três estrofes

“A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965) é, como já se disse, a narrativa de uma procura e do aprendizado que essa procura implica. É um tema já percebido por Gilca Machado Seidinger em seu livro *Guimarães Rosa Ou A Paixão De Contar: narrativas de Sagarana*. Nele, Gilca (2004, p.59) afirma que “Minha gente”, parte de *Sagarana* (1976), é um aprendizado e, da mesma forma que em “A estória de Lélío e Lina” (1965), vem travestido em uma história de amor:

Vale notar, entretanto, que os acontecimentos da história não se deixam captar como um aprendizado, pelo menos não de forma imediata; parecem, antes, contar apenas uma história de amor.

Contudo, enquanto, nesse conto, segundo Gilca (2004, p.59-60), ocorre um despiste, “uma vez que uma leitura com base na disjunção com o objeto-valor *saber* é validada [...] por vários indicativos de que essa situação de falta vai aos poucos se alternando”, em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), o protagonista de fato está em busca do amor e, no decorrer dessa procura, estabelece-se um processo de autoconhecimento, conduzido, principalmente, por Lina.

Importa lembrar que, o que inicialmente se tem, é uma personagem abandonando sua terra natal e chegando a outra que pouco conhece, onde decide se fixar, pelo menos por um tempo.

O texto pouco informa sobre a vida de Lélío até alcançar a maturidade. O leitor trava conhecimento com o protagonista já adulto, embora jovem: um Mocinho. O percurso que ele segue até atingir o ponto de chegada da narrativa – a fazenda do Pinhém – é minuciosamente descrito através das lembranças do próprio protagonista. Ou, pelo menos, todos os acontecimentos que guardam relação com Sinhá Linda nesse percurso, é o que a Lélío importa rememorar.

De qualquer forma, o que se vai esclarecendo é que a história ali contada é a de Lélío partindo e seguindo seu caminho até chegar ao Pinhém. É o período que ele passa nessa fazenda que é dado ao leitor conhecer. Logo, a questão que se apresenta é: algo de fundamental ali ocorreu e cabe ao analista decifrar as implicações disso.

Esse esquema narrativo segue uma forma particular – um tipo de estrutura de que fala Tadié. “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965) é uma narrativa cíclica, marcadamente dividida em três momentos. Foi opção do próprio escritor estabelecer tal divisão, explicitada por três asteriscos. Na edição utilizada, publicada pela José Olympio em 1965, a primeira parte

compreende cinquenta e sete páginas e meia (131 a 189); a segunda, tendo quase a mesma dimensão, vai da página 189 à 244, enquanto a terceira compreende apenas as três páginas finais, da 244 à 246.

Além de a divisão das duas primeiras partes ser feita em extensões praticamente iguais, a segunda parte é inaugurada do mesmo modo que a primeira, enquanto a última parte é finalizada com uma informação que está na abertura da primeira parte. Isso promove um paralelismo próprio da construção poética. Poder-se-ia imaginar um imenso poema dividido em duas grandes estrofes e uma pequena conclusão, cuja frase de abertura da primeira estrofe ecoa nas frases de abertura da segunda estrofe e na que conclui o poema. Visualmente, seria algo assim:

Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda
fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora
chegou à do Pinhém. [...]. E o vaqueiro foriço
apareceu, montado num animal pampa; um
cachorro seguia-o. (ROSA, 1965, p.131)

Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o
revôo das tanajuras, trovejou forte campos-gerais a
fora ao redor de tudo. (ROSA, 1965, p.189)

“E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho,
como se deve...” O Formôs corria adiante, latindo
sua alegria. (ROSA, 1965, p.245-6)

Tem-se uma narrativa cujo parágrafo inicial apresenta as seguintes informações: um vaqueiro chega à fazenda do Pinhém, seguido por um cachorro, em um tempo de chuva, encontrando o patrão e mais onze vaqueiros no pátio, dirige-se a eles, em busca de trabalho.

A segunda parte da narrativa, estabelecida através da mencionada divisão feita por três asteriscos, é inaugurada com o mesmo tempo de chuva (“Na entrada-das-águas”). Porém, nesse

momento, Lélío não vai em direção aos outros homens, ele se afasta: “foi que o vaqueiro Lélío do Higino saiu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia. Carecia de pensar” (ROSA, 1965, p.189).

A conclusão da narrativa, embora muitas páginas adiante, acontece no mesmo tempo cronológico que o da segunda parte. Isso ocorre porque, na segunda parte, o que se tem é Lélío relembando tudo o que tinha acontecido naquele último ano, do momento em que chegou à fazenda do Pinhém, na entrada-das-águas, até aquele momento em que ele está, também na entrada-das-águas. Após relembra tudo, ele decide partir, e o faz levando Lina consigo.

O paralelismo reside no fato de ele ter chegado montado em seu cavalo, seguido de um cachorro que, por sinal, pertencia a Lina, e estar partindo montado em seu cavalo, com o Formôs liderando o par. Assim, a narrativa inicia-se com uma chegada – a de Lélío ao Pinhém – e finaliza-se com uma partida – a de Lélío e Lina do Pinhém, em direção ao Peixe-Manso. Chegada e partida: dois lados de uma mesma moeda, marcos que sempre são mencionados na obra de Guimarães Rosa, mas nunca como o elemento essencial:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas - e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1968, p.30)

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA, 1968, p.52)

Os dois trechos foram retirados de Grande Sertão: Veredas (ROSA, 1968) e propõem uma visão de mundo em que o indivíduo deve aprender a dar importância às coisas que acontecem em cada momento, deixando de lado a preocupação sempre presente a respeito de aonde a escolha de

determinado caminho pode levar. Em última instância, o caminho que cada um segue é em direção à própria morte; porém, essa eterna interrogação humana não é tão relevante quanto os acontecimentos que tomaram lugar na trajetória de cada um até sua chegada.

Os excertos trazem um elemento do estilo da narrativa poética que Tadié menciona: a presença da metáfora. No primeiro segmento, faz-se uma analogia com a idéia de se atravessar um rio: as escolhas que cada um faz apresentam o mesmo efeito, pois nunca se chega aonde realmente se propôs, inicialmente, chegar. O trecho finaliza, igualmente, com um mote que ecoa ao longo da narrativa: “Viver é perigoso”.

A segunda citação pode metaforizar a vida de cada ser humano, afirmando que não importa o nascimento ou a morte de cada um, mas todos os acontecimentos que fizeram parte de sua vida. Essa imagem da travessia é muito presente na obra do autor.

3.2 A representação temporal

A categoria narrativa do tempo, nessa novela, também tem uma representação dialética: ao mesmo tempo em que exhibe um direcionamento mítico, na medida em que se observa uma noção de circularidade, também, por apresentar uma transformação, implica a existência de um antes e um depois. Portanto, é preciso observar os dois aspectos.

Iniciando-se pela questão da circularidade do tempo mítico, pode-se citar a afirmação de Tadié (1994, p.154) de que o mito funde espaço, tempo e personagens e, portanto, não se pode ignorar essa inter-relação.

O direcionamento mítico dessa obra não consiste na realização exemplar de determinada narrativa mítica, mas na existência de diversos arquétipos, ou seja, estruturas de imagens que

podem ser consideradas expressão de algo enraizado na psique humana. Frye (1975, p.105) explica que

Os arquétipos são grupos associativos, e diferem dos signos por serem variáveis complexas. Dentro do complexo existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis porque sucede que grande número de pessoas, em dada cultura, se familiarizou com elas. Quando falamos de simbolismo na vida comum, pensamos habitualmente em arquétipos culturais conhecidos, como a cruz ou a coroa, ou em associações convencionais, como a do branco com a pureza ou a do verde com o ciúme. Como arquétipo, o verde pode simbolizar a esperança, ou a natureza vegetal, ou um sinal de livre no trânsito, mas a palavra verde, como signo verbal, sempre se refere a determinada cor. Alguns arquétipos acham-se tão profundamente enraizados em associação convencional, que dificilmente podem deixar de sugerir tal associação: assim a figura geométrica da cruz inevitavelmente sugere a morte de Cristo.

Em primeiro lugar, é importante notar que, em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), não existe nenhuma referência histórica. Além disso, no que se refere ao tempo da história, por não haver datas, só se pode concluir que se passara um ano devido ao fato de Lélío ter tanto chegado quanto partido do Pinhém na-entrada-das-águas. Isso corresponde ao mês de outubro, mas a passagem do tempo não é demarcada dessa forma e sim pelos ritmos da natureza. Assim, ao mesmo tempo em que existe uma demarcação temporal adequada à noção de tempo mítico, há que se observar também a passagem do tempo, que compreende uma mudança de estado referente à personagem Lélío, objeto principal deste estudo.

A demarcação temporal firmada nos ritmos da natureza é muito apropriada a esta narrativa, pois, conforme explica Cassirer (2004, p.190), a intuição primária do tempo deriva da alternância entre luz e escuridão, ou seja, da observação de fenômenos naturais. Depois ela se desenvolve: “uma seção do céu (por exemplo, leste) passou a ser uma hora do dia (por exemplo, manhã) e, depois, passou a ser genericamente tempo” (CASSIRER, 2004, p.191). Dessa forma, o que o teórico demonstra é que a percepção do tempo teve origem “na intuição do fenômeno físico

primordial da luz”. E, sendo o mito um dos aspectos da narrativa poética, parece claro que o tempo seja trabalhado de forma condizente.

Em sua Poética Do Mito (1987, p.200-1), Mielietínski explicita de maneira semelhante a questão do tempo mítico, na medida em que centra sua formulação em torno da idéia de origem:

O passado mítico não é simplesmente o tempo antecedente, mas uma especial época da criação primeira, o tempo mítico, o supratempo (Ur-zeit), os tempos ‘iniciais’, ‘primeiros’, que antecederam o começo da contagem do tempo empírico.

Na dicotomia *tempo inicial sacro* e *tempo empírico* está precisamente o primeiro ‘tempo’ marcado como especial. É difícil entendermos isto, tendo em vista que partimos do tempo real, isto é, do tempo corrente e histórico e para nós o tempo mítico está repleto de acontecimentos mas não tem extensão interior, pois isto é uma ‘exceção’, uma saída além dos limites do fluxo temporal. (grifos do autor)

A demarcação temporal de início e conclusão da trajetória de Lélío no Pinhém, por meio da expressão “na entrada-das-águas”, também insere a noção de tempo cíclico, que não vai embora, um não-tempo, ou tempo de origem das coisas. Isso, aliado ao fato de a mudança temporal ser sempre demonstrada pelos ritmos da natureza, produz a situação que Mielietínski descreve: a simulação de um tempo anterior ao “começo da contagem do tempo empírico”.

A opção por escolher o tempo da entrada-das-águas, além disso, detém um significado fundamental, pois, conforme esclarece Frye (1975, p.147-8), a água pode pertencer ao estado de caos, abaixo da vida humana, sendo comum a imagem da alma atravessando a água ao morrer, mas também, no simbolismo apocalíptico, representar a água da vida, conforme se apresenta no ritual do batismo. Assim, a chegada de Lélío e sua partida na entrada-das-águas parece querer significar que, ao chegar, o protagonista advinha de uma situação de caos, de não-existência. É ali no Pinhém que ele começa a existir da forma como está destinado e sua partida também na entrada-das-águas comprova que seu aprendizado está concluído e ele está apto a iniciar sua vida,

sua existência apropriadamente. “A estória de Lélío e Lina” é, portanto, a narrativa da origem de algo, o relato de uma criação e é exatamente esse “algo” que a análise do percurso de Lélío, objeto principal deste estudo, vai desvendar.

Cassirer (2004, p.189-90), por sua vez, também opõe o tempo histórico ao tempo mítico e justifica isso pelo fato de o mito referir-se a uma conscientização que ainda está em suas primeiras fases. Dessa forma, citando o teórico, considera-se que

[...] seja qual for a duração a ele atribuída, deve ser não obstante considerado somente como *momento*, ou seja, como tempo no qual o fim é como o começo, o começo como o fim, uma espécie de eternidade, porque ele mesmo não é uma seqüência de tempos, mas apenas Um tempo, que não é em si um tempo efetivo, mas apenas vem a ser tempo (ou seja, passado) relativamente ao tempo que lhe segue.

Essa é uma maneira de se entender o fato de o escritor ter optado por iniciar e finalizar a narrativa da mesma forma, ou seja, o sentido dessa escolha pode ser explicado pelo elemento mítico existente na narrativa. Dessa maneira, a história de Lélío no Pinhém é um momento, o início de sua trajetória é igual ao fim, só após a partida com Lina é que os acontecimentos que tomaram lugar na estadia na fazenda são vistos como um tempo passado. Isso ocorre porque, como se disse antes, foi esse o momento em que algo passou a existir e, tendo em vista que grande parte da narrativa é dedicada ao tema do encontro amoroso, pode ser encontrada alguma ajuda também em Cassirer (2004, p.193). Em certo momento de seu estudo, ele explica que, no mito, o tempo não é visto através de sua duração, mas através de “determinadas configurações de conteúdo”. Assim, a idéia de “fases da vida” torna-se mais pertinente:

Nascimento e morte, gravidez e maternidade, a chegada à idade púbere, assim como o casamento – todos são designados como ritos de passagem e iniciação. (CASSIRER, 2004, p.194)

A temática da procura do encontro amoroso, portanto, pode ser associada à principal demarcação temporal da narrativa, já que esta tem Lélío como centro. Pode-se, desse modo, entender o texto como um rito de passagem: está-se diante de uma origem, não do casamento, mas da existência de Lélío como adulto: “o homem, ao passar de um círculo de vida para outro, em cada um deles aparece como um outro eu, - isto é, com a entrada na puberdade, por exemplo, a criança morre para renascer como adolescente ou como homem”. (CASSIRER, 2004, p.194-5)

Também em Tadié (1997, p.85), no comentário que faz sobre a manipulação do tempo na narrativa poética, encontram-se similaridades com a situação encontrada no texto aqui estudado:

*Le récit poétique cherche à échapper au temps par la remontée jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde: contrairement à la science-fiction, l'avenir l'intéresse peu. D'où le grand nombre de ces textes consacrés à l'enfance: Alain-Fournier, Proust, Larbaud, Giradoux (l'Ecole des Indifférents, Simon le Pathétique), Cocteau, Giono (Jean le Bleu), Supervielle.*¹⁵

O teórico explica, ainda, que muitos escritores escolhem, como protagonista da narrativa poética, a criança, já que esta se volta para a origem do indivíduo e tende a entender a passagem do tempo através dos ritmos da natureza, o que carrega o sentido de “*l'éternel retour, le rattachement à un rythme cosmique*”¹⁶ (1997, p.87). Tadié cita Bachelard (Apud TADIÉ, 1997, p.88), lembrando que a época da infância tem o dinamismo de uma entrada no mundo e que ela se move em um tempo primordial: “*Le grand autrefois que nous revivons en rêvant à nos souvenirs d'enfance est bien le monde de la première fois.*”¹⁷

¹⁵ A narrativa poética procura escapar do tempo por meio do restabelecimento das origens da vida, da história e do mundo: contrariamente à ficção científica, o futuro pouco o interessa. De onde grande número desses textos é consagrado à infância: Alain-Fournier, Proust, Larbaud, Giradoux (A escola dos indiferentes, Simon, o patético), Cocteau, Giono (Jean le Bleu), Supervielle.

¹⁶ O eterno retorno, a ligação a um ritmo cósmico.

¹⁷ O grande passado que nós revivemos ao sonhar com nossas lembranças da infância é bem o mundo da primeira vez.

Pode-se, portanto, afirmar que a representação temporal está de acordo com os padrões da narrativa poética. Em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), ela é vaga e imprecisa e predomina a marcação através das estações, das estrelas, do sol e da lua, enfim, determina-se o tempo da maneira como ele era demarcado no início dos tempos, já se criando a idéia de que o autor pretende narrar a história de como algo se criou e passou a existir.

Por outro lado, não se pode perder de vista que não é somente a narrativa de origem de algo, mas das etapas pela qual o protagonista passou para ser possível essa criação. Partindo-se do pressuposto, como se pretende demonstrar ao longo do estudo, que cada uma das personagens femininas representa um passo nessa direção, imediatamente já se instaura a idéia de um “antes” e um “depois”, ou seja, de uma transformação. Portanto, ao mesmo tempo em que existe uma idéia de circularidade e de retorno advinda da composição mítica da narrativa, há também uma noção de tempo histórico, que se cria fundamentalmente pelo fato de Lélío sofrer uma profunda modificação na conclusão da narrativa, concluindo uma etapa em seu processo de autoconhecimento e partindo em busca de uma nova etapa, levando consigo Lina, que simboliza o fruto de seu aprendizado.

3.3 O narrador poético

O narrador de um texto que se caracteriza como narrativa poética tem uma forma muito particular de realização. A questão principal apresentada por Tadié (1994, p. 9) é a de que o narrador desse gênero em particular é, via de regra, também o protagonista. Todas as outras personagens que fazem parte da narrativa são “tragadas” por esse narrador que se identifica com

o protagonista e isso ocorre porque ele é colocado em primeiro plano, recebendo maior luminosidade.

Outra possibilidade é a de esse narrador (e protagonista) estar intimamente relacionado a outra personagem, a quem ele persegue – situação esta que aqui se considera encontrar em “A estória de Lélío e Lina” (1965) e Grande Sertão: Veredas (1968). Como diz Tadié (1994, p.9): *“les masques de l’absence peuvent recouvrir le visage classique de l’être aimé, ou renvoyer à la quête de soi”*.¹⁸

O narrador de Grande Sertão: Veredas (1968), de fato, é realizado da forma acima descrita, com Riobaldo contando a busca de si mesmo. Porém, em “A estória de Lélío e Lina” (1965), há uma divergência: a voz que fala não é a de Lélío. O narrador é exterior à história e conta em terceira pessoa. No entanto, essa aparente contradição pode ser resolvida recorrendo-se à teoria de Gérard Genette (1980), o qual promove a distinção entre narrador e focalização.

Pela terminologia de Genette (1980, p.244), o narrador é heterodiegético; além disso, encontra-se no nível extradiegético (GENETTE, 1980, p.227), ou seja, fora do nível da história.

A abertura da narrativa comprova exemplarmente esse tipo de construção:

Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém. Era de tarde, sob um rebuço de calor – o quente de chuva – quando as nuvens descem com peso e a camisa se cola em corpo de homem; dia de meio-céu. A pulso fora o esforço: de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando dos enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las. (ROSA, 1965, p.131).

É importante, antes de tudo, observar que o trecho produz uma perfeita imagem apocalíptica, no sentido de Frye, principalmente no que se refere às vacas parideiras, indicando o

¹⁸ As máscaras da ausência podem recobrir a face clássica do ser amado, ou reenviar à busca de si mesmo.

surgimento de vida, uma criação, condizendo com a interpretação do início de uma nova condição para Lélío. Excetuando-se alguns trechos como esse, o narrador adota a visão de Lélío quase na totalidade da narrativa, que é contada pelo narrador, mas por meio das reminiscências desse protagonista. Na primeira parte, por meio da voz do narrador, Lélío volta seu pensamento a Sinhá Linda em inúmeros momentos. Já a segunda parte é totalmente relatada por meio das reminiscências do protagonista e o leitor pode perceber que todos aqueles acontecimentos já haviam ocorrido quando são narrados. O protagonista reavalia-os antes de tomar uma decisão.

Essa situação ocorre porque existe um jogo de focalização internas, que é aquela em que se segue o ponto de vista de uma ou mais personagens, com o leitor ficando diante da visão particular, subjetiva do mundo, que é a visão dessas personagens. Como observa Genette (1980, p.190), esse tipo de focalização dificilmente é aplicada com rigor, pois significaria que a personagem focal não seria descrita, nomeada ou designada do exterior nunca e seus pensamentos não seriam analisados objetivamente pelo narrador em hipótese nenhuma - seria o caso apenas das narrativas em monólogo interior.

Assim, no caso aqui estudado, a focalização interna é variável, transitando entre as visões de Lélío e Rosalina. Além disso, em várias passagens, percebe-se que o narrador assume a focalização externa ou narra a partir de seu próprio ponto de vista. Resta identificar, nas três partes da narrativa em que ela é dividida, conforme foi visto, qual é o tipo de focalização predominante e interpretar as variações.

A primeira parte da narrativa inicia-se, como era de se esperar, visto ser a introdução das personagens, espaço e ação narrativa, em focalização externa. As primeiras páginas da 3ª edição de *No Urubùquaquá, No Pinhém* (1965) de José Olympio, apresentam esse tipo de focalização, principalmente na chegada de Lélío ao Pinhém, que apresenta uma característica cinematográfica:

De torno da lufa, a vaqueirama no pátio vinha de desarrear e amilhar: ainda ali os onze cavalos se ajuntavam, todos eles cabisbaixos. Da varanda, seo Senclér tirava conversa com o pessoal. E o vaqueiro foriço apareceu, montado num animal pampa; um cachorro seguia-o. (ROSA, 1965, p.131)

A partir daí, Lélío, seu cavalo e o cachorrinho que o seguia são descritos em pormenores, formando uma cena perfeita. O primeiro contato do protagonista com o dono da fazenda, seo Senclér, também compõe uma cena:

O vaqueiro chegado se desquadrou e esquinou na sela, como para um dormido em riba. Mas zás não armando corpo pulou no chão, macio em pé, sem traço. Tirou o chapéu e saudou. Riu de orelha a orelha.

Deixara de propósito cair o cabo do cabresto, e o cachorrinho se sentou, pata em cima, enquanto o cavalo parava quieto. – “Oi guégue!” – seo Senclér falou. – “Meu não é, Patrão. Topei vagueando à avessa no oco do cerradão, em distância de três dias...” “- e estudou isso?!” “ – Nhor não. Quis porque quer: eh certo ele já sabia ...” Aquilo não era fantasias de vaqueiro. (ROSA, 1965, p.132).

As páginas seguintes retratam o protagonista acomodando-se ao novo lugar e às pessoas e, por isso, até a página 134, a focalização é externa. Já a partir da página 135, a focalização torna-se interna e, salvo algumas passagens, a história é toda vista do ponto de vista de Lélío. Na primeira parte, tem-se, na maior parte da narrativa, suas lembranças a respeito de Sinhá Linda.

Neste momento, vale utilizar a teoria de Ralph Freedman (1971) a respeito da narrativa poética, a qual trata de maneira minuciosa a questão do narrador desse tipo de texto, ampliando a proposta de Tadié.

Sua primeira observação é a de que, diferentemente das narrativas convencionais, nas quais o mundo exterior é o assunto, nas narrativas ditas poéticas, o mundo não é entendido como um universo no qual o homem desenvolve seus atos, mas como “uma visão do poeta moldada como forma” (FREEDMAN, 1971, p.8). Essa concepção parte do mesmo princípio daquela explicitada por Massaud Moisés (1998) para distinguir prosa de poesia, na medida em que se

fundamenta no princípio de que a primeira teria como objeto o “não-eu” enquanto a poesia se debruçaria sobre o “eu”. Portanto, é, de fato, uma característica da poesia encontrada na construção do narrador.

The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. In the masquerade of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, or first-person narrator. (FREEDMAN, 1971, p.8)¹⁹

Na primeira parte da narrativa, em sua quase totalidade, a percepção apresentada pelo narrador provém do protagonista. Aquilo que ao leitor é dado conhecer não são os acontecimentos externos por eles mesmos, tampouco o ponto de vista desse narrador externo a respeito dos acontecimentos, mas a visão de Lélío a respeito dos acontecimentos. Por isso, a semelhança com o eu-lírico da poesia: o que se explicita, na quase totalidade da narrativa, é o “eu” de Lélío e não os acontecimentos que se passam no seu cotidiano – não é o seu “não-eu” o principal assunto da história.

Freedman (1971, p.10) ainda observa que a narrativa em si não é, de maneira alguma, irrelevante para esse tipo de texto, mas que ela é utilizada pelo poeta como “objeto de suas deformações”. Portanto, o principal aqui não é o assunto, o conteúdo, as ações arroladas na narrativa, mas a forma como elas são construídas.

Para apoiar esse ponto de vista, pode-se recorrer a Adorno, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003, p.74-5). O autor explica que, na lírica, há um “auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e

¹⁹ O mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, o equivalente ao Eu do poeta: o eu-lírico. No mascaramento do romance, esse ponto de vista é tanto a máscara do poeta quanto a origem de sua consciência, mesmo aparecendo como uma ou mais disfarçadas personagens, ou na função mais direta do escritor de diário, do confessor, ou do narrador em primeira-pessoa.

involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco”.

Portanto, o que ocorre é que a linguagem passa a falar por si mesma no momento em que deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Essa idéia é importantíssima para a visão do narrador da narrativa poética: ele assemelha-se ao eu-lírico porque, nas passagens de prosa poética, existe esse “caráter imediato e involuntário” da expressão de quem narra. Ao mesmo tempo, no trabalho feito com a linguagem, fica-se diante da verdadeira voz desse narrador:

Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo. Mas isso nos leva de volta à questão da relação real entre indivíduo e sociedade. Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência. (ADORNO, 2003, p.75)

Adorno relembra a importante idéia de que sujeito e objeto não são rígidos e isolados, mas são determinados por sua elaboração e modificação mútua, sendo a lírica a prova estética desse fato. Além disso, o ensaísta (ADORNO, 2003, p.76) ainda explica que o que o sujeito lírico faz é apreender o universal de modo decisivo no mergulho em si mesmo. Isso ocorre na narrativa poética, a partir do momento em que o mito nela aparece como elemento fundamental e ele faz exatamente isso: encontra o universal no histórico.

Freedman ainda observa muito pertinentemente que não há uma forma específica para este tipo de narrativa: diário, confissão, monólogo interior, fluxo de consciência etc. Essas formas não são inerentemente poéticas, mas ele (FREEDMAN, 1971, p.14) alerta para o fato de que podem ser concebidas de maneira lírica, como em Heinrich von Ofterdingen, de Novalis:

*The hero's time-bound adventures are transformed into a sequence of image-scenes that mirror the nature of the protagonist's quest and represent it symbolically. The progression required by the narrative genre is converted into a lyrical progression produced by the elaboration of pictures and scenes. [...] The hero, as the poet's mask, wanders through worlds of symbolic encounters.*²⁰

Essa concepção do protagonista como máscara do poeta, explica Freedman, é inevitável, já que esse tipo de narrativa depende da analogia entre o eu-lírico da poesia e o herói da ficção. Por isso, na maioria das narrativas poéticas, tem-se apenas um único ponto de vista. Apesar disso, *Wuthering Heights* pode ser citado como um exemplo do não-seguinto dessa prerrogativa:

*[...] it is intensely lyrical in its imagery and language, yet its design conforms to that of an objective novel which is not confined to a single figure. The narrator, Nellie Dean, is no replica of the author; her consciousness does not contain the two lovers as if they were images. Rather, Heathcliff and Catherine create between them an aura of passion upon which Nellie Dean comments. Their intense feelings, which counterpoint her narrow perspective, are reflected in the images of nature, uniting inner and outer worlds. The lyrical perspective is created by the concealed author, who manipulates both the narrator's limited vision and the lover's poetic scenery. (FREEDMAN, 1971, p.15)*²¹

Essa situação descrita pelo autor em *Whutering Heights* é semelhante à encontrada em “A estória de Lélío e Lina” (1965), já que, embora o narrador seja externo, há diversas perspectivas – na primeira parte da narrativa, como já se demonstrou, tem-se, essencialmente, a focalização externa, no início, e a perspectiva de Lélío. Duas outras ainda precisam ser analisadas: a do próprio narrador e a de Rosalina.

²⁰ As aventuras do herói em um espaço de tempo são transformadas em uma seqüência de imagens-cena que refletem a natureza da busca do protagonista e representam-na simbolicamente. A progressão exigida pelo gênero narrativo é convertida em uma progressão lírica produzida pela elaboração de imagens e cenas. [...] O herói, como a máscara do poeta, vagueia por entre mundos de encontros simbólicos.

²¹ É intensamente lírica em suas imagens e linguagem, mas sua construção harmoniza-se com a de uma narrativa objetiva que não é restringida a uma única figura. A narradora, Nellie Dean, não é uma réplica da autora; sua consciência não abrange os dois amantes como se eles fossem imagens. Ao invés disso, Heathcliff e Catherine criam entre eles uma aura de paixão a respeito da qual Nellie Dean comenta. Seus intensos sentimentos, que se contrapõem à estreita perspectiva dela, são refletidos nas imagens da natureza, unindo mundo interior e exterior. A perspectiva lírica é criada pela autora oculta, que manipula tanto a limitada visão da narradora quanto o cenário poético dos amantes.

Nas páginas finais da primeira parte, que compreende o intervalo entre as páginas 179 e 189, após Lélío conhecer Rosalina, há mudança no tom da narrativa. Em alguns momentos, percebe-se que já não se focaliza apenas o protagonista Lélío, mas tem-se, mesclada, a visão de Rosalina:

Tir-te e guar-te, porém, ela mesma atinava então que ele era o vaqueiro chegado, e a quem já esperava para conhecer, também por agradecer. Olhava: estava abençoando. E, quando chegaram, e que Lélío largou o feixe de gravetos, ela segurou um momento as duas mãos dele. No suave saudar, nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou, de certo, tinham feito, quando ele era muito menino. (ROSA, 1965, p.180-181).

A passagem inicia-se com a representação dos pensamentos de Rosalina, que esperava conhecer e agradecer o vaqueiro que havia trazido de volta seu cãozinho Formôs. Na frase final, contudo, é evidente que o foco está em Lélío. Até o final da primeira parte, na página 189, perdura essa alternância entre a focalização interna ora em Lina, ora em Lélío. Essa opção é adequada porque é neste momento que o protagonista trava conhecimento com a Velhinha que importância tão grande terá em sua trajetória. Assim, a melhor opção é retratar a visão de Lina, tornando-a conhecida pelo leitor ao mesmo tempo em que é conhecida por Lélío, além de, explicitar as reações e os pensamentos de Lélío frente à situação completando a representação. Essa técnica, acima de tudo, tem a vantagem de estabelecer uma atmosfera de estranhamento e encantamento, que é a sensação que Lina produz em Lélío:

A bem, achava certo, que devia de estar ali comendo e conversando, naquela casa, e não em nenhum outro lugar. Com tanto senhorio de nobreza conservada, a velhinha por nunca se desabusava, e não esbarrava em ninguém o poder-de-si. Ela tinha vida ensinada. O que de repente dizia: - “Homem é criatura de diversos lados, desparelha. Olha o Izaque: corajoso, corajoso, sempre de galope doidado no campo e topando boi bravo todo dia, no atual, sem pavor nenhum, sempre em perigo de beirinha... E pois, quando ficou sabendo que estava dando bexiga-preta na Vargem, ele pegou a trestremer, morto de medo da morte... O Izaque foi o

primeiro marido que eu tive...” A cada qualquer coisa que ela notava e falava, a gente mesmo ia se dando mais valor. (ROSA, 1965, p.184).

Na continuação dessa passagem, pode-se perceber, ainda, a presença do ponto de vista do narrador. Assim, de fato, inicia-se a passagem com a representação da interioridade de Lélío e passa-se à representação da voz de Rosalina. Porém, o trecho é concluído focalizando-se o ponto de vista do narrador heterodiegético:

O sopito de sujeição do espírito – daquele instante em que primeiro se encontraram – disso Lélío nem fazia nenhuma idéia, mais, agora tudo repousado por natural, só o bafejo prezável de paz: como em certas madrugadas, de janeiro quando não chove, em tudo ainda a mistura de claro e preto e mais azul, e ainda estrelinhas no céu, a gente na estrada, com os companheiros, nem era preciso conversar nem espiar uns para os outros. (ROSA, 1965, p.184).

O trecho deixa claro que é a visão onisciente do narrador heterodiegético que predomina, já que ele avalia o comportamento de Lélío: sua afirmação de que, naquele instante, Lélío não fazia nenhuma idéia da sujeição de espírito em que se encontrava no momento em que pela primeira vez encontrou Rosalina sugere a idéia de que existe uma instância capaz de ter uma visão ampla e crítica a respeito de algo do qual o protagonista ainda não era capaz de fazer idéia.

Essa situação perdura também na segunda parte da narrativa, porém, nas páginas que compreendem o intervalo de 189 a 244, tem-se Lélío rememorando suas vivências naquele ano que passou no Pinhém e, portanto, seu ponto de vista sobrepõe-se aos demais. Já na terceira, que compreende as páginas 244 a 246, retoma-se a focalização externa: a partida de Lélío e Lina é vista por uma instância exterior à narrativa.

Portanto, pode-se dizer, com segurança, que a maior parte da narrativa apresenta a visão de Lélío, sendo isso adequado à concepção do narrador poético.

Aqui se considera apropriado voltar a Adorno, em outro texto, denominado “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em que ele (2003, p.60-1) observa uma tendência dos escritores a se colocarem contra a mentira da representação. A distância estética, então, vem, cada vez mais, modificando-se e reduzindo-se, pois os autores têm se eximido da pretensão de criar algo real, colocando em cena a “irrealidade da ilusão” e devolvendo à obra de arte “aquele caráter de brincadeira elevada”. E é através principalmente da modificação da distância entre narrador e leitor que isso é feito, promovendo um choque que destrói a tranquilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida.

Na narrativa poética, pode-se considerar que, nos momentos de prosa poética, em que há um trabalho mais apurado com a linguagem, instaura-se uma distância estética menor do que aquela que se tem nos momentos de linguagem prosaica. É fundamental perceber que os procedimentos poéticos aparecem na narrativa quando algo de muito importante, belo, misterioso está sendo narrado, algo que não poderia ser transmitido por meio da linguagem prosaica. É nesses momentos que o narrador guarda semelhança com o eu-lírico, fundindo sujeito e objeto, promovendo uma construção especial de palavras, sons, ritmos e imagens e projetando-se nessa construção especial, sem, contudo, jamais se confundir com a pessoa real, com o autor.

O trecho a seguir deixa bem clara essa diferença de gradação na criação rosiana:

De seguida, se dansou. Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dansa, festa devia a festa. Formaram pares: Delmiro e Chica, - Canuto pegou a conversar com o Aristó, fingia, dava as costas, para não avistar aqueles dois; Lidebrando e Benvinda; Mingôlo e Adélia Baiana, - o Ustavo não dansava, ele mesmo mandou que os dois podiam e dansassem; Fradim e Drelina. E a Maria Júlia olhava de lá, vislumbrável, em ruins vermelhos, por conta de ver o Soussouza fazendo tolos forcejos para tirar a Tomázia ou a Conceição. Mas Lélío nem teve tempo de escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho – os dois formaram a mazurca dansando. (ROSA, 1965, p.208)

Até este momento do trecho, a distância entre o narrador e o leitor é grande, os fatos são apresentados por seu intermédio. Já na continuação, a prosa se torna poética e a diminuição dessa distância faz-se perceber:

À parte Lélío não se disse a desdém, de dansar com a velhinha antes sopresava-o o afago de todo carinho tanto respeito, uma ausência de si, feito fosse aquela dansa uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas – mar o mar. No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consistia nada, mas lá. Al a velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, em giro baile, leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum. – “Meu Mocinho... – ela disse - ... antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...” – “E eu, mãe?” – ele perguntou, sem primeiro se esclarecer. – “Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” – assim ela respondeu.

Apesar de o trecho continuar a ser narrado na terceira pessoa (“Lélío não se disse a desdém”), percebe-se o mencionado auto-esquecimento do narrador na linguagem, a qual se torna a própria voz do sujeito. O leitor encontra-se diante da verdadeira voz de Lélío no trecho que vai até “que sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum”.

A passagem também se enquadra na descrição que Tadié (1994, p.181) faz a respeito das passagens poéticas presentes em narrativas desse tipo:

*Aucun des textes que nous avons étudiés n’est complètement musical; tous comportent une part de chant. Les moments « a-chroniques », ceux où le récit s’arrête, décrit, récapitule, contemple, permettent l’envol de la mélodie.*²²

De fato, existe uma interrupção no fluxo dos acontecimentos no trecho em questão e o leitor fica diante de Lélío descrevendo suas impressões a respeito do momento em que está a dançar com a Velhinha.

²² Nenhum dos textos que nós estudamos são completamente musicais; todos comportam uma parte de canto. Os momentos “acrônicos”, aqueles onde a narrativa pára, descreve, recapitula, contempla, permitem o arrebatamento da melodia.

É preciso, antes de tudo, observar de que forma deve-se analisar os recursos poéticos, já que a construção não é a mesma de um texto pertencente ao gênero lírico. Tadié (1994, p.182) cita Jean Milly, que mostra como analisar as estruturas rítmicas de uma obra romanesca. Em primeiro lugar, observa-se que Jean Milly, ao estudar a obra de Proust, não faz a análise de todo o texto, mas de alguns trechos em que a poesia se manifesta, que são as frases de Bergotte.

O que se deve analisar nesses momentos, explica o teórico (TADIÉ, 1994, p.186), não são somente os recursos sonoros, mas também - e por vezes principalmente - as imagens:

L'image, parallélisme des signifiés, vient compenser l'infériorité rythmique (relative, et par rapport au vers) de la prose en composant comme des allitérations, des assonances, des rimes avec deux sens (le comparant et le compare), ou même, dans la métaphore filée, une cascade de sens..²³

No trecho rosiano, de fato, percebe-se um trabalho com o ritmo e a sonoridade da linguagem, o que valida a idéia de que o narrador, nesses momentos, assume características de eu-lírico, permitindo a representação da interioridade de Lélío. Contudo, é preciso lembrar que, ao longo de toda a narrativa, o trabalho com as imagens é muito mais presente, o que é verificado ao longo deste estudo com o auxílio da teoria de Northrop Frye. Assim, percebe-se que se está de acordo com a proposição de Tadié: tem-se momentos em que a musicalidade e o ritmo são evidentes e outros em que, devido à falta desses recursos, existe uma compensação advinda do trabalho imagético.

Como na passagem em questão existe um trabalho com a sonoridade, é importante iniciar sua leitura com o ritmo. A expressão “mar – o mar” auxilia a identificar o ritmo, ainda mais ao se considerar que, por não ter relação direta com o tema a ser tratado, ali está com um intuito

²³ As imagens, paralelismo de significados, vêm compensar a inferioridade rítmica (relativa, e em relação ao verso) da prosa com componentes como aliterações, assonâncias, rimas com dois sentidos (o comparador e o comparado), ou mesmo com a linha de metáforas, uma cascata de sentidos.

especial. De fato, pode-se considerar que metaforiza a idéia de idas e vindas das ondas, que pode ser associada às idas e vindas da dança - no caso, a mazurca. A divisão proposta, então, segue o ritmo de dois a dois. Marca-se, em sua quase totalidade, duas sílabas fortes, cujos intervalos entre uma e outra também são, regularmente, dois a dois. Isso é apropriado porque a primeira parte da mazurca consiste nos casais dando dois passos laterais no sentido do interior da roda, regressando à posição inicial e, em seguida, dando dois passos laterais para o exterior da roda, voltando com outros dois ao ponto inicial.

Na segunda parte, percebe-se que o ritmo torna-se mais rápido, sendo composto por frases de três ou quatro sílabas fortes, com o intervalo entre uma e outra, em muitas vezes, estendendo-se a três. Essa construção é também adequada, retomando o segundo movimento da dança, em que os pares começam a valsar em círculos. Assim, os dois movimentos da dança estão representados pelas duas partes do texto.

Existem, também, efeitos sonoros promovidos pela repetição das vogais “a”, “e” e “i”, na sílaba mais forte dos vocábulos (parte, disse, desdém, dansar, velhinha, antes, sopresava, afago, carinho, respeito, feito, arte, aprendida, sempre, crédito, vem-vai, mar, semelhante, esquecido, temia, queria, consistia, nada, asia, delicada, serenim, baile, leve, espécie, criança, sabia, ser) ao longo do trecho, pela repetição das oclusivas “d” e “t” nas sílabas fortes e fracas (parte, disse, desdém, dansar, antes, todo, tanto, respeito, feito, arte, aprendida, crédito, momento, semelhante, esquecido, temia, consistia, delicada, estorvo) e das fricativas “s” e “v” (disse, desdém, dansar, velhinha, sopresava, respeito, ausência, si, sempre, vem-vai, semelhante, esquecido, consistia, senhora, serenim, leve, espécie, criança, ser, sorrir, estorvo).

Por fim, nota-se, também, o acúmulo de sons nasais (desdém, dansar, velhinha, antes, carinho, tanto, ausência, aprendida, sempre, vem, momento, semelhante, nem, consistia, senhora, serenim, nenhum).

As vogais abertas e semi-abertas que figuram no trecho estabelecem uma sonoridade mais alegre, apropriada ao tema da dança. Além disso, é importante lembrar que Guimarães Rosa propositalmente escrevia a palavra “dança” utilizando o “s”, o que torna fundamental atentar para o fato de essas fricativas serem abundantes no texto. Isso pode ser explicado pelo fato de, como o próprio nome sugere, as consoantes que se caracterizam como fricativas terem sido assim denominadas pelo fato de produzirem um ruído comparável ao de uma fricção, e a dança ter como uma de suas características a “fricção” entre o dançarino e o chão e entre o par. Assim, a presença de fricativas parece confirmar o tema, além das nasais, que promovem um som ondulante. Por outro lado, as oclusivas também são adequadas ao tema, já que, enquanto o “t” é uma oclusiva surda, o “d” é sonora, mais uma vez criando-se a idéia do ritmo de vai-e-vem.

3.4 O espaço

No capítulo dedicado ao estudo do espaço, Tadié (1994, p.48) introduz a idéia de que, em um texto, o espaço define-se como a junção dos signos que produzem um efeito de representação; não a imitação de um espaço real, mas a utilização da linguagem de maneira original, que permite que se imagine esse lugar real. Partindo dessa concepção, faz a primeira ressalva: o espaço deve ser analisado em conjunto com a totalidade da obra, sem a qual não poderia estabelecer relações de forma e sentido.

A primeira questão relativa ao espaço é a descrição. O autor observa, inicialmente, que, nas descrições, predomina o uso do verbo no imperfeito e nelas as imagens se condensam. Essas imagens, por sua vez, representam a busca de um significado: o sentido primeiro guarda em si uma pluralidade de outros sentidos.

Na narrativa aqui estudada, as descrições não são muito freqüentes. Apenas no início, a fazenda do Pinhém é descrita detalhadamente:

Seo Senclér demorava. Gostava do em-ser do vaqueirinho, do rumo de suas respostas. Se já estava com boa chusma de pessoal – aqueles ali e mais três no retiro do São-Bento – por-outra a faina concedia de um campeiro a mais, agora o rodavejo repleto, com cabeças de cria e meia-engorda, e ainda quantidade para recria, por chegar, boiadao levantado desse redor de gerais, onde a terra e o pasto pobrejam tanto, que o gado deixado lá às vezes nem cresce, fica de ossos moles, se entortando, no tempo-das-águas em muitos lugares tinham de descer com ele para as caatingas. Ah, dava pena ver, mundo a dentro, tanta vasta de sustento vazio, e o capim verde tão enganoso; as reses roendo as caveiras de outras, muitas morrendo engasgadas; dando um leite magro, o queijo feito uma cortiça de rolha, sem favos amanteigados e gordos; bois ou vacas que destruíam uma parede caiada, com o rapar de língua no lambar continuado; e que pelo resseco do salgado suor se acostumavam a mascar devagarinho o cabelo da cauda de burros e cavalos, até a arrancarem até ao toco. Mas ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta – capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado – quase tão rica quanto as do Urubuquaquá e do Peixe-Manso. Tanto que às vezes seo Senclér se reanimava, no entusiasmo de que dela pudesse tirar a salvação de seus negócios; mas que, outras horas, num arregalar de tristeza, pensava achando que talvez ele mesmo não soubesse aproveitar tudo aquilo, e tinha medo de ruína próxima. (Rosa, 1965, p.132-3)

Tadié (1994, p.53), ao comentar *Arcane de Breton*, nota que essa narrativa nasce a partir de uma imagem. Pode-se considerar que a mesma situação se apresenta em “A estória de Lélío e Lina” (1965): a importância da fazenda é fundamental, na medida em que se caracteriza como um local com características inusitadas onde ocorre a revelação de Lélío, em seu projeto de autoconhecimento.

Em uma leitura arquetípica, pode-se considerar que a fazenda é até mesmo propiciadora da empreitada do protagonista. Ao lado das imagens da analogia da experiência, de penúria e devastação – “capim verde enganoso”, “reses roendo as caveiras de outras”, “morrendo engasgadas”, “leite magro”, “queijo feito uma cortiça de rolha” - , a fazenda do Pinhém compõe uma imagem da analogia da inocência, surgindo como um verdadeiro oásis no meio do deserto

do sertão. É uma terra sempre jovem e verdejante, onde tudo é fecundo, podendo-se considerar que recupera o arquétipo do Jardim do Éden, o paraíso onírico que foi perdido pelo homem quando deixou de ser inocente e pelo qual eternamente ansiará. Esse choque entre imagens da inocência e da experiência são freqüentes na obra, aspecto que a análise das personagens demonstra com clareza.

Essa idéia está de acordo com a observação feita por Tadié (1994, p.61) a respeito da descrição espacial encontrada nas narrativas poéticas. Em suas palavras:

*l'auteur n'atteint à la plénitude de son chant que parce qu'il a reconstruit sa terre d'élection, son espace sacré, son templum. En quelque sorte, il n'est pas libre, et de cette fascination incarnée dans un langage naît la poésie. L'espace du récit poétique n'est jamais neutre: il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique.*²⁴

A descrição da fazenda do Pinhém corresponde, além disso, à visão apresentada por Northrop Frye (1975, p.142). Segundo ele, o mundo apocalíptico corresponde ao céu da religião e apresenta as categorias da realidade com as formas do desejo humano, tais como indicadas pelas formas que assumem com o trabalho da civilização humana. No caso do mundo vegetal, pode assumir a forma de jardim, fazenda, bosque, parque.

Em outro momento, novamente o Pinhém é caracterizado como a Terra Prometida, que Deus havia reservado a seu povo:

Terra do Pinhém, é que era um braço de mundo. Capim gotava leite e boi brotava do chão... Ali no Sertão dos Gerais nem dava bicheiras, nem bernes: o couro saía de primeira qualidade. (ROSA, 1965, p.143)

²⁴ O autor só alcançou a plenitude de seu canto quando ele reencontrou sua terra de eleição, seu espaço sagrado, seu templo. De certo modo, ele não está livre e dessa fascinação, encarnada na linguagem, nasce a poesia. O espaço da narrativa poética não é neutro nunca: ele opõe um espaço benéfico a um espaço neutro, ou maléfico.

É de se estranhar, portanto, como se pode depreender pela primeira passagem, que seo Senclér esteja passando por dificuldades financeiras, o que, eventualmente, acabará por levá-lo à ruína e obrigá-lo a entregar a fazenda a novos donos: seo Amafra e Dobrandino. Roncari (2001, p.415-16) assim se refere a esse fato no artigo “Irmão Lélío, Irmã Lina: incesto e milagre na “Ilha” do Pinhém”:

São eles o seo Amafra e o encarregado Dobrandino, os novos donos do Pinhém, cujos nomes ressoam a chegada da *mafra*, a gente ordinária, e do *dobrão*, a moeda antiga, e o fim de um tempo de pessoas ocupadas muito mais com o amor do que com a produção de mercadorias e o acúmulo de bens. O que equivalia, portanto, a um “tempo heróico” que estava se fíndando e o Pinhém se integraria também como uma “ilha” na corrente do tempo. Era o fim do reinado de seo Senclér, o patriarca da ilha do Pinhém, que se descuidava dos seus interesses financeiros e vivia fora dos freios de dona Rute, deixando-se levar pelos impulsos amorosos. (grifos do autor)

Nessa narrativa, até mesmo o motivo que leva à derrocada do Pinhém é de ordem amorosa. No entanto, é importante observar que a mudança, como Roncari muito bem observa, é social. É como se os tempos e costumes já houvessem mudado em todos os lugares, menos no Pinhém, lugar que reflete a fantasia do indivíduo e o mito da nostalgia por um tempo perdido que não volta mais. No entanto, a fazenda não perde as características já apontadas de juventude e fecundidade da terra.

Assim que seo Senclér entrega a fazenda como pagamento de suas dívidas, principia a derrocada. Os moradores começam a partir e, finalmente, também Lélío parte levando consigo Lina. Embora a terra paradisíaca continuasse a mesma, os costumes estavam mudando e não havia mais lugar para aqueles moradores ali, especialmente Lélío e Lina, personagens claramente presas ao sonho, à fantasia, aos costumes e raízes de outro tempo.

A narrativa é concluída, então, com a entrada das duas personagens mais importantes da narrativa em um outro espaço: na estrada, pelos campos do Gerais, talvez em direção ao Peixe-

Manso. Assim, embora se tenha fixado por um ano na fazenda do Pinhém, pode-se considerar que o espaço da trajetória de Lélío corresponde àquilo que Tadié (1994, p.64) denomina o mito do “grande caminho”. Segundo o autor:

*Le chemin, dans tous les récits poétiques du XXe siècle, réveille les routes endormies de l’Odyssée, des Romans de la Table ronde, de Don Quichotte, des Récits d’un pèlerin russe.*²⁵

Tadié (1994, p.77) observa, ainda, que a ligação entre o espaço e a personagem é muito estreita, na medida em que a personagem se associa ao espaço por metonímia e simboliza esse espaço pela metáfora. Mais ainda: que o espaço intervém na narração cada vez que, nele, o herói passa por uma experiência essencial.

Em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), a fazenda do Pinhém representa, como anteriormente se mencionou, a esfera da condição humana. Isso já é evidenciado pelo fato de sua caracterização abrigar imagens tanto da analogia da experiência quanto da inocência. A fazenda não apresenta apenas o conceito do ideal, o que seria muito distante do que é a real experiência humana, mas instaura a dialética por ser uma imagem apocalíptica convivendo no seio de imagens demoníacas. Pode, nesse sentido, metaforizar, como sugere Tadié, o protagonista Lélío, que possui um cerne de inocência, apesar de suas atitudes da analogia da experiência. Mais do que isso: todas as personagens aqui analisadas possuem essa mesma característica: a ambigüidade, que é demonstrada ao longo do estudo.

Tem-se, na narrativa, a representação do que consiste a trajetória de qualquer indivíduo: ali, no Pinhém, as personagens acordam para trabalhar, apaixonam-se, casam-se, entram em desavenças umas com as outras, traem, mentem, sentem ciúmes, festejam, chegam, partem.

²⁵ O caminho, em todas as narrativas poéticas do século vinte, desperta os itinerários adormecidos da Odisséia, dos Romances da Távola redonda, de Dom Quixote, da Narrativa de um peregrino russo.

Acima de tudo, é ali que a personagem central tenta, erra, se encontra, se conhece. É na fazenda do Pinhém que Lélío descobre seu valor essencial, podendo, após tê-lo encontrado, partir, sem, porém, deixar de levá-lo consigo.

Dessa forma, observa-se a interdependência entre as categorias: o narrador que incorpora a visão do protagonista conta a história de uma origem, desvendando o ciclo que metaforiza a existência humana – chegada e partida – e o faz em um tempo não demarcado por meio de datas, o que potencializa o efeito de fase da vida. Os fatos contados por esse narrador tomam lugar em um espaço que abriga os diversos aspectos de uma existência humana – bem e mal, o trabalho, o prazer, o amor, o rancor - e é nesse espaço que o protagonista inicia uma jornada, uma travessia que o leva ao conhecimento de si mesmo.

4 A representação das personagens

4.1 Lélío e seus caminhos

No capítulo em que trata das personagens, Tadié (1994, p.45) explica que toda personagem de narrativa é uma estrutura verbal e que, na narrativa poética, deve ser vista como renúncia à ilusão referencial, com essa ausência de relevo dirigindo a atenção para a estrutura poética, para a linguagem da mensagem transmitida.

Como se mencionou, a história de Lélío, em uma primeira leitura, parece corresponder à narrativa de uma personagem em busca do amor. De fato, sua peregrinação inicia-se devido a um problema amoroso e a ação gira principalmente em torno de suas aventuras e desventuras amorosas. No entanto, Lélío parte do Pinhém quando encontra o que estava procurando em Lina, e isso está um pouco além de um anseio amoroso.

Lélío é o centro da narrativa, sendo sua trajetória, sua busca, o que importa narrar: “*c’est le héros qui recrée le monde, lequel n’existe que dans son regard, ses déformations, qui ’jugent et animent’ le spectacle*”²⁶ (TADIÉ, 1997, p.22). Assim, a busca, como será visto, inicia-se com a expectativa do encontro de algo que insiste em escapar (figurado nas personagens Sinhá Linda e Jiní) e o encontro real, representado por Lina. O que se pretende demonstrar é que essa busca do protagonista é também a metáfora da busca pela linguagem. Porém, antes de se chegar a essa leitura por meio da análise das personagens femininas, impõe-se fazer uma análise da personagem Lélío.

²⁶ É o herói que recria o mundo, o qual não existe sem seu olhar, suas deformações, que julgam e animam o espetáculo.

Antonio Candido, no texto “A personagem do romance” (2002, p.58-9), explica que era usual que os escritores dessem à personagem uma linha de coerência fixada, delimitando sua existência e seu modo de ser. Essa situação é de natureza muito diferente do que se dá na vida real, pois a impressão que os indivíduos formam das outras pessoas é mais fragmentária, incompleta, variando com o tempo ou com as condições de conduta. Nesse sentido, a personagem de romance apresentava uma lógica mais coesa e menos variável.

Porém, ele (CANDIDO, 2002, p.59) observa que, nos romances modernos, procurou-se modificar essa situação, caracterizando-se as personagens de maneira que elas pudessem dar a impressão de vida, aumentar o sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo. O autor passou a utilizar recursos que caracterizassem a personagem como “um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza”. Para isso, explorou-se a tendência de tratar as personagens de dois modos principais:

[...] 1) como seres íntegros e facilmente delimitados, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 2002, p.60)

O ponto de partida para a análise das personagens em “A estória de Lélío e Lina” (1965) baseia-se, principalmente, nessa distinção de Antonio Candido, considerando-se que, ao lado de Lélío, aparecem os pares antitéticos Sinhá Linda e Jiní, personagens que apresentam muitos traços arquetípicos, apesar de conterem em si alguns aspectos dialéticos, o que abre caminho para o entendimento da personagem realmente complexa que é Lina.

Voltando a Lélío, nota-se, desde o momento inicial, que o protagonista surge envolto em uma aura de superioridade, advinda da fama do pai, Higinio de Sás, vaqueiro de grande fama:

- “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido”. (ROSA, 1965, p.132)

Mas o vaqueiro Aristó desejava falar no meio, e sob olhar seo Senclér o autorizava. – “Patrão, se sabe que o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do Urucúia...” – então o vaqueiro Aristó disse. – “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?” “- Também nhor não. Só saudade de destino”. (ROSA, 1965, p.133)

Porém, a postura do protagonista é bastante humilde, além de apresentar a enigmática declaração de estar ali por “saudade de destino”, demonstrando que está naquele lugar em busca de algo e ali pretende encontrá-lo.

Logo no primeiro dia da estadia de Lélío no Pinhém, seus companheiros fazem uma brincadeira, laçando-o como a uma rê:

O laçador medira de atirar e bambear, devia de ser um sujeito de toda competência. Lélío livrara os braços, imediato, e ele mesmo segurou a argola, quando o trem ia cerrar-se, à altura da barriga. Abriu bem as pernas. No salteio, entendera: estava alvo de um brinquedo bruto, como nem imaginava que alguém procedesse, a não ser entre meninos e demos. E o que havia era não tropeçar, não se enroscar, não estouvar na corda: não se dar de mostrado, nem Joãozinho nem caturro. Pôs as mãos à cintura e esperou. Se o outro quisesse teimar, que começasse por derrubá-lo. Ainda escutou a voz do vaqueiro Aristó, que advertia: - “Canuto, faz não! Divertido de homem vai nos aços...” (ROSA,, 1965, p.135)

Lélío, apesar de desavisado, sai vitorioso na brincadeira em que foi posto à prova. Antonio Cirurgião, no artigo “A demanda de Lélío em ‘A estória de Lélío e Lina’” (1985, p.10), já havia notado que essa situação tem o caráter de uma prova imposta pelos confrades, tendo o intuito de admiti-lo numa sociedade iniciática. O autor menciona que a narrativa pode ser vista como uma história de demanda e aprendizagem, porém, propõe a idéia de que o texto assemelha-se a um conto de fadas, idéia com a qual não se concorda neste estudo por se considerar que, embora realmente haja uma aura de magia presente na personagem Lina e na própria fazenda,

este elemento mágico existe na realidade das coisas. Além disso, não é apenas uma narrativa alegórica, por meio da qual se chega a uma “moral da história”, possuindo um nível de profundidade muito maior e diversos aspectos de elaboração narrativa e poética.

A questão principal com relação a essa passagem e as observações de Antonio Cirurgião (1985) é a de que Lélío vai sendo construído como uma personagem superior: ele é aceito pelo dono da fazenda, seo Senclér, que vai gostando “do em-ser do vaqueirinho, do rumo de suas respostas” (ROSA, 1965, p.132), ele não se deixa cair no embuste dos companheiros, é imediatamente distinguido por Lina, no primeiro encontro dos dois (como se verá no capítulo que trata desta personagem) e possui valores morais, como se percebe na passagem em que se ofende com os comentários maldosos do Canuto com relação a Manuela:

O que o Canuto depunha: que já tinha estado com a Manuela, em corpos, já a conhecia como mulher... [...]. Mas, depois, Manuela, por sua crente vontade, sem ele perguntar nada, confessou que, antes dele, outro também a tinha deflorado. Um sujeito de cidade, um daqueles “Botinhas” [...]. A Manuela era resto de dois... E era pelo descrédito disso que ele informava Lélío, mais como amigo, como verdadeiro irmão!

Lélío acendia o cigarro, e não conseguia, não competia de se levantar da régua de tábua onde se acomodara; porque, só retente, se levantasse, não travava a mão de produzir o revólver e ensinar fogo no Canuto. Oé, esse falava, aos os-e-ás, em tanto explicava. Mas Lélío mal ouvia as palavras, do que ele dissesse. “É honra de matar? É hora?” – se perguntava. Pelo poder, esperou, em jus, que o outro calasse, se cansasse. À moessa, más mercês, que berrou: - “Abasta!” – bruto. Nem vendo se Canuto se espantava. Surdo saiu. Com andar de zonzó e cara tão sem sangue, que até o Delmiro perguntou se ele tinha algum aperto, se carecia de ajuda. Não, de ajuda de homem não carecia. Só o uso de não ficar ali; se dormisse no mesmo cômodo com o Canuto, aquela noite, não respondia de suas ações. (ROSA, 1965, p.213-14)

Por outro lado, Lélío possui um elemento de violência, como se pode perceber na passagem acima, com relação a sua reação contra o Canuto, por mais justificada que seja. É importante notar esse elemento porque isso, de fato, torna-o uma personagem mais próxima do real, das características que um vaqueiro deve ter e das características que podem fazer parte do

ser humano. Lélío não é o típico herói, só com aspectos positivos e atitudes nobres e desprendidas, não é o arquétipo do príncipe encantado. Suas contradições e reações que poderiam ser consideradas inadequadas de uma ótica moralista são o que o torna mais próximo do que se considera um indivíduo real.

Em outros momentos, essa violência e competitividade com relação a alguns dos vaqueiros reaparece:

De repente, enquanto corriam emparelhados, Aristó atirava o seu e logo abria para o lado, a vôo, que quando. Mais um momento, e Lélío teria dado na corda esticada do laço, e caído ‘na ronda’. – “Êp’ ôp’!” – sem estacar se desviou por sua vez, banda oposta; e também atirou: o touro estava em dois laços! – “Tacou bom, mocinho! Duro...” – Lorindão louvou. Mas Lélío cobrou tempo para raiva. Aquilo do capataz tinha sido tramóia malina, fora de regra, estratégia de vaqueiros desavindos, só em porfia. Por causa disso, muita vez se traçavam rixas, no sangue, na faca. Reteve-se de piores palavras; o mais que resmungou: - “Diacho, aqui é no estatuto coiceiro...” E Aristó, encarando-o a sério: - “Dou garupa, mas não forro traseiro de cavalo...” Lélío ainda desabafava: - “Por via dessas...” Mas Aristó não saía do sossego: - “Pega com Deus, que tu pode...” Os outros se cosiam de rir. A Lélío o que o irritava mais era a façada de Aristó ter provado melhor que a sua – apanhara os chifres sem enredar orelha. (ROSA, 1965, p.148)

Mais uma vez Lélío consegue desviar da peça pregada pelos vaqueiros, mas reage de maneira encolerizada e se ressentido, mais por não ter se saído tão bem quanto o Aristó do que pela brincadeira sofrida. Também o fato de ele se envolver com a Jiní, mulher do amigo Tomé Cássio (personagem que já apareceu em *Corpo De Baile* (1960), mais especificamente na novela “Campo geral”, parte de *Manuelzão e Miguilim* (1980), como irmão do protagonista Miguilim) acrescenta um novo aspecto ao protagonista. Dessa forma, sua construção não condiz, como anteriormente se mencionou, ao arquétipo simples do herói cultural. Lélío apresenta diversos aspectos positivos e negativos que o aproximam mais do segundo tipo de personagem mencionado por Antonio Candido (2002, p.60), que é mais complexo, com “certos poços profundos”.

Também é importante notar a motivação que leva o protagonista a deixar a Tromba d'Anta, em busca de um novo lugar:

Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; principalmente, se conseguia solto, dono de si e sem estorvo. Era um novo estirão de sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morava, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira – os parentes, os conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra. (ROSA, 1965, p.137)

O trecho retoma a idéia de que Lélío está em busca de algo. Fica claro que ele já havia vivido em vários lugares diferentes, mas nenhum deles trazia a característica do Pinhém: a novidade, o elemento surpresa, muito importante para o protagonista por se apartar do passado, das coisas que já haviam lhe acontecido, permitindo um novo e autêntico aprendizado. Além disso, também aparece a iniciação do protagonista na vida adulta, quando ele diz que “se conseguia solto, dono de si e sem estorvo”.

Essa idéia está de acordo com a idéia de que a narrativa de Lélío pode ser enquadrada como “mýthos do verão: a estória romanesca” (FRYE, 1957, p.185) . Mais especificamente, pode-se considerar que se enquadra na terceira fase da história romanesca, que é o mito da procura. Segundo Frye (1957, p.191), os motivos e recompensas dos heróis nas narrativas que se enquadram nessa fase do mito são mais óbvios, algo que representa a riqueza em suas formas ideais: o poder e a sabedoria. Além disso, eles apresentam analogia com rituais e sonhos: traduzida em termos de sonho, a história romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que o livre das angústias da realidade, mas que ainda contenha essa realidade.

Segundo ele (FRYE, 1975, p.185), é a mais próxima do sonho que realiza o desejo. Por isso, socialmente, desempenha um papel paradoxal, presente no fato de a classe social ou intelectual dominante projetar seus ideais nalguma forma de história romanesca, ao mesmo tempo em que há um sentido genuinamente proletário.

Não se pode negar que a narrativa de Lélío corresponde a essa descrição: como se demonstrará, o protagonista encontra o que procura e, se num certo sentido, pode ser aproximado de representantes da classe proletária - é um vaqueiro, empregado de seu Senclér – por outro, suas aspirações não são de poder ou riqueza, mas de um valor muito diferente.

Essa classificação pode parecer ir de encontro à concepção do texto enquanto narrativa poética, na medida em que esse tipo de narrativa afasta-se completamente de qualquer interpretação de cunho social. Porém, vale lembrar que a narrativa poética possui elementos de narrativa e elementos de poesia. A classificação de Frye não leva em consideração a existência e tampouco as peculiaridades deste tipo de narrativa, contudo, levanta as características que podem ser encontradas em “A estória de Lélío e Lina” (1965).

Outro aspecto levantado por Frye que existe na narrativa em questão é um caráter infantil, uma nostalgia de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço. Essa proposta casa-se com a perspectiva de Tadié de que há busca do paraíso perdido. E, como se viu com relação à fazenda, é exatamente essa a significação do Pinhém antes de sua venda a seo Amafra e Dobrandino, com a qual finda essa idade de ouro.

Em seu artigo “Irmão Lélío, Irmã Lina” (2001, p.414), Luiz Dagobert A. Roncari relaciona Lélío a Hélio, sendo sua regência, portanto, a do sol e da solaridade. Como se sabe, Hélio é filho dos Titãs Hiperião e Téia, irmão de Selene, deusa da lua, e de Eos, deusa da alvorada. Andava diariamente em sua carruagem dourada através dos céus, dando luz aos deuses e aos mortais. Sozinho, podia controlar os cavalos ferozes que puxavam sua carruagem ardente.

“É todo ele coração, como o Sol, coração do universo, e que pulsa solitário sem ter com quem se fazer companheiro. Só mesmo o milagre para salvar o homem cordial”. (RONCARI, 2001, p.418). Essa natureza solar, conforme explica o autor (RONCARI, 2001, p.420), “faz com que ele seja guiado pelo coração e calor, deixando-se guiar pelas inclinações afetivas, sensualidade, falta de critérios, ausência de projeto, mas nem por isso carente de bondade e simpatia”.

Embora se aceite a idéia de que ele seja guiado pelo coração e calor e com toda a identificação com o sol - promovida pela própria Lina ao dizer: [...] “Você é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...” (ROSA, 1965, p.183) -, é certo que Lélío tinha um projeto. Seu projeto, sua busca não se relacionavam, como se disse antes, a aquisições concretas - quando Delmiro lhe pergunta quais eram seus planos, “Lélío não se atalhava, não estava com disposição para nisso pensar – a vida regulada no estreito o desconcertava, assustava” (ROSA, 1965, p.145) -, mas se concentravam em encontrar um amor, uma esposa, como se percebe desde o início de sua estadia no Pinhém:

Aí era o que Lélío também devia de ter em cautela: namoro com moça pobre, filha de vaqueiro, era ameaça de aleijão... E ali tinha, por dizer? – Lélío perguntava. Ah, bonitas, em alguma condição, tinha só três: Mariinha e Biluca, filhas do Lorindão; e Manuela – irmã de Maria Júlia, mulher de Soussouza. (ROSA, 1965, p.146)

- “E as moças por aqui?” – Lélío perguntava. Ah, mocinha prendada, e mesmo bonita, que o Lélío devia de namorar, era a Mariinha, filha do Lorindão. Uma princesa! (ROSA, 1965, p.154)

O casamento com Mariinha não se concretiza, pois a moça está apaixonada pelo patrão, seo Senclér, mas Lélío acaba por descobrir que sua busca o leva a um lugar bem diferente do que

imaginava e seus envolvimentos amorosos acabam por se caracterizar como um engano e uma procura por algo que jamais preencheria seu anseio.

4.2 Os pares arquetípicos: Sinhá Linda/Otacília, Jiní/Nhorinhá

São analisadas agora as personagens femininas que fazem parte da trajetória de Lélío. São elas: Sinhá Linda e Jiní. Embora haja outras, como Mariinha, Manuela e as “tias” Conceição e Tomázia, elas não chegam a desempenhar papel fundamental como as duas primeiras. Com estas, é possível traçar um paralelo com outras duas de Grande Sertão: Veredas (1965) – Nhorinhá e Otacília.

A impressão que se tem é que a construção das demais personagens, em particular as femininas, ocorre da maneira como analisa Jean-Yves Tadié (1997, p. 9): elas apenas existem em função do protagonista:

Comme dans les contes fantastiques, il arrive que la lumière qui éclaire une figure principale réduise les autres à n'être que des ombres, des images, à leur vraie nature d'être de langage, comme dans une mythe de la caverne intérieur. Ou bien le héros central est en relation directe avec un autre être, qu'il poursuit (Sylvie, Aurélie ont donné, au XIX siècle, à cette recherche sa forme la plus achevée); les masques de l'absence peuvent recouvrir le visage classique de l'être aimé, ou renvoyer à la quête de soi.²⁷

Enquanto Lina aparece como uma figura extraordinária que corresponde ao objeto final de sua busca, as duas outras - Sinhá Linda e Jiní –, apesar de desempenharem papel importante na busca de Lélío, não são tão decisivas quanto Lina. Elas representam uma etapa no processo de

²⁷ Como nos contos fantásticos, acontece que a luminosidade que clareia uma figura principal reduz as outras a sombras apenas, a imagens, a suas verdadeiras naturezas de ser de linguagem, como em um mito da caverna interior. Ou então o herói central está em relação direta com um outro ser, que ele persegue (Sylvie, Aurélie deram a essa busca, no século vinte, sua forma mais perfeita); as máscaras da ausência podem recobrir a visão clássica do ser amado, ou reenviar à busca de si mesmo.

autoconhecimento do protagonista e possuem traços de arquétipo. São “personagens representantes do gênero humano, cumprindo a função de auxiliarem ou prejudicarem o herói em sua busca”.²⁸

Essas duas personagens ocupam posições complementares na vida de Lélío. A proximidade com a esfera do corpo e dos sentidos em Jiní, e com a esfera do espírito e dos sentimentos em Sinhá Linda acaba por tornar obrigatória a menção à proposta encontrada em Fédon de Platão (1972, p.73-4) no seguinte trecho:

O corpo de tal modo nos inunda de amores, paixões, temores, imaginações de toda sorte, enfim, uma infinidade de bagatelas, que por seu intermédio (sim, verdadeiramente é o que se diz) não recebemos na verdade nenhum pensamento sensato; não, nem uma vez sequer! Vede, pelo contrário, o que ele nos dá: nada como o corpo e suas concupiscências para provocar o aparecimento de guerras, dissensões, batalhas; com efeito, na posse de bens é que reside a origem de todas as guerras, e, se somos irresistivelmente impelidos a amontoar bens, fazemo-lo por causa do corpo, de quem somos míseros escravos! Por culpa sua ainda, e por causa de tudo isso, temos preguiça de filosofar. Mas o cúmulo dos cúmulos está em que, quando conseguimos de seu lado obter alguma tranqüilidade, para voltar-nos então ao estudo de um objeto qualquer de reflexão, súbito nossos pensamentos são de novo agitados em todos os sentidos por esse intrujão que nos ensurdece, tonteia e desorganiza, ao ponto de tornar-nos incapazes de conhecer a verdade. Inversamente, obtivemos a prova de que, se alguma vez quisermos conhecer puramente os seres em si, ser-nos-á necessário separar-nos dele e encarar por intermédio da alma em si mesma os entes em si mesmos. Só então é que, segundo me parece, nos há de pertencer aquilo de que nos declaramos amantes: a sabedoria.

A transcrição que Platão faz das palavras de Sócrates dirigidas a Símias traz a noção de que somente se associam aspectos negativos à dimensão corporal, enquanto a verdade e a correção estão ligadas à alma. A análise das personagens Jiní e Sinhá Linda mostra que a mesma situação se encontra no texto rosiano: os aspectos de maior negatividade na trajetória de Lélío

²⁸ Anotação feita na disciplina A Narrativa Poética, ministrada pela Prof. Dr.^a Guacira Marcondes Machado Leite na UNESP – FCL/Araraquara, no primeiro semestre de 2003.

relacionam-se à mulata cor de violeta, enquanto a Mocinha de Paracatu representa uma fase mais positiva.

4.2.1 Sinhá Linda: a dimensão ideal

Toda a crítica apresenta uma visão mais ou menos semelhante com relação à personagem Sinhá Linda, sempre recuperando a idéia de inocência, de juventude e do amor servil que ela inspira em Lélío.

Heloísa Vilhena de Araújo em *O Roteiro De Deus* (1996, p.494-5), por exemplo, considera que o encontro de Lélío com a Mocinha representa o encontro do protagonista com a graça divina. Para ela, Sinhá Linda representa o mensageiro que Deus envia a Lélío, porque ela lhe dá ânimo para guerrear e faz com que ele queira ser mais do que é, que ele queira transcender-se.

É fato que Sinhá Linda realmente se torna essa lembrança que dá força e ânimo a Lélío, mas apenas é dessa forma porque o protagonista quer que assim seja. A narração dos acontecimentos que envolveram o protagonista e a Mocinha na verdade apresenta-na como uma personagem arrogante e que o menospreza. Assim, todas as características positivas que ele atribui a Sinhá Linda estão apenas em seus olhos e é sua perspectiva que a compõe como o arquétipo da princesa dos contos de fada, bela, inocente, casta e por quem ele cumpriria as tarefas mais difíceis.

Roncari menciona essa questão em seu texto “Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na ilha do Pinhém” (2001, p.430), enxergando o encontro de Lélío com Sinhá Linda como uma visão e uma ilusão, principalmente porque apenas para Lélío a Mocinha surge dotada de tantas

qualidades. Para os outros, ela não tem grandes qualidades éticas ou estéticas, mas, segundo o autor, Lélío é atraído pelas diferenças entre ambos.

O autor (Roncari, 2001, p.435) faz uma associação interessante, considerando que Sinhá Linda corresponde à segunda árvore arquetípica da novela “São Marcos”, a perfumosa colher-de-vaqueiros. Esse arquétipo representaria “o amor feminino, requintado e carregado de mediações, cultivado como uma arte para a sedução dos sentidos enganosos, por isso, um amor puramente humano. O seu ideal é o de nunca se efetivar, pois, quanto mais dura, mais difícil e impossível fica, mais cresce e aumenta o desejo; assim, é não se realizando que ele melhor se realiza nos seus propósitos, que é o da fruição dos próprios artificios, o ‘Puro Egito’, mais do que o amor em si”.

Cleusa Rio Pinheiro Passos (2000, p.133), por sua vez, explica que Sinhá Linda é o motivo da vinda de Lélío para o Pinhém, considerando que ela representa “uma saudade glosada, confusa, levando Lélío a cumprir qualquer ordem em nome da ilusão amorosa”. Além disso, também faz menção à idéia de que a Mocinha representa o início de uma busca afetiva jamais completada e constantemente perseguida.

Independentemente do direcionamento e da linha de leitura que se siga, o fato é que não se pode escapar à idéia de que Sinhá Linda, da maneira como é construída na narrativa, tem como componente principal o fato de ser inapreensível e inatingível ao toque do protagonista Lélío. Entretanto, importa também observar a disparidade que existe entre a visão que Lélío tem da Mocinha e a visão que dela têm os outros.

O primeiro momento do texto em que se faz menção à Mocinha dá-se no primeiro dia em que Lélío chega ao Pinhém e ali se estabelece. Pouco antes de dormir, ele se põe a pensar nela, que sempre aparece sob o signo da reminiscência:

E era. Era em mulher que Lélío estava pensando.

Na Mocinha que tinha viajado para Paracatú. Ela era toda pequenina, brancaflor, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. Mas Lélío a escutara um dia responder: - “Olhem, que eu já tenho quase um quarto de século...” E se transformava, muito séria, de repente, o ar de zangada sem motivos, os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra. Ela não baixava o queixo. Mas, depois, outras vezes, aqueles olhos relumejavam de si, mudando, mudando, no possível dum brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo. (ROSA, 1965, p.138)

A descrição que Lélío faz de Sinhá Moça não exclui pequenos defeitos, quando a descreve como “desajeitadinha”, ou quando nota que “ela não baixava o queixo”. No entanto, a informação mais importante é a comparação que ele faz entre os olhos da mocinha quando brava e os de uma cobra. A imagem evidentemente está associada ao universo da analogia da experiência, fundamental para o ligeiro afastamento que a personagem tem do arquétipo, na medida em que, como acontece com as demais personagens, há a dialética, estando associadas a elas imagens apocalípticas e demoníacas.

É, todavia, através do encantamento em Lélío despertado por ela que as características são apresentadas. O fato de o início do parágrafo estar repleto de diminutivos e palavras afetuosas, a observação que ele faz sobre ela quase parecer uma menina, associados à imagem angelical que ela tem para ele, como se percebe no final do parágrafo, desmontam completamente o impacto que a referência aos defeitos da Mocinha poderia ter. Os dizeres certamente aparecem como um elemento estranho em meio ao idealismo que se sobressai no trecho, mas pelos motivos já mencionados, acabam por adquirir o *status* de um elemento a mais de contemplação.

Já nesse trecho, pode-se perceber que Sinhá Linda não é uma personagem ativa na narrativa, como o são Jiní e Rosalina. No espaço de tempo em que a narrativa transcorre, Sinhá Linda é somente uma lembrança a ser acariciada e valorizada como um tesouro. É, contudo, uma influência sempre presente na busca de Lélío.

No prosseguimento do trecho acima transcrito, outra parte merece ser analisada:

Os outros – o Assis Tropeiro, o Lino Goduino – nem a achavam tão bonita. – “Só espevitada e malcriadinha, gostando de se sobressair...” – tanto eles diziam. – “E é até que é uma cachucha nanica, sem o ceitel de graça...” – o arriero Euclides falou, pelo desdém das uvas, em tom de todo desprezo. Assaz que Lélío se regozijou de ouvir esse parecer, por mais muito. A beleza dela pudesse ficar para ele só, por nada e suspendida, que mesmo assim o vencia pelos olhos. Porque, desde o momento, nessas ocasiões, ele ouviu de si e se afirmou que, sobre bonita, por algum destino de encanto ela para ele havia de ser sempre linda no mundo, um confim, uma saudade sem razão. (ROSA, 1965, p.138)

Nesse trecho, apresenta-se de maneira clara e direta a diferença de visão com relação à Mocinha. Lélío considera tudo o que se relaciona à Sinhá Linda o melhor que pode haver, mas os companheiros não conseguem enxergar os mesmos atributos que o protagonista. Muito ao contrário, a imagem que formam dela é bem desagradável, é a de uma mocinha arrogante e esnobe e nem acreditam que ela tenha tanta beleza. O mais interessante disso tudo é que, para Lélío, isso é uma espécie de glória; o fato de Sinhá Linda apresentar-se dessa maneira apenas para ele, faz com que sintam que há um segredo que só a ele foi dado conhecer.

Essa passagem, em que se tem a visão idílica de Lélío a respeito da Mocinha, apresenta procedimentos poéticos, aproximando, mais uma vez, o narrador do eu-lírico da poesia. Está-se, novamente, diante de um trecho acrônico da narrativa, em que há a mencionada suspensão do desenrolar dos acontecimentos, entrando em cena as divagações de Lélío a respeito da beleza da Mocinha.

Nota-se que o ritmo é garantido pelo fato de a primeira, a terceira e a quinta sílabas serem fortes na maior parte das frases. Observa-se, ainda, a repetição das sibilantes (pudesse, só, suspendida, assim, vencia, nessas, si, se, sobre, destino, sempre, saudade, sem) e das nasais (suspendida, assim, vencia, momento, algum, encanto, sempre, linda, mundo, um, confim, sem). A nasalização e a presença de sons mais fechados, como da vogal “o” e do “u”, que costuma criar

um tom de angústia, como observa Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (2004. p.56), garantem um tom de nostalgia, adequado à representação do estado de espírito de Lélío, conformado com a idéia de que Sinhá Linda jamais seria dele, somente uma “saudade sem razão”.

Além disso, é importante notar que Lélío não se ilude com relação a Sinhá Linda:

Ah, nos dias, bem pouquinho dela pudera ter, ou não ter, pois era moça fina de luxo e rica, viajando com sua família cidadoa; gente tão acima de sua igualha. Ele a via, modo e quando. Sabia que ela não lhe dava atenção maior, nele nem reparava. Assim mesmo, por causa dela, e do instante de deus, tinha aventurado o sertão dos gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco. (ROSA, 1965, p.138)

Pela transcrição, percebe-se que Lélío a coloca acima de suas expectativas, não nutrindo ilusões. Mesmo sabendo que ela nem o enxerga, é Sinhá Linda quem acaba por designar o caminho que vai seguir. Nesse sentido, a leitura de Antonio Cirurgião (1989, p.10) aborda um aspecto importante e parece ser a mais produtiva. O autor entende que a Mocinha de Paracatú representa o primeiro momento epifânico da vida do herói:

A Moça, mais uma visão que um ser real, aparece-nos como inacessível ao herói, o qual, ao considerar o nada que é perante tanta beleza, começa por desejar possuir em grau superlativo três predicados: a formosura do corpo, a fortaleza da alma, e a abundância de riquezas. [...]. está disposto a realizar as proezas mais extraordinárias para que ela se venha a dignar premiá-lo com a dádiva de um simples olhar, aspiração suprema dos servidores das damas no amor cortês. E que fique bem claro que esta analogia entre o amor que Lélío sente pela Moça e o amor cortês não é uma mera metáfora ou simples figura de retórica: encontra a sua justificação nas declarações do herói, ao dizer-se disposto a ir até ao fim do mundo e a guerrear por ela. (CIRURGIÃO, 1989, p.11).

Cirurgião tem o mérito de demonstrar a função que Sinhá Linda desempenha na trajetória de Lélío que ele denomina “primeiro momento epifânico”: a Mocinha auxilia Lélío em seu

processo de autoconhecimento através da oposição. Observando-a, ele vê tudo o que ele não é ou não tem:

E viu a Moça. Naquele momento, o que ele sentiu foi quase diferente de sua vida toda. A modo precisasse de repente de se ser no pino de bonito, de forçoso, de rico, grande demais em vantagens, mais do que um homem, da ponta do bico da bota até o tope do chapéu. Tinha vexame de tudo o que era e do que não era. Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens. Dava para em homem se estremecer mais uma ambição do que uma saudade. Ou, então, uma saudade gloriosa, assim confusa. Se ela olhasse e mandasse, ele tinha asas, gostava de poder ir longe, até à distância do mundo, por ela estrepolar, fazer o que fosse, guerrear, não voltar – essas ilusões. (ROSA, 1965, p.139)

Quase todos os momentos da narrativa em que Lélío faz referência a Sinhá Linda beiram à poesia. No entanto, não se pode deixar de notar que a proximidade com a poesia não se limita apenas ao trabalho com a linguagem, que é nitidamente musical, mas também à consagração daquele exato instante em que o protagonista pela primeira vez se depara com a Mocinha, maravilha-se com a estatura que ela se lhe adquire, envergonha-se por não se julgar equiparável a ela e se embevece com os próprios sentimentos, despertados pela simples visão de Sinhá Linda. A partir desse primeiro contato, Lélío vai recriando cada pequenino instante relativo a Mocinha, retomando cada idéia, e o menor dos acontecimentos transforma-se em uma lembrança a ser acariciada.

A Moça, com o pai, o senhor Gabino, a mãe, dona Luiza, um irmão doutor e outros dois rapazes, que eram do Rio de Janeiro. Lélío estava ali para a ver, agarrar de ver, às penas que pudesse, sempre, sempre. Vê-la, e a ouvir, bastava. Primeiro dia, da ponta-de-trilhos vieram até ao Lajeado. – “Será que já é o sertão?” – ela queria saber. O Sertão, igual ao Gerais, dobra sempre mais para diante, territórios. – “Mas já é o Sertão, sim!” – ela queria e exclamava; - “Tanto sol, tanta luz! Este céu é o da Itália...” Ela montava vestida de homem, como um menino. Às vezes dizia engraçadas palavras, se divertia a rodo, com os rapazes. (ROSA, 1965, p.140)

Esse trecho está no momento da narrativa que se resume às lembranças de Lélío a respeito dos momentos que passou ao lado da Mocinha e é importante porque demonstra que o protagonista, desde o primeiro instante, tinha como única ambição ver e ouvir Sinhá Linda. Desse modo, por mais que se quisesse afastar a leitura do lugar-comum de relacioná-la a uma visão platônica, é um contra-senso ignorar que o sentimento dele pela Mocinha se enquadra na consagrada concepção de amor platônico, ou do amor que se afasta do plano carnal e, portanto, aproxima-se do plano ideal.

Na continuação de seus rememorações, já se configura outra questão de relevância à narrativa:

Segundo dia, o trecho era do Lajeado ao Capão-do-Barreiro, onde tem uma vereda grande, com o buritizal, com uma lagoa. Sendo o mês de setembro, o buriti floroso – os altos cachos amarelos de um ouro. – “O buriti é a palmeira de Deus!” – ela disse, disse. Lélío se lembrava dos gestos de sua mãe, e, como esses vaqueiros do Alto Urucúia, relatava coisas ao cavalo. Ela estava com um plastro branco na ponta de um dedo, machucado em qualquer parte. Seu nome era que lindo por lindo, qual retinia. No que não havia risco de ninguém ver, pois já estavam de saída, ele o escreveu, porção de vezes, nas costas das folhas das piteiras. Mas ao cavalinho pampa os nomes que dela disse foram outros: Minha-Menina, a Mocinhazinha, Sinhá Linda... (Rosa, 1965, p.140)

Além de indicar a tentativa de reconstituição pontual de tudo que aconteceu enquanto esteve perto de Sinhá Linda, o trecho também põe em foco o interesse emergente de Lélío com relação à palavra: ele é capaz de perceber algum elemento poético no nome da Mocinha – “Seu nome era que lindo por lindo, qual retinia”. Sem ser necessário mencionar a poeticidade dessa frase, ainda chama a atenção o fato de ele ter escrito o nome dela várias vezes. É importante também notar que a imagem associada a ela neste momento é a do buriti floroso, com altos cachos amarelos – a palmeira de Deus. É uma imagem do muito vegetal predominante na obra de Rosa, sempre associada à positividade, sendo, evidentemente, da analogia da inocência.

E vinham na terceira etapa – do Capão-do-Barreiro ao Paredão – lá iam demorar o inteiro de um dia, por descanso e porque a Moça queria encontrar coisas de vista. Ela era elegante sem o querer, parece que nem sabia que era. [...] Os olhos dela rebrilhavam, reproduzindo folha de faca nova. O olhar, o riso, semelhavam a Itaberaba das encostas pontilhadas de malacacheta, ao comprido do sol. Como podia se guardar tanto poder numa criaturinha tão mindinha de corpo? Aí Lélío não queria alçar o galho, nem dar-se em espetáculo; mas carecia, necessitava de servi-la, de oferecer-lhe alguma coisa. (ROSA, 1965, p.140-1)

Roncari (2001, p.433) explica que a itaberaba, termo que figura nesse trecho em comparação com Sinhá Linda, significa “montanha enganosa de mica”, pedra que, de longe, confunde-se com a esmeralda. Com isso, entende que a idéia que se cria é a de que Sinhá Linda só parece algo tão precioso por ser distante, inatingível para Lélío. Nesse momento, em oposição ao anterior, a imagem é da analogia da experiência, relacionada ao engano e ao equívoco.

Porém, é importante observar que o trecho ainda demonstra o poder que a idéia de Sinhá Linda tem sobre Lélío. Ele a conhece há apenas três dias e ela já tem tanto poder sobre ele que sente necessidade de servi-la, fazer algo por ela. Isso demonstra que a busca do protagonista, sua peregrinação é, inicialmente, uma busca pelo amor e é nessa procura que ele acaba descobrindo a si mesmo e a um objetivo maior. Uma busca que se inicia com Sinhá Linda, encontra seu oposto em Jiní e é concluída na pessoa de Dona Rosalina. Daí a importância em se fazer uma análise detida de cada uma dessas personagens e das conseqüências que trazem para a trajetória de Lélío.

O momento imediatamente posterior a esse consiste na narrativa de Lélío indo em busca do doce de buriti para Sinhá Linda apenas por ela ter demonstrado interesse em provar as comidas e bebidas sertanejas:

No Porto-do-Cavalo, ele pensou o projeto, mal pode dormir. Acordou antes do dia, montou e galopou meia-légua, até onde estavam dizendo que se conseguia achar um doce de buriti, bom especial. Comprou, mesmo com a tigela grande – não queriam vender aquela tigela, bonita, pintada com avoejos verdes e roxas flores. Trouxe, deu a ela, receoso, labasco, sem nenhuma palavra podida. Ela riu, provou, e sacudiu a cabecinha: disse aos rapazes que era um doce grosseiro,

ruim. Nem olhara mais para Lélío. Mas ele ouviu, desriu em cara cuja, e coube em si pelo resto do dia. (ROSA, 1965, p.141)

Essa passagem pode ser considerada uma simplificação de um tema muito comum em narrativas simples, como o mito e o conto de fada. Joseph Campbell, em seu livro *O herói de mil faces* (2003, p.330), comenta a respeito disso:

O motivo da tarefa difícil como requisito para o leito nupcial tem estado presente nas façanhas do herói em todas as épocas e em todas as partes do mundo. Nas histórias que seguem esse padrão, o pai (ou mãe) desempenha o papel de Gancho; a solução artificiosa da tarefa por parte do herói equivale à morte do dragão. Os testes propostos apresentam uma dificuldade desmesurada. Eles parecem representar uma recusa absoluta, por parte do pai (mãe) ogro, no sentido de deixar que a vida siga seu caminho; não obstante, quando aparece um candidato adequado, não há tarefa nesse mundo que esteja além de sua capacidade.

Não se pode deixar de notar as semelhanças, porque, embora transposto a uma realidade completamente diferente que não viabiliza a existência de dragões, ogros, ou qualquer outro elemento do universo do fantástico, o trecho acima apresenta o mesmo esquema temático: Lélío parte do local onde se encontra para cumprir uma tarefa difícil. A dificuldade está representada na distância que precisou transpor, na necessidade de acordar “antes do dia”, descobrir o lugar em que se vendia o doce de buriti e convencer as pessoas a venderem também a tigela “bonita, pintada com avoejos verdes e roxas flores”. Tudo isso como uma forma de chegar ao coração da Mocinha - tentativa tímida e, vale lembrar, completamente mal-sucedida. No entanto, diversamente do que Joseph Campbell observa nas narrativas míticas, o que se tem não é a representação da recusa da mãe ou do pai da Mocinha, e sim dela mesma, levada certamente pela extrema diferença de condição social que existe entre ambos. Contudo, mesmo com essa reação por parte da Mocinha, a postura de Lélío não se modifica:

Porém, no seguinte, na Fazenda da Extrema, à tarde por um acaso ele pode ver seus pezinhos, que ela lavava, à beira de água corrente. Demorou agudo os olhos, no susto de um roubado momento, e era como se os tivesse beijado: nunca antes soubera que pudesse haver uns pezinhos assim, bonitos alvos e rosados, aquela visão jamais esqueceria. Custou assentar a cabeça. Modo outro não foram todos aqueles dias, que mudavam o estranho de sua vida, e eram dias desiguais, no riso rodante do mundo, da ponta das manhãs até ao subir extenso das noites, com o milmilhar de estrelas do sertão. (ROSA, 1965, p.141)

Essa citação ilustra perfeitamente o quanto Lélío reverencia as lembranças que guarda de Sinhá Linda. A simples visão dos pés da Mocinha se transformam em uma “visão que jamais esqueceria”, perturbando-o. E, como o próximo trecho comprova, não abundavam motivos para que ele a mantivesse em tão alta conta:

E força foi que enfim ele apartasse e se despedisse, no partirem do pouso na Fazenda da Novilha Brava, depois do Ribeirão do Gado Bravo, que então ele devia beiradear, rumo das nascentes. Até que se alegrava, nem sabia exato por que, na hora de pedir adeus. Talvez pela importância de ter de ser então notado, de poder dirigir-se altamente a ela, ele risonho e perturbado, em seu cavalo de duas cores. Tanto ela sorriu, estendeu-lhe a mãozinha abreviadamente, nem macia, perguntando-lhe mesmo por que não persistia junto, até ao Paracatú. Ah, sentia, não podia... – ele produziu de responder. Nem tudo podia ser como nós queremos... Mas já ela se afastava, o amesquinhando, de certo, gracejava com um dos rapazes, por último que falou ainda se ouvia: - “... Mesmo porque, ora essa!...” (ROSA, 1965, p.141-2)

Esse trecho endossa a leitura de Roncari (2001, p.433) de que Sinhá Linda só mantém sua soberania para Lélío porque é vista de longe, é intocável e inatingível. A superioridade só existe porque ele quer acreditar nisso, já que muitas de suas lembranças contribuem para a formação de uma imagem diferente da que ele conserva. Na citação acima, o narrador empresta voz a Lélío, e ele próprio entende a atitude da Mocinha como mesquinha e debochada.

Essa situação demonstra que Sinhá Linda vem, de fato, acompanhada de imagens da analogia da inocência, mas que há a analogia da experiência também, como, no decorrer da leitura, demonstrou-se.

São da analogia da inocência por serem mais terrenas e não tão ideais quanto as imagens apocalípticas. O ponto de vista apresentado, relativamente idealizado e puro, é somente de Lélío, não equivalendo, necessariamente, à realidade. De qualquer forma, a visão apresentada pelo protagonista corresponde à proposição de Frye de que as figuras humanas da analogia da inocência se ligam à idéia do estado de inocência, tendo como idéias estruturais o amor e a forma. Além disso, o campo de imagens é a analogia da natureza e da razão, com tendência a se idealizarem os tipos humanos. O que ocorre é exatamente isso: Lélío idealiza uma Moça que mal conhece, concedendo-lhe os atributos de bondade e inocência, considerando-a inatingível, muito acima de si próprio.

No entanto, em algumas passagens, a perfeição que o protagonista confere à mocinha é colocada em dúvida, até mesmo por ele próprio, quando a distância temporal começa a aumentar:

Pôs o pensamento na Mocinha de Paracatú, e viu que não queria. Tinha horas ele pegava a achar que não soubera se comportar, em toda a viagem, só se dera ao desfrute; e a Moça, durante todo o tempo, ou não sabia que ele era gente deste mundo, ou o debicava com os rapazes da cidade – ah, se lembrava bem – ela se ria dele. Era maldosa. E, um pensava a fito, beleza usual ela possuía: - “Uma bezerrinha dos Gérias desmamada antes do mês...” – o Lino Goduino dizia. Pois não era? E arrebitava um narizinho, às vezes amanhecia com sombras nas miúdas faces. (ROSA, 1965, p.160)

Mas, então, como podia existir nela tão bem aquela artice maior, principal, estúrdia?! Então, era como se fossem duas, todas duas de verdade, as duas numa só, ao mesmo tempo. E aquela encantada astúcia mudável, que nem fazia conta dele, Lélío, e que maltratava e animava: como a gente vê ainda, um espaço de momento, um lugar lindo, quando o escuro da noite já o consumiu; ou quando já se pode reconhecer adivinhada a divisa da várzea, por varo, no ralo dum fim de chuva. E a lembrança dela queimava, às vezes, em alma, uma tartarana lagartasse. O único jeito de tolerar a lembrança dela era esse: de a ficar adorando, de mais longe, como se fosse uma santa. (ROSA, 1965, p.160)

A imagem é clara: há o embate entre luz e escuridão: o lugar lindo já consumido pela escuridão, o fim da chuva permitindo enxergar a planície não mais encoberta pelas águas. Após, há a imagem da “tartarana”, que é bela, mas fere, acompanhada da visão da santa. De fato,

Sinhá Linda torna-se duas, surgindo diferente, dependendo do estado perceptivo em que Lélío se encontra: nos momentos mais racionais e realistas, tem-se a visão de uma Mocinha com atrativos e defeitos; já quando o encanto que ela imediatamente exerce sobre Lélío se faz presente, é a imagem que ele construiu dentro de si que impera. E, na verdade, essa é a forma como atua todo tipo de ênfase. A única maneira de manter esse sentimento que ilumina é sublimando-o.

Também consiste em um trecho acrônico em que se percebe a existência de um ritmo apropriado à poesia. As frases possuem construção similar, estabelecendo idéias comparativas (“era como se fossem duas”, “como [...] um lugar lindo quando o escuro da noite já o consumiu”, “quando se pode reconhecer adivinhada a divisa da várzea, por varo, no ralo dum fim de chuva”, “lembrança queimava, às vezes, em alma, uma tartarana lagartasse”).

A própria sonoridade da linguagem promove o ecoar da idéia da duplicidade de Sinhá Linda. Os sons presentes na palavra “duas”, que se repete três vezes (“como se fossem **duas**, todas **duas** de verdade, as **duas** numa só”), reaparecem em outros termos que figuram no decorrer do parágrafo, nas vogais (numa, astúcia, mudável, lugar, consumiu, chuva, uma) e nas consoantes (todas, verdade, encantada, mudável, dele, ainda, lindo, quando, da, pode, adivinhada, divisa, dum, dela).

Musicalidade especial percebe-se na frase “reconhecer adivinhada a divisa da várzea por varo no ralo dum fim de chuva”. Também nessa passagem tem-se a questão da dualidade, porque se repetem os sons que compõem a palavra “divisa”. Deve-se atentar, além disso, para o fato de a proximidade espacial e a equivalência sonora entre as frases “no ralo dum fim de chuva” e “e a lembrança dela queimava”, promovida pela repetição das nasais e, principalmente, das fricativas promover uma união de contrários – “chuva” e “queimava” -, apropriada à idéia da duplicidade de Sinhá Linda.

A beleza e a poesia desse episódio na trajetória de Lélío não podem ser mais belamente traduzidos do que na seguinte passagem:

Um vivido. O resto era o que-há-de-vir. Lélío não se entristecia, sabia que nunca mais havia de encontrá-la, mas tudo de começo tinha sido mesmo sem nenhuma esperança pequena, ele não era louco, o fogo é que corre com os pés para cima. Mas também não atinava com maneira de verdade para a esquecer, por mais difícil do que matar uma palmeira ouricurí – que até cortada e caída no chão reenraíza: guarda sua água no profundo. Pensar nela dava a sobre-coragem, um gole de poder de futuro. Mesmo agora, descido no comum da vida, querendo outras mulheres, de carinhos fortes; mas, depois, um instante, primeiro de dormir, pensava nela, ao acautelado, ao leve. Pensava nela, assim só como se estivesse rezando. (ROSA, 1965, p.142)

Essa imagem da palmeira de ouricurí é uma das mais belas da narrativa, planta que metaforiza perfeitamente o sentimento de Lélío. Cada menção desse trecho precisa ser observada, pois resume bem os aspectos relacionados ao papel que a Mocinha representou na trajetória de Lélío: a pureza, a força, o afeto desinteressado. Deixa claro que Lélío não aspirava concretizar o sentimento que nutria por Sinhá Linda e, portanto, ela metaforiza o que Northrop Frye (1975, p.197), em sua teoria do *mýthos*, classifica como a segunda fase do *mýthos* do verão (o da história romanesca): a inocente juventude do herói.

Em literatura essa fase apresenta um mundo pastoral e arcádico, geralmente uma paisagem com agradáveis bosques, cheia de clareiras, vales sombreados, regatos murmurantes, a Lua e outras imagens estreitamente ligadas ao aspecto feminino ou materno das imagens sexuais [...]. É amiúde um mundo da lei mágica ou desejável, e tende a centrar-se num herói jovem, ainda protegido pelos pais, rodeado por jovens companheiros. O arquétipo da inocência erótica é menos comumente o casamento do que o tipo de 'casto' amor que precede o casamento; o afeto de irmão por irmã ou de dois rapazes entre si.

Lélío, embora não protegido pelos pais, só se encontra com a Mocinha porque decide partir acompanhado de companheiros e o tipo de amor que se encontra nessa fase da narrativa, embora não seja por um amigo ou irmão, certamente é casto. É um sentimento com todas as

características do amor juvenil: só tende a aumentar (“o fogo é que cresce com os pés para cima”) mesmo sem esperança e sempre conservando um aspecto sacro e inocente (“Pensava nela, assim só como se estivesse rezando.”).

Mais à frente na narrativa, Lélío volta a se lembrar de Sinhá Linda:

Mas, então, evém vinha o sossalto daquela lembrança que ele queria e não queria: a Moça de Paracatú, a Sinhá-Linda. Vinha, e tudo o que outro desbotava em tristeza. Sem ser por ela, o que ele fizesse era caminhar para trás, para fora da casa do rei, para longe dele mesmo. Mas, então, ele era bobo? Pois aquela Mocinha tinha sido na vida dele que nem um beija-flor que entra por uma janela e sai por outra, chicotinho verde e todas as cores no ar, que a gente bem nem viu. Mas então. Como se deixar de se lembrar dela é que fosse o pecado maior. (ROSA, 1965, p.168)

O trecho acima reforça a idéia de que o episódio de Sinhá Linda para Lélío tem a aura de uma prova: ele entende que precisa se superar, cumprir uma “tarefa difícil”, vencer os obstáculos, fazer tudo para conseguir merecer o objeto de seu anseio, ou seja, voltar à casa do rei e ter a mão da princesa. No entanto, ao mesmo tempo em que o protagonista retoma essa idéia, cai em si e aceita que Sinhá Linda foi uma passagem sutil, um episódio fugidio que serviu para colorir e iluminar, trazendo graça e fantasia a sua rotina, um tanto desprovida de beleza e sonhos.

A partir daí, a personagem Sinhá Linda só reaparece na narrativa através de menções que Lina faz a ela, nos diálogos com Lélío.

Neste momento, torna-se imperativo observar que a questão da positividade não está relacionada à caracterização de Sinhá Linda em si, mas sim que essa personagem está ligada a um momento de positividade na trajetória do herói. O mesmo acontece com relação a Jiní: não é a personagem que contém aspectos de negatividade – muito pelo contrário, ela é vista de maneira terna e humana. No entanto, ela é emblemática de um período de negatividade para Lélío, como se verá.

4.2.2 Na dimensão corporal: Jiní, beleza sensível

Jiní aparece a Lélío por ser mulher do vaqueiro Tomé Cássio, parceiro do protagonista nos afazeres da fazenda. Imediatamente, Lélío simpatiza com este:

Quando ouviu outro, e viu, era o Tomé Cássio, que dum trilho desembocava. Tinham que se emparceirar. Tomé Cássio trazia os couros de duas reses, tirados no campo. Todo com aquele semblante demais circunspecto, ele desnorteava a gente, por espaço. Mas mesmo puxou conversa, perguntou o que Lélío estimava do Pinhém, se estava gostando começado. Tomé Cássio era grosso, de ursos ombros, era alourado, rijo, claro. Vinham vindo, parelhos; calados, outra vez. Mas agora Lélío não se agoniava, surpreendia a simpatia daquele companheiro moço. (ROSA, 1965, p.156)

Esse primeiro contato já começa a delinear a grande afeição que Lélío desenvolve por essa personagem, tornando tormentoso o episódio de Jiní em sua trajetória. Continuando a caminhar juntos, dá-se o primeiro encontro do protagonista com a mulata cor de violeta:

- “Esbarrar aqui um instantim...” – ele disse. E era a casinha dele, aparecendo logo depois das bananeiras, Lélío não pôde rejeitar. A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se disse a não ser o saudar de boas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélío não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar; desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas... (ROSA, 1965, p.156)

O tom da caracterização, evidentemente, difere muito daquele que se tem no primeiro momento em que Lélío menciona Sinhá Linda. Aqui, tudo remonta à dimensão corporal, ressaltando-se a sensualidade ondulante de Jiní, vinculada à terra, à natureza (vide os adjetivos: “cor de violeta”, “verdes que manchavam a gente de verde”, “pediam o orvalho”). O apelo

erótico é bastante direto na descrição da personagem: “os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas...”. Roncari (2001, p.436) caracteriza-a como uma “força sensual, corpórea, visceral e sangüínea, quase puramente animal”.

A narração desse primeiro encontro prossegue mantendo o mesmo tom:

Voltou, com uma cuia de aluá, trouxe-a às mãos de Lélío, que depôs o chapéu no arção e se curvou da sela para receber, abaixando a vista, num perturbo; mas, por mais que os abaixasse, sempre restava alguma coisa dela em seus olhos. A barra do vestido branco, as pernas bem feitas, os pés nas sandálias. O aluá espumava, dessoltando em chio e estalidos seu azedo bom. A Jiní tinha a pele tão enxuta, tão lisa, o narizinho fino como o de poucas moças brancas. Aqueles olhos, a gente guardava de cor. Trazia outra cuia, para o Tomé. Lélío desviava o olhar, espiava – não era palha de buriti, era sapé, o que cobria a casinha? E, mal acabavam de beber, olhava o Tomé, numa obrigação de dar-lhe a entender que ali estava somente por causa dele mesmo, a seu convite apenas. Aquela mulher, só a gente ficar a meia distância dela já era quase faltar-lhe ao respeito. Reandaram. (ROSA, 1965, p.156-7)

Não há, até este momento, uma construção das motivações da personagem Jiní. Todas as referências remetem a sua forma física. No decorrer do texto, ela pouco diz e o que diz não apresenta relevância na narrativa: é uma personagem praticamente sem voz. Isso porque, com ela representando, para Lélío, o universo físico e carnal, torna-se desnecessária qualquer incursão em sua interioridade. Aqui se deve lembrar que a focalização narrativa é interna e segue a visão do protagonista. Portanto, não se pode esquecer que a significação que Jiní tem para ele pede que o tratamento seja este.

A forma como as demais personagens se referem à mulata assume, via de regra, uma conotação negativa:

E a Jiní? Numa precisão, quase sem pensar, Lélío falou no nome do Tomé Cássio, por qualquer coisa. – “O Fradim contou que no começo do mês que vem ele vai dar uma viagem. Vai até no Mutum, mato do Mutum, distância de dez dias pra se ir e voltar. Vai p’ra trazer uma irmã dele, mocinha...” – disse o Pernambo. – “E a Jiní?” – perguntou Placidino, com redondos olhos. – “Tu é bobo? Há-de-o! então a Drelina ia deixar o Tomé levar a Jiní, p’ra depois viajar

com a irmãzinha deles? O Tomé vai sozinho...” – e o riso do Pernambuco era depanturro. – “P’ra algum efeito, assim é bom – disse o Delmiro. – o Tomé vai descansar um pouco da mulatinha. Que é que ele está emagrecendo...” “A Jiní acaba com ele, como quase acabou com o Tiotino. E com o Patrão...” (ROSA, 1965, p.161)

O trecho ainda deixa claro que Jiní já havia sido mulher do patrão, seo Senclér, e de Tiotino. Aliados a isso, o relacionamento que ela mantém com Lélío enquanto ainda era mulher de Tomé e o fato de ter-se envolvido com outro homem quando Tomé a abandona e ela prossegue no relacionamento com Lélío (trecho que será visto em momento posterior do estudo) remetem Jiní ao arquétipo da rameira e, mais ainda, da mulher fatal, que se relaciona com a caracterização mais perversa de Eva, como explica Pierre Brunel (2000, p.301-2):

É freqüente ela aparecer como sendo a responsável pela Transgressão, como aquela que arrasta o homem ao pecado. Um puritano como Nathanael Hawthorne fala de ‘seu papel nocivo e vingativo com relação ao homem’, e o poeta francês, Saint-Pol-Roux, bate na mesma tecla: ‘essa mulher que atrai pelo mel de seus grandes olhos’ espalha ‘o veneno de seu sangue turvo’; para Strindberg, ela é ‘um duplo demônio’, e, se o autor da Segunda das Cinco grandes odes foi levado a ‘pecar fortemente’, certamente há de ter sido por ‘obra de mulher’. Mais sombrios ainda se mostram Pierre Jean Jouve e Pierre Emmanuel, dominados pela idéia da culpabilidade essencial da criatura humana no que diz respeito ao instinto sexual [...].

Essa idéia está perfeitamente adequada, levando-se em conta que a fazenda do Pinhém, como já se viu, recupera o arquétipo do jardim do Éden, e com a noção de que a paixão por Jiní leva o protagonista a cometer atos dos quais ele mesmo se reprova.

O isolamento dela com relação às outras mulheres da fazenda põe em cena uma lei hipócrita de moralidade de que Lélío parece não compartilhar, como seu relacionamento com Jiní demonstra. Essa ausência de julgamento moral é típico de Guimarães Rosa com relação a personagens que se entregam ao apelo erótico, como já observou Cleusa R. P. Passos (2000, p.162), ao mencionar a relação de Riobaldo com Nhorinhá: “mais próxima do desejo que do amor

(na visão da personagem), o engano se faz uma abertura para o próprio desejo, denunciando a ‘invidía’ represada: a valorização da sexualidade ‘dourada’ e sem amarras da meretriz, sempre desconsiderada por pretextos de ordem ética”.

Pode-se dizer que essa visão é amplamente difundida em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965, p.216), como se pode perceber no tratamento que os vaqueiros dão às meretrizes Conceição e Tomázia e na defesa que é feita por Lina:

Mal e alto, que o Canuto tinha falado também que a Maria Júlia, irmã de Manuela, fora muito levada; que dois dos filhos, dela, de pais diversos, não eram de semente do Soussouza? Idiota, o Canuto. Idiota de pai e mãe, que ele era. Melhor mulher pois o Soussouza não podia ter achado, a de que ele precisava, a que lhe servia. – “A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Elas eram lindas escolhidas.” Soando e sendo sutil o novo que ele falava, o simples e o justo. – “Trovão com azul... O Canuto carregou o caso. Criatura humana é muito constante na tolice, tem a tolice na natureza, meu Mocinho. Custa muito para um poder solto de achar...” Assim dizendo e sorrindo, a passo igual. – “Atrasmente, meu Mocinho: ao que Nosso Senhor, enquanto esteve cá embaixo, fez uma Santa. Vigia que essa não foi uma puras-irgens, moça-de-família, nem uma marteira senhora-de-casa, farta-virtude. Ah, ai, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu. Foi uma que tinha sido dos bons gostos – Maria Madalena...”

O trecho promove uma visão lírica. Lina, a voz sempre presente na trajetória de Lélío, refere-se a suas irmãs, sendo uma delas prostituta, como “lindas-escolhidas” e entende o comportamento do Canuto como tolice. Além disso, recorre a Maria Madalena, associando a visão da prostituta à da santa.

A relação que Lélío acaba por desenvolver com Jiní, todavia, não é vista de maneira positiva por ele, não pelo fato de ter uma opinião ruim a respeito da mulata e sim pelo comportamento dos dois com relação ao amigo Tomé Cássio. Nem mesmo para Lina, sua confidente de todos os momentos, Lélío é capaz de verbalizar o acontecido:

Mas, o que ele não contou, e não contava, era aonde ia, à doida, o lance de seu desejo. O que estava se passando, no encoberto de todos. Desde que voltando, um dia, sozinho, do pasto dos Olhos-d'Água, ele se encontrara, de frente, com a Jiní, ela vinha da casa do Lidebrando. Deram os olhos nos olhos – e ele não podia ter engano: a Jiní olhou amor. E ele seguiu, se economizando, vagaroso no cavalo. Espiou para trás: ela também virara para espionar – olhos deles já tramavam. Ainda se voltou, duas vezes. Ela também. E ela bateu com a mão.

O respeito por Tomé não foi o suficiente para impedir que, assim que ele partiu, Lélío acabasse por se entregar ao desejo que a mulata cor de violeta nele despertava:

A Jiní estava lá, à espera; como não havia de estar? O vulto dela era leve no ar, podia voar feito um pássaro, desaparecer no vento. Lélío esbarrou. Por um momento, não fazia mal. Viu que daquela vez armara rumo para o cavalo atalhar ainda mais por perto, bem beirando a casa. Olhava em redor, receio de que alguém surgisse. E a Jiní veio, quase corria, já estava ao pé dele. Estendeu a mão; ele estremeceu, ela estremeceu. Mal ouviu o que ela dizia, e tinha ouvido tudo o que ela tinha dito. Queria que ele viesse ali, à noitinha, falava. Ele não pôde deixar de negar: - “Mas, vir aqui, semelhante, em sua casa de vocês dois, isto eu não posso... Como é que posso?!” E ela, a fôlegos, disse então que ele meio viesse, ali perto, debaixo do angelim-rosa, onde tem a laje grande deitada, lá ninguém não ia; e ela carecia muito de pedir a opinião dele num assunto. Sim.

É interessante observar que a imagem associada à mulata, nessa passagem, é da analogia da inocência: o pássaro. Também o lugar que escolhe para o encontro – “debaixo do Angelim-rosa” pode ser associado à inocência, por ser uma vegetação com propriedades medicinais. Dessa forma, percebe-se que, embora esteja desempenhando um papel negativo, de tentação, para o protagonista, vem acompanhada de imagens positivas.

Lélío opõe fraca resistência à sedução de Jiní, tentando convencer a si próprio de que nada aconteceria entre os dois. Aqui ela age de fato como a mulher fatal, porém, deve-se observar que o protagonista da narrativa entrega-se ao “pecado” sem, praticamente, nenhuma luta:

Atôa enquanto desarreava o animal, e esperava o jantar, e jantava, e conversava com os outros, ele não podia segurar seu nervoso, dava que dava, ardia naquela ânsia d'a hora chegar. Ia – pensava: ia, mas não para atender à Jiní; dizer os conselhos, como amigo, de mal e mão não ia haver nada, não. Foi. No lusco, a

Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem ele pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com ele, era um corpo quente, cobrejante, e uma boca cheirosa. Ali mesmo, se conhecerem em carne, souberam-se. E dali foram para a casa, apertados sempre, esbarrando a cada passo para o chupo de um beijo, e se pegando com as mãos, retremiam, respiravam com barulho, não conversavam. (ROSA, 1965, p.197)

Sua firme decisão de não deixar que nada acontecesse entre ele e Jiní serve apenas para acalmar a consciência e permitir a efetivação do ato, o que talvez não ocorresse se ele assumisse como propósito ir encontrá-la para consumir o desejo existente entre ambos. Dessa forma, pode-se considerar que o episódio com a mulata retrata a entrega de Lélío à esfera corporal, com todos os aspectos negativos dela advindos: a traição ao amigo, o véu de silêncio entre ele e dona Rosalina, o pouco conhecimento que trava com a própria Jiní:

Mal e nem conversavam, raras poucas vezes, as palavras curtas, na dura daqueles dias, quando cumpriam de se encontrar, dentro de casa, todas as noites sem uma só. Foram dias sem cabeça, Lélío se sendo em sonho no acordado, fevrém de febre. Enquanto rendia o serviço, dava ação de máquina e opondo olhos e ouvidos mortos aos companheiros, o vozeio deles. Que todos deviam estar sabendo – ele ora imaginava. Mas imaginava, um frio lhe escorria, de calafrio, e mais desimportava. (ROSA, 1965, p.197)

Elemento avesso a Sinhá Linda, quem Lélío se contentava em só ver e escutar, Jiní é oposta ao que é espiritual. O pouco que dizem um ao outro não importa, o que os amigos dizem a Lélío não importa, o que aconteceria se Tomé descobrisse não é motivo de real preocupação: “Mal o mal, o pensamento de que, com pouco, com a vinda do Tomé, tudo se acabava, furtava-lhe qualquer hesitação, abafava todo começo pequeno de remorso”. (ROSA, 1965, p.198-9). Como observa Heloísa Vilhena de Araújo (1996, p.501), “o encontro com a Jiní prende Lélío na dimensão do corpo, aumenta o volume de seu corpo, impede-o de ver além”.

A frase “Foram dias sem cabeça, Lélío se sendo em sonho no acordado, fevrém de febre.”, com o acúmulo dos sons surdos (sem vibração das cordas vocais) e fricativos (a

passagem do ar se dá por uma fenda estreita) “f”(foram, fevrém, febre) e “s” (sem, cabeça, se, sendo, sonho), tem relação com a idéia de Lélío e Jiní pouco se comunicarem por meio das palavras e faz com que se pense nos frêmitos e arrepios que passam por seus corpos.

A volta de Tomé interrompe os encontros diários e a reação de Lélío surpreende até a si mesmo:

Peso de dias tão compridos – dezembro foi, parou no meio. Lélío agora só via a Jiní a rara vez, e deslumbrados de longe. De antes, pensou que ia sofrer, que não tinha prática, com o arranco da separação. Mas, em lugar do sofrimento, veio um certo repouso, bom, parecia; talvez o sofrimento ainda ia vir, depois. (ROSA, 1965, p.200)

Também contrariamente a Sinhá Linda, com quem muito pouco contato teve, mas cuja lembrança e presença tornaram-se uma constante em sua rotina diária, o distanciamento de Jiní não só não lhe trouxe tristeza, como também lhe propiciou sossego. De certa forma, essa situação aponta a preponderância das imagens que fazem parte da analogia da inocência. Jiní, sem dúvida nenhuma, enquadra-se nas imagens opostas: as da experiência. Conforme nota Frye, (1975, p.149), “a relação erótica demoníaca caracteriza-se como violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui. É simbolizada por uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, alvo físico do desejo, que não é buscado como posse e, portanto, jamais pode ser possuído”.

As palavras do teórico descrevem exatamente a situação que se tem entre Lélío e Jiní: é uma paixão destruidora, faz com que Lélío seja desleal a Tomé e não vise posse, além de haver outro elemento observado por Frye, que é a ausência de comunicação.

Essa negatividade é ainda maior ao se levar em conta a disposição de Tomé para com Lélío:

Mas o Tomé vinha era por bem ajudar, bondoso e mesmo com uma mudança, muito mais de satisfeito, conversava. Por volta de tal tempo, se via que ele abria outra estima por Lélío, queria sua companhia. E Lélío retribuía, sincero, mesmo mais: sabia que ele mesmo era quem tinha começado a sentir primeiro aquela amizade. Modo possível, ser amigo do Tomé levava o coração da gente mais perto da Jiní, isso sim; isto não: que Lélío por aí não queria pensar.[...] E Lélío achava: se, por maldade de intriga de alguém, ou de por qualquer má maneira, Tomé viesse a descobrir o que tinha havido, pela perda da amizade mesma do Tomé era que ele havia de sofrer, com a quebra ou desavença. (ROSA, 1965, p.201-2)

A passagem demonstra que, embora tenha agido de maneira inadequada aos padrões de moralidade, o protagonista recusa esse tipo de comportamento. No mesmo instante em que pensa que era bom manter a amizade de Tomé porque isso o deixava mais perto de Jiní, se opõe a esse pensamento: “isto não, que Lélío por aí não queria pensar”. No final das contas, acaba por temer muito mais a perda da amizade do que se ressentir pela falta da Jiní.

Essa situação demonstra que a personagem Lélío tem elementos do herói cultural no que diz respeito à importância que dá aos valores morais, mas que o fascínio por Jiní, por outro lado, leva-o a adentrar em um período de negativismo em sua trajetória, facilitando o embarque em situações contrárias àquelas que considera adequadas.

A obsessão por Jiní não diminui nem quando fica sabendo que a mulata estava tendo problemas com Tomé, o qual andava “calado triste, lidando sempre por duro trabalhar” (ROSA, 1965, p.210). Seu desejo por ela continua, inserindo-o no negativismo:

Mas seu corpo sofria falta forte da Jiní; e ele cria... Ah, pudesse estar ao menos uma vez com a Jiní, uma vez só, e eu quebrava este cativo, e dela para sempre me esquecia... E quase não pensava na Sinhá Linda. (ROSA, 1965, p.211)

O trecho remete a alguns aspectos: em primeiro lugar, o de que a imersão na esfera dos sentidos, no corpóreo, aprisiona o indivíduo, daí sua negatividade. Nas palavras do protagonista, o laço que o liga a Jiní o coloca em um cativo. Além disso, também remete ao completo

afastamento dos valores espirituais e ideais, na medida em que “quase não pensava na Sinhá Linda”, figura representativa desses valores, como se viu.

O maior conflito de Lélío no decorrer da narrativa realmente acontece por conta da mulata. Nem a desavença com Canuto se equipara a esse em termos de confusão mental, receio, remorso:

Então, ele soube que tinha um susto guardado dentro de si. Beirava desbarrancados: que bastava a maldade de alguém, ou bastava a própria Jiní, por despique de briga, repuxo de raivas, se blasonar – e era o meu-deus que era, horrorosamente. E a pena mesma que sentia do Tomé, era esquerda e vergonhosa. Bem, por si se dizia, sem esforço: “Tenho pena dele, pronto”! Ou: “A Jiní não merece o Tomé, só está prejudicando a ele, até é bom que eles dois se separem...” Podia contar a si mesmo muitas dessas coisas, a raso de sua tranqüilidade. Mas embebia aquele susto por dentro. Tinha um pau podre caído, nas nascentes, um cavalo morto dentro do poço, podia a água fugir para longe que quisesse – corre, corre, riachinho... Não adiantava. Queria caminhar para o Tomé, cumprir destino, dizer a ele uma palavra de amizade; e não conseguia. (ROSA, 1965, p. 224)

Além disso, as palavras – “maldade”, “horrorosamente”, “vergonhosa”, o “susto” - e as imagens que figuram no trecho – “pau podre caído nas nascentes”, “cavalo morto dentro do poço”, evidentemente da analogia da experiência – remetem à idéia de algo muito negativo e terrível para o protagonista.

Quando, por fim, Tomé abandona Jiní e parte, deixando um abraço a Lélío, a mulata manda recado a Lélío para ir vê-la. Mesmo a Jiní estando finalmente livre – ou por isso mesmo -, o encontro entre os dois prenuncia o fim:

O que ele tinha vindo fazer ali – agora entendia claro – era visitar o Tomé, a visita que antes pensara poder. E a Jiní, diante dele, tão acomodada e quieta, semelhava mesmo sincera. Era a astúcia da beleza – a mulata cor de violeta, os seios não movidos, o abobável daqueles olhos verdes, as pernas que chamavam a mão da gente. Ela se encolhia e não dizia nada; mas seguiu Lélío com um olhar em olhar, como que pronta a acertar com o instante de dar o dar, a gente pensava numa desconhecença. [...] A mal a mal, completava, em tanta doçura,

que não igualava uma queixa: - “Eu, por mim, posso pensar em casamento com ninguém; quem é que eu sou...” Suspirado - “... Mas eu também careço de viver... Careço de ter quem me proteja...” Avante figurava uma menina ameigada e triste, entregue a essas ruindades do mundo. Lélío devia de ter mudado o tombo de seus olhos, porque ela se animou e sorriu, alisava nos beijos a ponta da língua. (ROSA, 1965, p.227-8)

A disposição assumida pelo protagonista no momento não é favorável a Jiní. De fato, o que ele faz crer a si próprio é de que está ali por causa do Tomé, mas, como conclui sozinho: “era a astúcia da beleza”. De qualquer forma, seu comportamento só se modifica quando consegue ver, na mulata, uma menina desamparada que necessita de alguém que a proteja. Porém, a imagem de ela ter se animado ao Lélío mudar “o tombo de seus olhos” e passar a língua pelos lábios remete, mais uma vez, à imagem da mulher fatal, manipuladora, utilizando artificios de sedução para conseguir o que quer.

Lélío ainda tenta resistir, mas, como o trecho a seguir demonstra, tal resistência se configura como uma tentativa de mentir a si mesmo, enfeitando a situação em que se encontra:

- “Tenho mesmo de ir embora...” – ele se levantou. Ela se levantou também, em um grande movimento sem peso. Assim estava encostada nele. O rumor do ar em respirar, o cheiro, os óleos olhos. – “Não!” – ele roncou – “Não...” e recuou passo. Num relance de si, já sabia que ia ficar, que estava agarrando a mão dela. – “Porretada! O que acho que não é correto, o que vai, estamos fazendo”, ele falando – e abraçou-a apertado, forte, tão forte que a sentia só como roupas; e aquela ânsia cortou-lhe o sopro. Ah! A casinha não tinha mais dono – ele agora não pagava côima.

Segundo que se viam, os outros dias foram grandes. Só uma sombra dava, suas vezes, passava. Uma dúvida de se, o desgosto de uma coisa que mesmo dentro dele era para tanto o enganar; porque achava: tinha ido lá formando idéia que era por causa do Tomé, e no entanto já era, nos fundos, só por conta da Jiní? Então, era uma miséria. Por que ele se consentia? Ah, mas por isso não: quis voltar, voltou. Mesmo dona Rosalina, tinha tido esta palavra: - “Meu Mocinho, tira-se leite é onde há pasto... A boa sacola, aumenta a esmola...” Aprendera a adivinhar, a torna e vem, o que dona Rosalina pensava, e assumia para si aquela resposta. A Jiní era a beleza e a frenesia. (ROSA, 1965, p.228)

Lélío compreende que a si tinha enganado para estar com Jiní. Como o arquétipo do qual esta personagem possui traços é da mulher fatal, todas as emoções nele despertadas por ela vistas

como más podem ser entendidas como uma crítica ao mergulho em apenas um dos universos: corporal ou espiritual.

Essa idéia pode ser corroborada ao se pensar que o episódio de Sinhá Linda, embora não apresentando tantas conotações negativas, também não foi favorável a Lélío. Foi um período de grande sofrimento, que o levou a questionar seu valor devido ao tratamento certo de desprezo que a mocinha lhe reservava.

Jiní, por outro lado, representa o lado corporal, com tudo de reprovável que esse lado pode suscitar. É o lado escuro do indivíduo, aquilo que existe em todos e de que todos procuram fugir e que é preciso aquietar, adormecer dentro de si.

A ver que ela nunca era feliz nem magoada, para diante não pensava nem se consumia com o já vivido. Ela queria. De hora a hora, o sobregosto, ela era para ele que nem uma herança mal aprovada, que se tem o avivo de despender de uma vez, até não poupar um tostão. A vontade seca, sede de esfaqueado, o agúo de se ter aquela mulher até o fim, o mais, até aos motivos daqueles verdes olhos. Adiado figurando uma baixada avante, que o cavaleiro começa a atravessar, e o vargado vira longe, no horizonte, aonde o cansaço dá mais pressa e só a pressa é que descansa. A Jiní escondia em seu corpo, a vão, o estranho de alguma coisa sida da gente, acabada de roubar nos instantes, o encarnável de uma coisa que nela mesma a gente era escravo de ir tornar a buscar. “Um dia, não tem mais Jiní...” – um precisava se redizer, para sossego. (ROSA, 1965, p.229)

O longo comentário a respeito de Jiní demonstra, em primeiro lugar, a ausência de clareza nos sentimentos que ela demonstra ter: não está nunca feliz ou triste, não pensa no futuro ou no passado, apenas queria, desejava. Além disso, a forma como o protagonista, por meio do narrador, descreve seus próprios sentimentos com relação a ela assemelham-se muito ao efeito que um vício tem sobre as pessoas: “o encarnável de uma coisa que nela mesma a gente era escravo de ir tornar a buscar”. Não existe, em nenhum momento, nada de positivo a respeito do que se diz a respeito dela ou do efeito que ela causa em Lélío. Por outro lado, existe uma

sonoridade tão bela no trecho que diminui o impacto dessa negatividade. A composição do trecho apresenta, em sua grande maioria, verbos no pretérito imperfeito (“era”, “pensava”, “consumia”, “queria”, “escondia”). O emprego deste tempo verbal pode indicar fatos passados concebidos como contínuos ou permanentes, mas a repetição do “era” parece também inserir o trecho no tempo dos contos de fada ou lendas (era uma vez). Além disso, é preciso notar que, no trecho, há uma passagem em que o tempo do verbo altera-se, passando para o presente (de 20 a 27). Essa alteração desloca a atenção para a passagem e o que nela se percebe é uma metáfora do que Jiní representa na visão de Lélío: desejá-la faz com que ele sinta o mesmo cansaço que um cavaleiro sente ao atravessar uma planície entre montanhas que, a cada instante, parece se estender, tornar-se mais comprida, além de instaurar dentro de si uma pressa e uma urgência de tê-la que só se satisfaz no ato de posse.

Os sons, como rimas distantes, ecoam ao longo do trecho, podendo haver sons que estão no início ou no meio da frase (“magoada” e “mal aprovada”, em oposição a “baixada e acabada”) e podem ser assinalados, além destes: “vivido”/“avivo”/“motivos”; “consumia”/“queria”/“escondia”; “esfaqueado”/“adiado”; “avante”/ “instantes” /“diante”; “despender”/“ter”; “atravessar”/“roubar”/“tornar a buscar”. A maioria dos vocábulos demarcados pela repetição do som tem um sentido negativo, o que é bastante apropriado à idéia da representação essencialmente negativa que Jiní teve na trajetória de Lélío.

Assim, como não poderia deixar de ser, o desfecho do relacionamento entre os dois dá-se, também, de maneira extremamente negativa:

Tinha ido, chegou lá; agora não podia se recordar do que no caminho viera pensando. A porta estava fechada. Dando de leve, bateu. Ela não vinha abrir. Bateu forte. Voz não ouviu, nem suspeitou rumor. Mas, quando a Jiní apareceu, parava quase nua, e afogueada. Seus olhos escapavam da luz, não queria que ele acendesse o candeeiro, seus olhos fugindo, com as meninas agrandadas, maiores, no centro do verde. Só o abraçou. Sofria pressa de para ele passar o

quente de seu corpo, a onda de estremecimentos de sua pele – de mulata cor de violeta. Se ria, sempre dizendo mais amor, até aos cotovelos o coração a espancava. Beijava-o, levava-o; e estava suja de outro homem... E estava! (ROSA, 1965, p.230-1)

Também nesse acontecimento há a idéia do ciclo: Lélío partira da Tromba d’Anta por haver mantido um relacionamento com Maria Felícia, mulher casada. Trai a amizade do amigo Tomé Cássio, ao iniciar os encontros com a Jiní. Com o círculo completo, ele se vê na mesma situação que os outros dois a quem agravou.

A citação ainda demonstra a natureza de Jiní, ou do amor carnal: não privilegia ninguém, dá-se a todos por igual, não por uma qualidade específica daquele a quem se entrega. Do mesmo modo, leva ao mesmo fim:

Lélío recuou todo: se escureceu, de amolecer os dedos; largava-a. Puxou o revólver. Teve um nojo, um oco na cabeça, e no corpo total um frio de perigo. Cansou de si. Outro homem!... Foi, foi, que ali não estava nenhum. Tinha fugido, de certo, de vez pronta. Mas que ela não falasse nada” – “Cã, cachorra!” – foi o que ele pôde, sem corpo de voz, quase como debique. Ela apertou as mãos às fontes, como que não queria ouvir; mas não fechou os olhos, não chorava. Era preciso não olhar para aquele ente enxuto e ansiante, era preciso engolir em seco e para a língua não pedir água, para a beira da boca. Lá fora, luz de estrelas, era um alívio. (ROSA, 1965, p.231)

A reação de Lélío não poderia ser mais violenta: sente ímpetos de matar. Nesse sentido, pode-se dizer que Jiní possui traços do arquétipo de mulher fatal em que se enquadra Carmen, “boêmia de costumes levianos que seduz e destrói um homem honesto e respeitador dos valores sociais, que se apaixona por ela e é levado ao crime” (BRUNEL, 2000). O protagonista não chega a cometer crime, mas teve um ímpeto para isso e certamente infringiu os costumes sociais da comunidade ao relacionar-se com ela enquanto ainda estava com Tomé.

Lélío, nesse momento, afasta-se o máximo possível das características do herói, mas, por outro lado, aproxima-se do elemento humano, das emoções que qualquer um experimentaria em

situação semelhante. Assim, pode-se afirmar que é uma personagem bastante real, com vários aspectos dissonantes, sendo muito mais complexo que qualquer arquétipo, aproximando-se do ser humano real. É o mesmo que se pretende demonstrar haver em Lina e Diadorim, diversamente de Otacília, Sinhá Linda, Jiní e Nhorinhá que, realmente, se afastam da complexidade do ser humano para se aproximarem do arquétipo: caricaturas de algo que existe em cada um, em maior ou menor grau, mas a que nenhum indivíduo se limita.

A próxima citação aprofunda ainda mais a construção de Jiní como um ser que só se pode relacionar ao lado material, alheio ao hemisfério espiritual. Isso se percebe por sua reação, quando tenta convencer Lélío a ficar e percebe que seus encantos não mais exercem efeito sobre ele:

- “Vem! Vem!” – tudo pedia, quase gritado. Se abraçou com as pernas dele. – “Vem... Você vem...” Levantou o rosto, os olhos primaram, e os dentes, ela se ria. Ria brava, com uma certeza, uma fé em que ele ia ficar; e mesmo ajoelhada, travada de retê-lo, ela se enroscava, coisa que coisa. Aos olhos, os olhos que cravava mira, e à palpa, com o avento forte, de um bicho. Era preciso um enrijo de si, um alevanto, um se vencer, para não começar a achar que aquela mulher moça, como nua, a cintura adelga, que ela não passava de um animalzinho do campo, sem obrigação de dono, que um podia aceitar assim avulso, mal e vez – desmerecer de honra não havia. Suxa, sussurrava. Aí, arre, prostrada, de repente, variava, agarrou um punhado do chão, dando a ele: - “Pega terra, joga em mim!...”

Jiní é identificada a um “animalzinho do campo”; sua beleza carece de alma. É algo que nunca pertencerá a ninguém, com um elemento selvagem, livre, destituído de valorizações morais; por isso não há “desmerecer de honra”. Enxergando-a nessa nova perspectiva e vendo-a se humilhar, Lélío se compadece, no mesmo instante em que todo o encanto que ela exercia sobre ele deixa de existir:

“Podia ser minha irmã...” – ele surge pensou, perturbado por um dó que tomava conta dele, de estado, tão por calor, tão brandamente, vontade de que ela não

chorasse aquelas lágrimas, nem ninguém chorasse, ela chorasse mais nunca. – “Você nem tem culpa, minha filha...” – ele falou. [...] Mas, à má, de golpe, ela pulou em pé, ringiu rilho e estendeu braço, não o deixou continuar: - “Cão! Corno!” – contra ele gritou; e era uma voz que se rasgava. Lélío defastou um passo, não entendia. E ela piorava, insultava, gastava seus sopros; mas caçava as bramas mais ferinas de ofensa, e arrancava-as sem pressa, como se fosse clamar ali a vida inteira. Assim sendo. (ROSA, 1965, p.231-2)

É interessante observar que o protagonista não se dá conta do quanto a pena dele é ofensiva e vergonhosa à bela mulher que, de prostituta divina, passa a ser vista como um animalzinho enxovalhado. Como Rosalina o faz ver: “Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?!” (ROSA, 1965, p.232).

4.2.3 Otacília – amor de prata

Os elementos narrativos de Grande Sertão: Veredas (1968) não apresentam contornos tão delimitados em sua composição. Nas palavras de Antonio Candido (1971, p.134-5), existe, na obra, um “grande princípio geral de reversibilidade”, a que se prendem as diversas ambigüidades – a geográfica, a dos tipos sociais e a afetiva:

Estes diversos planos da ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambigüidade inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo.

O primeiro cuidado ao se fazer a leitura de qualquer aspecto da narrativa é, portanto, o de se levar em conta essa questão do “ser e não ser” que existe de maneira muito clara nas personagens. Assim, apesar de se reconhecer em Otacília e Nhorinhá o cerne dos arquétipos da princesa e da meretriz, deve-se observar a existência de um desvio para o lado oposto nas duas,

semelhantemente ao que acontece com Sinhá Linda e Jiní. Como observa Eduardo Coutinho em “Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande sertão: veredas” (2001, p.38-9):

[...] Otacília, a donzela pura, se carnaliza ao final da narrativa, casando-se com Riobaldo e inserindo-se no cotidiano, e a primeira menção a ela no romance já antecipa seu destino: ‘A saudade que me dependeu foi de Otacília’, diz Riobaldo num dado momento de seu relembrar. E complementa: ‘Moça que dava amor por mim, existia nas Serras dos Gerais – Buritis Altos, cabeceira de vereda – na Fazenda Santa Catarina. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer comigo – que a gente se casasse’. (ROSA, 1958, p.42). Nhorinhá, a prostituta, é por sua vez apresentada por um viés de pureza, e é assim que se mantém o tempo todo na memória de Riobaldo.

Sem perder de vista a ambigüidade de que fala Antonio Candido, deve-se, por outro lado, observar que essa leitura privilegia os aspectos que aproximam Otacília de Sinhá Linda, assim como Nhorinhá de Jiní. E não se pode deixar de atentar ao fato de que a relação se estabelece na principal caracterização de cada uma delas, que é o parentesco com a princesa ou a donzela no caso das primeiras e com a prostituta ou a mulher fatal no caso das últimas.

A primeira menção a Otacília ocorre com a narrativa um pouco adiantada. Os jagunços estão para atravessar o Liso do Sussuarão e Riobaldo põe nela seu pensamento:

Repensei coisas de cabeça-branca. Ou eu variava? A saudade que me dependeu foi de Otacília. [...]. Saudade se susteve curta. Desde uns versos:

*Buriti, minha palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar...*

Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. (ROSA, 1968, p.42)

Nessa passagem, é importante fazer menção à presença do buriti, especialmente nos versos. Como observa Cavalcanti Proença em “Trilhas no grande sertão” (1959, p.197-9), “o

buriti é sempre uma nota de suavidade” e associado à idéia “da casa e da mulher, da mãe cedo perdida, da noiva muito sonhada”. Além disso, é freqüentemente identificado aos momentos de poesia.

Com relação aos versos reproduzidos na transcrição acima, claramente relacionados a Otacília, o autor lembra que, no tempo referido pela citação, o amor de Riobaldo por Otacília se misturava ao amor por Diadorim, “e ele logo se lembra que os olhos verdes eram os de Diadorim”. Daí a conclusão: o amor de prata pela primeira e o amor de ouro por Diadorim.

É importante mencionar uma questão que se repete em vários outros momentos: quando Riobaldo relembra o que sentia por Otacília ou Nhorinhá na época em que foi jagunço junto a Diadorim, é comum que essa “mistura” dos sentimentos ocorra e que o comentário rapidamente passe de Otacília para Diadorim, de Nhorinhá para Diadorim. Os trechos freqüentemente começam com o protagonista falando de seus sentimentos pelas outras personagens femininas e terminam com os sentimentos dedicados a Diadorim.

Adair de Aguiar Neitzel, no livro *Mulheres Rosianas* (2004, p.42), observa que Riobaldo é vassalo de Otacília, dedicando-lhe um amor puro, mas, ao mesmo tempo, presta subserviência a Nhorinhá, homenageando-a constantemente. Assim, considera que ela exerce o papel de dama distante, enquanto a Otacília dedica uma adoração. Embora Otacília sempre detenha a imagem da esposa, Riobaldo precisa da imagem de Nhorinhá, pois, para o autor, é ela quem o faz arder de paixão.

Diadorim, por sua vez, representa um terceiro papel, resultado da integração do mundo masculino e do feminino, podendo ser definido como “um ser que consiste na adição de uma unidade-totalidade”. Também a leitura da autora (NEITZEL, 2004, p.48) permite inferir que, enquanto Otacília e Nhorinhá representam papéis opostos, Diadorim representa uma síntese, a união de opostos.

A próxima passagem, em que se narra o primeiro encontro de Riobaldo e Otacília, é importante por fazer uma identificação direta entre a moça e Nossa Senhora. Isso insere de maneira inequívoca a personagem na esfera ideal, relacionando-a ao arquétipo da donzela pura e casta:

Mas, em tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e os latidos de muitos cachorros, eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E o que mais foi, foi um sorriso. Isso chegasse? Às vezes chega, às vezes. Artes que morte e amor têm paragens demarcadas. No escuro. Mas senti: me senti, águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim: a Nossa Senhora um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, em cima de alguma curva no ar, que não se via. Ah, a mocidade da gente reverte em pé o impossível de qualquer coisa! Otacília. O prêmio feito esse eu merecia? (ROSA, 1968, p.122)

Assim como Sinhá Linda, Otacília enquadra-se no hemisfério do ideal e da positividade, e, assim como Lélío, Riobaldo sente que não a merece. Isso, inclusive, é um questionamento humano universal em relação ao arquétipo da donzela pura e intocada que não se pode alcançar e que remete a estas indagações: “por que sou como sou?”, “por que sou ruim?”, “por que não posso ser melhor?”. Além disso, como se viu na citação anterior, ela desperta no protagonista o desejo de ser melhor.

Neitzel (2004, p.79) já havia observado que o exercício do amor por Otacília se confunde, para o protagonista, com a oração e a salvação pela purificação. Essa associação com elementos sagrados acontece diversas vezes na caracterização de Otacília e, por isso, a autora considera que ela representa a “esperança de reordenação do caos, condição para alcançar a beatitude humana”.

Ao mesmo tempo, o trecho prenuncia uma idéia que, no decorrer da narrativa, é explicitada mais claramente: a de que Otacília é também um prêmio (“O prêmio feito esse eu merecia?”), filha de fazendeiro rico, não tinha irmãos, herdaria todas as posses do pai. Isso está

de acordo com o arquétipo da princesa, aquela a quem consegue a mão recebe o “dote”. Também em *Mulheres Rosianas* (2004, p. 83), Neitzel aprofunda essa idéia:

Ao lado dela, busca lastros de uma realidade que o ligue também a uma linhagem nobre de família, distante e por vezes esquecida. Ao abrigo dessa idéia, demonstra preocupação com sua progênie, pois se vê num espaço regrado por determinações socioeconômico e culturais bem divergentes. [...] Essa união cordial deflagra uma nova possibilidade de vida, um momento singular: a perspectiva de seu distanciamento da jagunçagem, uma união com Otacília pode lhe devolver o contato com o mundo civilizado e introduzi-lo num mundo que reflete os costumes urbanos.

O reencontro dos dois também remete a essa idéia de pureza, podendo-se perceber que a grande maioria das imagens relacionadas a Otacília são imagens da analogia da inocência:

Ela era risonha e descritiva de bonita; mas, hoje-em-dia, o senhor bem entenderá, nem ficava bem conveniente, me dava pejo de muito dizer. Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus. [...] No bebedouro, pombas bando. E as verdadeiras, altas, cruzando do mato. – “Ah, já passaram mais de vinte verdadeiras...” – palavras de Otacília. Essa principiou a nossa conversa. Salvo uns risos e silêncios, a tão. Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais. (ROSA, 1968, p.145-6)

É emblemático que o pássaro que, nesse diálogo, se associa com Otacília seja a pomba, símbolo conhecidíssimo da paz e pureza. Em seu texto “O frescor da antiguidade em Grande sertão: veredas” (1994, p.119), Maria Célia Leonel faz um trabalho de desvendamento dos procedimentos de construção do texto partindo das anotações de viagem do escritor. Nele, ela observa que as pombas têm um papel de simbolização:

Os caminhos de Otacília, como os de Afrodite, cobrem-se de flores, e as pombas a acompanham como à deusa em esculturas antigas e em moedas que a representam. O processo de criação que passa pelas notas de viagem constrói

um cosmos singular, sagrado, em que o texto das anotações, poeticamente transfigurado, participa da narração.

Para esse estudo, é fundamental o termo que Maria Célia utiliza: “um cosmos sagrado”. A aproximação entre Otacília e Afrodite também é adequada, porque se considera que a primeira se relaciona com Sinhá Linda principalmente através do elemento espiritual. Na mesma citação, ainda se diz que aquele era um “assunto de Deus”. Assim, vai-se observando que os elementos que figuram no texto nos momentos em que Riobaldo lembra de Otacília estão sempre associados ao hemisfério sagrado, ao ideal.

Na continuação da narração do encontro dos dois, a mesma atmosfera é percebida:

Mas, na beira de alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

- “Casa comigo...” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. (ROSA, 1968, p.146)

É importante observar que, embora essa situação seja idílica e uma passagem muito bela da trajetória de Riobaldo, simbolizando a presença da pureza, o que vai torná-la mais real e digna de nota é a forma como o acontecido entre Riobaldo e Otacília entra em embate com Diadorim. Dessa forma, pode-se dizer que é a presença deste último que marca de maneira definitiva o que ocorre:

Porque, no meio do momento, me virei para onde lá estava Diadorim, e eu urgido e quase aflito. Chamei Diadorim – e era um chamado com remorso – e ele veio, se chegou. Aí, por alguma coisa dizer, eu disse: que estávamos falando daquela flor. Não estávamos? E Diadorim reparou e perguntou também que flor

era essa, qual sendo? – perguntou inocente. – “Ela se chama é *lirólíro...*” – Otacília respondeu. O que informou, altaneira disse, vi que ela não gostava de Diadorim. [...] E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios. Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (ROSA, 1968, p.146-7)

Esse tipo de percepção intuitiva tem um grande valor na narrativa. O completo desencontro que figura no Grande sertão se deve, principalmente, ao fato de as personagens, apesar de se darem conta desse outro tipo de percepção que insiste em alertá-las para o fato de que existe um mistério por trás de todas as coisas com as quais elas se deparam, não acreditam nela. Esse saber oculto, esse mistério aprisionável em um nível não consciente cria uma atmosfera peculiar na narrativa, trazendo uma sensação de desconforto por sempre se ter em vista o fato de o protagonista se dirigir a um acontecimento trágico por não dar ouvidos a esses elementos: “Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento?”.

O trecho acima comentado antecipa o desfecho da história de maneira contundente, tornando quase palpável a angústia que o acontecimento provocou, principalmente pela mudança do tempo verbal. O pretérito perfeito, que representa algo pontual, concluído, terminado, subitamente é mudado para o pretérito imperfeito, representando algo que costumava ser em um período de tempo, despertando nostalgia - “E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?!” -, associada à interjeição e à repetição do nome – “Ah, Diadorim...” -, soando como um suspiro, um lamento.

Como se mencionou, aqui novamente o trecho desemboca em Diadorim. Diadorim é sempre o destino para o qual se dirige a narrativa de Riobaldo. Por isso, o exame de Otacília relaciona-se com ele. De todo modo, a configuração de Otacília se completa com o que se segue:

E ainda falhamos dois dias na Fazenda Santa Catarina. Naquele primeiro dia, eu pude conversar outras vezes com Otacília, que, para mim, hora em mais hora embelezava. Minha alma, que eu tive; e minha idéia esbarrada. Conheci que Otacília era moça direta e opinosa, sensata mas de muita ação. Ela não tinha irmão nem irmã. Sor Amadeu chefiava largo: grandes gados em léguas de alqueires. Otacília não estava noiva de ninguém. E ia gostar de mim? De moça-de-família eu pouco entendesse. A ser, a Rosa'uarda? Assim igual eu Otacília não queria querer; salvante assente que da Rosa'uarda nunca me lembrei com desprezo: não vê, não cuspo no prato em que o bom já comi. Sete voltas, sete, dei; pensamentos eu pensava. (ROSA, 1968, p.148-9)

A visão de Riobaldo a respeito de Otacília é muito clara: é moça-de-família, merecedora de muito mais do que ele era ou poderia oferecer. Além disso, nesse trecho fica muito clara a idéia de que Otacília se associa ao arquétipo da princesa herdeira de muitas posses: seu pai tinha “grandes gados em léguas de alqueires”, ela era filha única e não estava noiva de ninguém. Dessa forma, em presença dela, deseja agir de forma diferente, ser alguém diferente e é precisamente através do uso da palavra que procura conquistá-la, além de mostrar-se como filho de fazendeiro rico:

Revirei meu fraseado. Quis falar em coração fiel e sentidas coisas. Poetagem. Mas era o que eu sincero queria – como em fala de livros, o senhor sabe: de bel-ver, bel-fazer e bel-amar. O que uma mocinha assim governa, em sua casa-grande, sorrindo santinha no alto da alpendrada... E ela queria saber tudo de mim, mais ainda me perguntava. – “Donde é mesmo que o senhor é, donde?”. Se sorria. E eu não medi meus alforques: fui contando que era filho de Seô Selorico Mendes, dono de três possosas fazendas, assistindo na São Gregório. E que não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias, mas que somente por cálculos de razoável política era que eu vinha conduzindo aqueles jagunços, para Medeiro Vaz, o bom foro e patente fiel de todos estes Gerais. Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles. (ROSA, 1968, p.149)

Não se pode deixar de notar mais esta semelhança: tanto em “A estória de Lélío e Lina” (1965) quanto em Grande Sertão: Veredas (1968), os protagonistas, quando atraídos por esse hemisfério, que é mais próximo do espiritual e ideal, sentem impulsos de serem diferentes do que são, negando as características que os define. Lélío, diante de Sinhá Linda, queria “ser no pino de bonito, de forçoso, de rico, grande demais em vantagens, mais do que um homem, da ponta do bico da bota até o tope do chapéu. Tinha vexame de tudo o que era e do que não era” (ROSA, 1965, p.139); Riobaldo, por sua vez, nega até mesmo Diadorim. Sendo as duas personagens – Sinhá Linda e Otacília – arquétipos que também podem ser relacionados ao elemento espiritual (Otacília é continuamente identificada a Nossa Senhora, adjetivada como “santinha”), pode-se entender que a narrativa coloca em questão a parcela de engano que existe nessa aspiração aos valores unicamente espirituais. É uma negação à própria constituição do ser humano, que carrega em si emoções de natureza carnal, material, ambições é também movido por sentimentos terríveis – o ódio, o ciúme.

Na continuação dessa passagem, o peso dessa negação faz-se sentir em Riobaldo:

Eu tinha renegado Diadorim, travei o que tive vergonha. Já era para entardecendo. Vindo na vertente, tinha o quintal, e o mato, com o garrulho de grandes maracanãs pousadas numa embaúba, enorme, e as mangueiras, que o sol dourejava. Da banda do serro, se pegava no céu azul, com aquelas peças nuvens sem movimento. Mas, da parte do poente, algum vento suspendia e levava rabos-de-galo, como que com eles fossem fazer um seu branco ninho, muito longe, ermo dos Gerais, nas beiras matas escuras e águas todas do Urucúia, e nesse céu sertanejo azul-verde, que mais daí a pouco principiava a tomar rajadas de feito ferro quente e sangues. Digo, porque até hoje tenho isso tudo do momento riscado em mim, como a mente vigia atrás dos olhos. Por que, meu senhor? Lhe ensino: porque eu tinha negado, renegado Diadorim, e por isso mesmo logo depois era de Diadorim que eu mais gostava. A espécie do que senti. O sol entrado. (ROSA, 1968, p.149)

A imagem criada pelo narrador-protagonista é bastante forte. De um céu azul com nuvens sem movimento, em que, vez ou outra, um vento soprava e as empurrava, como se fossem formar

um ninho branco, Riobaldo passa a enxergar um céu vermelho de sangue. Além de essa imagem poder ser entendida como uma antecipação do que estava por acontecer a Diadorim, também demonstra a posição infernal em que a personagem se coloca por ter renegado o sentimento que dedicava ao amigo.

A mudança é uma clara subversão demoníaca, nos termos de Frye. De uma imagem apocalíptica, passa-se a uma imagem demoníaca e, levando-se em conta que a narrativa é toda em focalização interna, refletindo a visão de Riobaldo, deve-se, obrigatoriamente, entender a construção dessa imagem como reflexo dos sentimentos mais profundos do protagonista.

No seguimento desse episódio, Riobaldo também nega a Diadorim nutrir sentimentos de amor por Otacília, não conseguindo confessar-lhe a verdade. Apesar de não verbalizar, já havia tomado sua decisão:

Mas eu cacei melhor coragem, e pedi meu destino a Otacília. E ela, por alegria minha, disse que havia de gostar era só de mim, e que o tempo que carecesse me esperava, até que, para trato de nosso casamento, eu pudesse vir com jus. Saí de lá aos grandes cantos, tempo-do-verde no coração. Por breve – pensei – era que eu me despedia daquela abençoada fazenda Santa Catarina, excelentes produções. Não que eu acendesse em mim ambição de teres e haveres; queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, nas festas, na mesa grande com comedorias e doces; e, no meio do solene, o sô Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos. (ROSA, 1968, p.151-2)

O trecho deixa clara a idéia de que Otacília era, para o protagonista, a possibilidade de seguir um outro caminho, muito diferente daquele em que estava, complexo, problemático como a vida real. Otacília representa o sonho que todo indivíduo um dia tem: o de fugir das complicações que se apresentam no decorrer da existência de cada um, a perfeição estática de um quadro familiar. É a imagem da vida burguesa que, de fato, Riobaldo acabará por levar: bom

marido, com uma esposa religiosa, cujas preces o salvam (“Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças.”), dono de muitas terras, muitas posses.

A não ser por essa passagem, Otacília só figura na trajetória de Riobaldo como uma lembrança, da mesma forma que Nhorinhá. As duas são um repouso, um porto seguro ao qual o protagonista se apega quando precisa:

Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos, com a morte da banda da mão esquerda e da banda da mão direita, com a morte nova em minha frente, eu senhor de certeza nenhuma. Sem Otacília, minha noiva, que era para ser dona de tantos territórios agrícolas e adadas pastagens, com tantas vertentes e veredas, formosura dos buritizais. O que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente? Adjaz que me aconformar com aquilo eu não queria, descido na inferneira. Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço. E isso era. Pela última vez, pelas últimas. Eu queria minha vida própria, por meu querer governada. (ROSA, 1968, p.268)

A imagem de Otacília vem sempre associada a suas posses: os territórios agrícolas, pastagens, vertentes e veredas, buritizais. Quanto a isso, em primeiro lugar, é preciso lembrar que o verde sempre esteve associado ao arquétipo da esperança. Em segundo lugar, como observa Frye (1975, p.156), no imitativo baixo, os jardins “dão lugar a fazendas e ao penoso labor do homem com a enxada”. Portanto, é evidente que aquilo que Riobaldo almeja encontrar em Otacília refere-se também à analogia da experiência.

Nessa passagem, uma informação importante é apresentada: Riobaldo sente que a vida que leva é uma “inferneira”, uma “desordem”. Otacília, como se disse, é uma lembrança que permite que conserve a sanidade. Contudo, o motivo que o leva a não abandonar tudo, a deixar de viver conforme esse outro desejo e escolha é Diadorim. Por isso diz que sua vida não era governada por seu querer, na medida em que o que sempre persegue é o cômodo.

Nesse panorama, embora Otacília se tenha tornado mulher de Riobaldo, pode-se seguramente dizer que ela, após o primeiro encontro, não tem uma participação tão ativa na história que o protagonista narra. Ela representa uma idéia, um desejo acalentado por Riobaldo. É de suma importância notar que o período de tempo de sua trajetória que ele escolhe narrar pouco a inclui e, dessa forma, o leitor não tem quase informação sobre essa personagem. Assim como Nhorinhá, ela reflete mais a construção da interioridade de Riobaldo e de sua relação com Diadorim do que, de fato, a si mesma. O mesmo ocorre com Sinhá Linda e Jiní. Por isso é que se pode dizer que essas personagens têm traços de arquétipos, já que uma característica destes é ter uma construção extremamente simplificada, são lineares, carecem das contradições e complexidades que uma personagem que se assemelha a um indivíduo real tem.

Como explica Antonio Candido (2002, p.73), algumas personagens “obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base”. O escritor corporifica alguma dessas idéias e assim cria uma personagem com traços arquetípicos. É o que se tem no caso de Otacília: ela simboliza uma idéia específica e, portanto, os traços e atitudes atribuídos a ela devem contribuir – como, de fato, contribuem - para a simbolização dessa idéia. No entanto, o indivíduo real não tem apenas características que sirvam ao propósito de torná-los perfeitos exemplares de uma idéia ou uma concepção e é nesse sentido que Otacília, Nhorinhá, Sinhá Linda e Jiní se afastam da personagem complexa da qual fala Candido e se aproximam desse tipo mais simplificado.

Ademais, em alguns momentos decisivos da narrativa, como quando Riobaldo se torna chefe dos jagunços, a esperança que Otacília representa – o embarque na vida burguesa - fica esmaecida:

E eu estava naquelas impaciências. Trasmamente que, em Otacília mesmo, verdadeiro eu quase nem cuidava de sentir, de ter saudade. Otacília estava sendo uma incerteza – assunto longe começado. Visse, o que desse, viesse. O seô Habão ia, levava a pedra de topázio, a vida do mundo ia vivendo, coração dá tantas mudanças; meus dízimos eu pagava. (ROSA, 1968, p.335)

Riobaldo resolve mandar entregar a Otacília a pedra que tinha prometido a Diadorim. Portanto, ela não é sua primeira destinatária. Mesmo sendo uma esperança tão vaga, é na possibilidade de abandonar a vida jagunça e o caminho de amor e ódio que Diadorim o levava a traçar que o protagonista põe seu coração.

Neitzel (2004, p.63) considera que o fato de a pedra ter saído das mãos de Riobaldo para as de Diadorim e, finalmente, ser destinada a Otacília corresponde à passagem da pedra bruta à pedra talhada, já que esta última possui uma alma iluminada pelo conhecimento. Também, é mais um signo de que, no Grande Sertão, tudo é e não é: a pedra que era para ser de Diadorim fica com Otacília.

Em outra passagem, quando Riobaldo discute com Diadorim por este ter enviado recado a Otacília, pedindo que ela rezasse por Riobaldo, e este não acredita que tenha sido isso de fato, o protagonista já sente mais saudades da moça da Santa Catarina e sua presença se faz mais forte. No entanto, é importante observar a mudança do modo como ele a vê, quando se põe a imaginar que a moça fugia de casa e ia procurá-lo pelo sertão:

Ah, ela vinha, montada num bom cavalo corcel, aparecia de repente, por meu nome perguntando. E eu declarava a grandeza real dela, definida bem do meu lado, na frente do grande bando de meus homens... Assim, de jeito tão desigual do comum, minha vida granjeava outros fortes significados. E isso variou em meu pensamento, inesperado de ligeiro supor, que, a bem notado, nem foi um pensar. Arremedo de sonho, também, não seria de ser. Então, emendando de novo o vero juízo, tive um receio: por causa que aquilo podia ser aviso do que estivesse por vir, rumo de profecias. (ROSA, 1968, p.368-9)

O sonho de Riobaldo é o de que Otacília estivesse ao lado dele da mesma forma que Diadorim: montada num cavalo. No entanto, é preciso observar que a principal questão era a de isso significar uma grande glória para ele enquanto chefe dos jagunços: a de ter uma moça rica, uma bela donzela a seu lado, na frente do bando. Além disso, Otacília começa a ter uma imagem mais carnal para Riobaldo, comprovando a ambigüidade, anteriormente mencionada, do qual fala Candido:

Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo – em lei dos seios e da cintura – todo formoso, que era de se ver logo e decorar exato. E a docice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d’água em nenhuma todas léguas e chapadas... Isso tudo então não era amor? Por força que era. (ROSA, 1968, p.369)

As imagens relacionadas a Otacília nessa passagem afastam-se da analogia da inocência e adentram no campo da experiência, sendo importante relacionar seus olhares ao “meio mel” e a docice da voz, evidentemente ligando características físicas da moça ao prazer. Além de mostrar uma nova perspectiva do protagonista com relação à moça, o trecho ainda explicita a necessidade que Riobaldo tem de acreditar no próprio sofrimento, procurando sempre convencer a si mesmo. Assim, pode-se dizer que Otacília é também uma imagem a que ele se apega para não sucumbir à idéia de que tinha amor por outro homem.

No trecho a seguir, esse esforço fica mais evidente:

Essa minha carta, eu podia destacar um homem, dos ligeiros, ele ia levava em mão, à Otacília, minha noiva, trazia a resposta. O que eu cogitei de escrever era muito singelo: as notícias de minha saúde, perguntava de como era que ela e os parentes iam passando, saudações de lembranças. Admiro que achei natural de não falar coisa de minha glória de chefia, por oras. Por quê? Pois. E tive vontade de traçar uns versos também. Mas que a aragem não ajudava a deduzir. Era uma sinceridade muito dificultosa. Escrevi metade. (ROSA, 1968, p.370)

Percebe-se que a personagem procura manter o pensamento em Otacília, escrever uma carta, ensaiar versos. Ele cultiva esse sentimento, conforme sua convicção: “[...] sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando [...]” (ROSA, 1968, p.108). Por outro lado, não é uma idéia a propósito da qual ele consegue ter convicção:

Outras horas, eu renovava a idéia: que essa lembrança de Otacília era muito legal e intrujã; e que Diadorim eu gostava com amor, que era impossível. (ROSA, 1968, p.412-3)

Depois disso, o momento mais relevante com relação a essa personagem refere-se ao fato de Riobaldo acreditar que Otacília estava vindo a seu encontro no momento de seu confronto com os judas. Ele acreditava que aconteceria como em seu sonho e a moça viria procurar por ele. Porém, diferentemente de muitos de seus outros pressentimentos e suspeitas, principalmente no que diz respeito a Diadorim, essa idéia é um engano. Assim como se viu em outras situações, o sentimento por Otacília representa a tentativa do protagonista de iludir a si mesmo, renegar seus verdadeiros sentimentos e poder viver em paz com a idéia de que não havia nada em si de que pudesse se envergonhar. Nesse sentido, pode-se dizer que os sentimentos relacionados à moça da Fazenda Santa Catarina, até então, eram um equívoco, mas ela cumpre sua função na narrativa: é ela quem, no final de tudo, estando “a estória acabada”, resgata Riobaldo de sua imensa dor e de si mesmo:

Mas eu disse tudo. Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. O que confessei. E eu, para nojo e emenda, carecia de uns tempos. Otacília me entendeu, aprovou o que eu quisesse. Uns dias ela ainda passou lá, me pagando companhia, formosamente. (ROSA, 1968, p.456-7)

Tendo em vista essa conclusão que a narrativa de Riobaldo tem, pode-se considerar que difere da trajetória de Lélío por ser muito mais trágica: enquanto o destino do primeiro o leva a atingir o seu pretense sonho, seu ideal, também era o cumprimento de uma função social (torna-se um homem rico, marido de uma linda mulher que muito o ama), o destino de Lélío é receber aquilo que nem mesmo ele, quando iniciou sua busca, sabia que queria. Lélío não finaliza sua trajetória casando-se com alguma das moças a quem pretendeu e que simbolizavam essa conquista do melhor papel social ou a satisfação dos prazeres corporais, mas leva consigo um valor muito mais verdadeiro, representado por Dona Rosalina. O quarto capítulo, em que se analisa a função de Lina e de Diadorim, examina os valores representados por essas duas personagens femininas tão intrigantes e instigantes e, desse modo, torna-se possível observar que, enquanto a busca de Lélío é bem-sucedida e tem um final idílico, a de Riobaldo não é e ele acaba encontrando uma nova forma de manter vivo aquilo que perdeu contando sua história.

4.2.4 Nhorinhá, deamada

O estudo do par Jiní–Nhorinhá – pretende demonstrar que, apesar de as duas serem oriundas do mesmo desejo humano, elas diferem em aspectos essenciais. Pode-se considerar que a “meretriz”, como é inicialmente rotulada por Riobaldo, não se afasta tanto dos valores espirituais.

O primeiro encontro dos dois dá-se quando os jagunços fazem parada na Aroeirinha:

Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. [...] Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pera-do-campo. Se chamava Nhorinhá.

Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para transpassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi. (ROSA, 1968, p.28-9)

Bela imagem a que compara a meretriz a uma fruta já caída e, por isso mesmo, melhor. A visão patriarcal do jagunço, entendendo que prostituta é mulher caída, suaviza-se com a comparação com a fruta, que é mais saborosa quando não colhida no pé. Além disso, é importante observar, no trecho, o embate entre as imagens da inocência e da experiência: a estampa da santa convivendo ao lado da “presa de jacaré, para transpassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra”: o sagrado e o profano.

Nhorinhá é, portanto, apresentada ao leitor com traços do arquétipo da prostituta, mas não tem traços da mulher fatal, vingativa e quase destituída de sentimentos como Jiní. Está muito mais para Calipso do que para Circe, oferecendo a Riobaldo seu amuleto contra cobras e a estampa milagrosa, em evidente intenção de preservar a vida do protagonista, como a ninfa que oferece vida eterna a Ulisses.

Neitzel (2004, p.35) observa que o enamoramento entre Riobaldo e Nhorinhá está vinculado às boas ações. “E a cabana iniciática, a qual associamos com a casa de Nhorinhá, faz parte de toda essa atmosfera impregnada de sagrado”.

Isso se confirma quando se faz menção a sua mãe, Ana Duzuza:

Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora de boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude. Ela sabia que a filha era meretriz, e até – contanto que fosse para os homens de fora do lugar, jagunços ou tropeiros – não se importava, mesmo dava sua placença. (ROSA, 1968, p.29)

Da mãe, filha de ciganos, diz-se ter algum poder espiritual, próprio da cultura popular. Porém, o que há de mais marcante no trecho é o fato de Riobaldo considerá-la mulher “de muita virtude”, porque sabia que Nhorinhá era meretriz e não se opunha a isso.

Riobaldo passa a nutrir um sentimento de afeto pela prostituta, inclusive entrando em desavença com Diadorim quando este faz menção à morte de Ana Duzuza, por ter falado demais a respeito dos planos de Medeiro Vaz:

Mas, de seguinte, eu pensei: se matarem a velha Ana Duzuza, pelo resguardar o segredo, então é capaz que matem a filha também, Nhorinhá... então é assassinar! Ah, que se puxou em mim uma decisão, e eu abri sete janelas: - “Disso que você disse, desconvenho! Bulir com a vida dessa mulher, para a gente dá atraso...” – eu o quanto falei. Diadorim me adivinhava: - “Já sei que você esteve com a moça filha dela...” – ele respondeu, seco, quase num chio. Dente de cobra. Aí, entendi o que pra verdade: que Diadorim me queria tanto bem, que o ciúme dele por mim também se alteava. Depois dum rebate contente, se atrapalhou em mim aquela outra vergonha, um estúrdio asco. (ROSA, 1968, p.31-2)

Nessa passagem, o que se percebe é, na verdade, mais o embate que se dá em Riobaldo por perceber que Diadorim sente ciúmes de Nhorinhá. A construção dessa última é, na verdade, parca, e pode-se considerar que ela representa apenas uma etapa na trajetória do protagonista. Contudo, é preciso notar que o narrador-protagonista a carrega por toda a narrativa; é um nome que ecoa.

Nova menção a ela só é feita muitas páginas adiante, quando Riobaldo fala do sentimento que nutre por Otacília e Diadorim:

Digo: afora esses dois – e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza – eu nunca supri outro amor, nenhum. E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso. No passado, eu, digo e sei, sou assim: relembrando minha vida para trás, eu gosto de todos, só curtindo desprezo e desgosto é por minha mesma antiga pessoa. (ROSA, 1968, p.109)

Importância obrigatória é dada a Nhorinhá através dessa passagem, em que Riobaldo coloca como seus três únicos amores Otacília, Diadorim e Nhorinhá – esta última, ela “deamou”. Como se percebe no trecho, a narrativa dá-se sob forma de reminiscências e segue sempre o ponto de vista de quem a narra e vê os acontecimentos, que é o próprio Riobaldo. Dessa forma, o mundo com o qual o leitor entra em contato é o interior dele, o modo como ele enxerga aqueles acontecimentos tão sublimes e tão terríveis de sua trajetória. Há muito de poesia no olhar de Riobaldo, assim como em “A estória de Lélío e Lina” e, portanto, neste sentido, há uma relação com o eu-lírico.

A citação apresenta alguns procedimentos poéticos, a começar pela criação do termo “deamei”, que pode ser entendido como amar depois, sentir amor pelo passado. É em sua lembrança, na recriação que faz daqueles acontecimentos, na reconfiguração dos fatos em sua interioridade, que Riobaldo a ama.

Benedito Nunes (1983, p.145) observa que o amor por Nhorinhá, que foi crescendo na memória de Riobaldo, é estranhamento parecido com o sentimento mais puro que Otacília despertava nele. Dessa forma, vê-se que o amor carnal e o espiritual interpenetram-se, com o espírito não suprimindo a carne. É um pouco diferente do que ocorre em “Lélío e Lina”, em que o amor carnal que o protagonista sente por Jiní ocupa todo o seu ser, colocando-o acima de qualquer outra coisa que tivesse importância, como a amizade por Tomé.

Em outra passagem, quando encontra Otacília pela primeira vez, novamente em Nhorinhá seu pensamento pausa:

Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, responde: - “*Dorme comigo...*” Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucuia vai se levar no mar. (ROSA, 1968, p.146)

Esse trecho explicita a idéia de que cada uma das três principais personagens com as quais Riobaldo e Lélío se relacionam representam uma espécie diferente do sentimento humano e os pares Jiní/Nhorinhá e Sinhá Linda/Otacília são os arquétipos mais conhecidos da realização deste sentimento. Também isso já havia sido observado por Benedito Nunes (1983, p.144-5), que considera que Nhorinhá simbolizaria uma recordação voluptuosa, o amor sensual enquanto Otacília representaria o amor espiritual, um enlevo.

Apesar de algumas nuances apresentadas pela personagem, Nhorinhá não deixa de ter os traços do arquétipo da prostituta, é aquela que só poderia dizer: “*Dorme comigo...*”. O que é diferente é o sentimento que ela desperta em Riobaldo. Ela, de fato, não é representante exemplar do arquétipo, como observa Neitzel (2004, p.38):

Entretanto, Nhorinhá é uma prostituta que foge desse arquétipo preconcebido. Nas palavras de Riobaldo, percebemos que ela lhe desperta emoções profundas. Além disso, o que é especificamente erótico nessa narrativa não é o relacionamento sexual em si, mas o ‘arrepio’ causado pelo encontro, é a languidez, a voluptuosidade desencadeada pela emoção. Riobaldo vive uma paixão excepcional por Nhorinhá, uma prostituta dotada de imensa energia e encantos, que lhe desperta profunda confiança íntima. Mesmo após o encontro amoroso, mantém-se acesa a chama daqueles momentos luminosos, e cria-se um erotismo idealizado, algo além da felicidade comum. Ruptura com os padrões normais de relacionamentos fugazes, onde geralmente o homem e a prostituta não demonstram desejo de continuidade.

A respeito de Nhorinhá, Eduardo Coutinho (2001, p.38-9) diz que é, de fato, a encarnação do amor físico, porém, vista por um viés de pureza, mantendo-se sempre assim na memória de Riobaldo.

Nhorinhá só reaparece na narrativa páginas depois, mas apenas mencionada, quando Riobaldo diz que às vezes parava para pensar em “mulher achada”: Nhorinhá, Rosa’uarda, Miosótis. Depois disso, surge quando ele oferece a pedra de safira a Diadorim e pede que

abandone a jagunçagem com ele. Como ele nega, Riobaldo ameaça partir sozinho e Diadorim faz a provocação de mandá-lo dar a prenda a Nhorinhá:

Mas, por que era que ele falava no nome de Nhorinhá, com tão cravável lembrança? Ao crer, que soubesse mais do que eu mesmo o que eu produzia o coração, o encoberto e o esquecido. Nhorinhá – florzinha amarela do chão, que diz – *Eu sou bonita!*... E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia o ódio, por isso era que eu gostava dele em paz? No não: gostava por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos. Igual gostava de Nhorinhá – a sem mesquinhice, para todos formosa, de saia cor-de-limão, prostitutriz. Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza. O senhor estude: o buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda – as águas levam – em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando, que nem que por um cálculo. (ROSA, 1968, p.285)

O ciúme de Diadorim é que faz Riobaldo se dar conta do sentimento real que a meretriz havia despertado nele, mesmo que “encoberto e esquecido”. A flor que nasce no chão, despreziosa em sua beleza, demonstra a visão lírica com que o protagonista tende a enxergar Nhorinhá: não apenas como a “prostitutriz”, mas um ser formoso, sem mesquinhice. Há ainda a comparação com o buriti, metáfora sobre o caminho que tomam as coisas, como se fossem premeditadas. São ambas imagens da analogia da inocência, mais uma vez aparecendo o buriti, outras vezes mencionada.

Destaque especial dá-se à frase “No não: gostava por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos”, por sua sonoridade e ritmo.

Na menção seguinte a Nhorinhá, Riobaldo está em um lugarejo próximo onde ela vive, mas ainda não havia recebido a carta que ela mandara. Como Cleusa R. P. Passos (2000, p.68-9) observa, essa carta que Riobaldo só recebe oito anos depois é marca da interrupção do amor ignorado. O trabalho de rememoração da história, na visão da estudiosa, revela essa “lacuna”, esse “fragmento esquecido”. Dessa forma, a reciprocidade amorosa só acontece em outro tempo e

em outro discurso, o que deixa muito clara a diferença entre o eu que viveu aqueles fatos e o eu que está a contá-los.

Eu, com outros, tinha subido no tope do morro, que era de espalha-ventos. De lá do alto, a mente minha era poder verificar muitos horizontes. E, mire veja: em quinze léguas para uma banda, era o São Josézinho da Serra, terra florescida, onde agora estava assistindo Nhorinhá, a filha de Ana Duzuza. Assunto que, na ocasião, meu espírito me negou, digo o dito. Além, além. Dela eu ainda não tinha podido receber a carta enviada. Para mim, era só uma saudade a se guardar. Hoje é que penso. Nhorinhá, namorã, que recebia todos, ficava lá, era bonita, era a que era clara, com os olhos tão dela mesma... E os homens, porfiados, gostavam de gozar com essa melhora de inocência. Então, se ela não tinha valia, como é que era de tantos homens? (ROSA, 1968, p.392)

Mais uma vez, tem-se a visão idealizada da meretriz. Riobaldo, ao referir-se a ela, menciona “essa melhora de inocência”. Diferentemente de Jiní, Nhorinhá sente amor pelo protagonista e desperta nele sentimentos puros. Não está relacionada a uma esfera de negatividade, como a mulata cor de violeta estava para Lélío, e, mesmo sendo o arquétipo da prostituta, demonstra que o amor pode surgir de várias vias. O percurso de Riobaldo é diferente do de Lélío: as três mulheres mais importantes de sua trajetória representam um sentimento positivo. Porém, há uma semelhança: Nhorinhá e Otacília, como Jiní e Sinhá Linda, não adquirem a relevância de Rosalina e Diadorim.

Dessa forma, impõe-se a observação de que o objetivo do estudo não é o de estabelecer a trajetória de Riobaldo e, sim, a de Lélío. Aqui, o estudo das personagens femininas do Grande Sertão: Veredas (1968) tem como objetivo demonstrar que há um paralelismo na forma como se constroem as personagens femininas das duas obras. Assim, embora representem o mesmo arquétipo (Jiní e Nhorinhá; Sinhá Linda e Otacília) ou tenham uma construção similar (como se pretende demonstrar que acontece entre Diadorim e Dona Rosalina), não desempenham exatamente a mesma função nas duas narrativas.

[...] Segunda vez com Nhorinhá, sabível sei, então minha vida virava por entre outros morros, seguindo para diverso desemboque. Sinto que sei. Eu havia de me casar feliz com Nhorinhá, como o belo do azul; vir aquém-de. Maiores vezes, ainda fico pensando. Em certo momento, se o caminho demudasse – se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento. O passado – é ossos em redor de ninho de coruja... E, do que digo, o senhor não me mal creia: que estou bem casado de matrimônio – amizade de afeto por minha bondosa mulher, em mim é ouro toqueado. Mas – se eu tivesse permanecido no São Josèzinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o ventodas-nuvens havia de desmanchar, para não se sucederem? Possível o que é – possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E – mesmo – possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa. Dói sempre na gente, alguma vez, todo amor achável, que algum dia se desprezou... (ROSA, 1968, p.394-5)

Esse tipo de nostalgia com relação ao passado – o que poderia ter sido – perpassa todo o texto e é obsessão comum nesse tipo de narrativa que se considera poética. A passagem do tempo, as opções feitas naquele período, que poderiam ter sido feitas e mudado toda a trajetória, representam as questões fundamentais do protagonista. Aqui, há novamente a aproximação com o eu-lírico, representada no trabalho com a linguagem. É importante observar que, para Riobaldo, Nhorinhá surge, no tempo futuro, como a salvação que ele poderia ter encontrado e desprezou. A afeição que ele por ela nutre se intensifica quando essa idéia é suposta: a de que a tragédia poderia ter sido evitada se com ela ele tivesse ficado mais uma vez.

O que vai se configurando é que, pelo menos no que diz respeito a Nhorinhá, de uma forma ou de outra, as lembranças que o protagonista dela tem remetem a Diadorim: o ciúme de Diadorim, a salvação por Diadorim.

Depois da passagem comentada por último, Nhorinhá é pouco mencionada na narrativa e sua função vai diminuindo em importância. É o que se percebe no trecho a seguir, em que a lembrança da beleza da meretriz permanece, mas não o sentimento que em Riobaldo ela já chegou a despertar:

Aí cheguei bem de mão. Meus homens, deixei que fossem para as casas domésticas, conversar casadas e suas crias. Eu apeei na das duas. Escolhi assim. Bom, quando há leal, é amor de militriz. Essas entendem de tudo, práticas de bela-vida. Que guardam prazer e alegria para o passante; e, gostar exato das pessoas, a gente só gosta, mesmo, puro, é sem se conhecer demais socialmente... Eu chegasse de noite, e elas estavam com a casa alumiada, para me admitir. Como que o amor geral conserva a mocidade, digo – de Nhorinhá, casada com muitos, e que sempre amanheceu flor. E, isto, a torto digo, porque as duas não se comparavam com Nhorinhá, não davam nem para lavar os pés dela. (ROSA, 1968, p.397)

A verificação das similaridades entre os dois pares de personagens – Sinhá Linda e Otacília e Jiní e Nhorinhá – não procura demonstrar que se está diante da mesma personagem, solução que estaria absolutamente abaixo do gênio de Guimarães Rosa. Sabe-se que não há apenas pontos em que se aproximam, mas também elementos em que se afastam: Jiní não é vista por um viés tão ideal quanto Nhorinhá e Sinhá Linda, diferentemente de Otacília, que se casa com Riobaldo, permanece um ideal platônico. E isso só para mencionar a diferença essencial entre os dois pares, sem se deter numa verificação minuciosa, que já foi feita.

O que existe é uma semelhança de tom e função. Jiní e Nhorinhá têm, em sua construção, uma predominância de elementos ligados ao erotismo e à experiência carnal; em Sinhá Linda e Otacília, por outro lado, predominam aspectos espirituais e ideais. Essa coesão não chega a ser ameaçada pela presença das imagens contrastantes que a elas são associadas e a ambigüidade surge mais como um prenúncio da real complexidade que existe no ser humano real, além de apontar para o risco que existe no estabelecimento de rótulos e no fato de se presumir algo com base apenas em aparências.

Esse tom é uniforme nos dois pares, mas também a função é semelhante: Guimarães Rosa utiliza as personagens femininas como símbolos da experiência vivida. Aquilo que os protagonistas vivenciam e aprendem com relação aos instintos primais, ao erótico, ao sensorial, enfim, ao carnal, está agrupado em torno de Jiní e Nhorinhá. Devido a isso, torna-se possível

associá-las ao conhecimento de um aspecto da existência: o corpóreo. Elas simbolizam, então, essa classe de experiências na trajetória de vida do indivíduo.

Já os acontecimentos que envolvem Sinhá Linda e Otacília pendem para a experiência espiritual, para um elemento ideal que, apesar de poder mostra-se falso ou só existente na visão dos protagonistas, é necessário para o aprendizado. Simbolizam, dessa forma, as duas, as experiências humanas relacionadas à alma, ao espiritual.

As duas outras personagens, Rosalina e Diadorim, englobam esses dois hemisférios e diversos outros elementos, mas, pesados todos os aspectos, pode-se concluir que, de fato, são representativas de um aspecto da existência caro ao escritor: a experiência intelectual.

5 Além dos arquétipos

Lina e Diadorim têm uma construção muito diferente das demais personagens femininas que fazem parte da trajetória de Lélío e Riobaldo. Viu-se que Sinhá Linda, Jiní, Otacília e Nhorinhá são apresentadas ao leitor essencialmente por meio dos olhos dos protagonistas, que têm uma visão bem simplificada do que elas são e isso ocorre porque eles tendem a enxergar nelas a satisfação de uma função social, o alcançar de um ideal, ou a satisfação de um desejo corporal.

Com Dona Rosalina e Diadorim, essa situação se modifica. São personagens que englobam diversos aspectos, com características conflitantes que fogem a qualquer estereótipo. Pode-se até dizer que, em muitas passagens, seu comportamento e suas características beiram à estranheza, afastando-se por completo do convencionalismo. A esse elemento inusitado, associa-se o fato de os narradores dos dois textos não explicarem ou não tornarem mais claras as motivações das duas, já que não têm acesso a essas informações. Dessa forma, consegue-se introduzir o leitor na mesma atmosfera de novidade e indagação em que se imagina estarem Riobaldo e Lélío.

Voltamos a Antonio Candido (2002, p.66) e sua idéia de que as personagens fragmentárias são mais críveis porque na vida real nunca é possível saber tudo sobre o outro, de uma maneira perfeitamente explicável, e o conhecimento é, de fato, fragmentado. É por esse aspecto que, assim como Lélío, as duas se aproximam mais do que se concebe ser um indivíduo real. Como, para Guimarães Rosa, a poesia se concentra no real – “esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente

mesmo, o mundo, a vida”. (ROSA, 2003, p.238) -, também se pretende demonstrar que a questão poética está intimamente relacionada a Diadorim e Lina.

5.1 Lina, a rosa de Lélío

Um dos elementos mais marcantes de Lina é a sua profunda certeza de que seu encontro com Lélío era inevitável, algo predestinado a acontecer. Percebe-se essa característica desde o início da narrativa, quando Lina somente havia aparecido por meio de uma menção ao cachorrinho que lhe pertencia e que acompanhava Lélío:

O vaqueiro chegado se desquadrou e esquinou na sela, como para um dormido em riba. Mas zás não armando corpo pulou no chão, macio em pé, sem traço. Tirou o chapéu e saudou. Riu de orelha a orelha. Deixara de propósito cair o cabo do cabresto, e o cachorrinho se sentou, pata em cima, enquanto o cavalo parava quieto. – “Oi guégue!” – seo Senclér falou. – “Meu não é, Patrão. Topei vagueando à avessa, no oco do cerradão, em distância de três dias...” “ – E estudou isso?!” “ – Nhor, não. Quis porque quer: eh certo ele já sabia...” Aquilo não era fantasias de vaqueiro. - “Gente, mas é o fraldo da nhá dona Rosalina, o Formôs...” – falou um dos homens. – “Que tempo que sumiço que levou...” (ROSA, 1965, p.132)

Se não houvesse a referência a Rosalina no título da narrativa, talvez a informação passasse despercebida. No entanto, torna-se necessário prestar atenção ao ocorrido, pois, como se observa no trecho, Lélío parece acreditar que o cachorrinho tinha querido levá-lo para lá com algum propósito definido – “Quis porque quer: eh certo ele já sabia...”. O pensamento torna-se uma certeza quando, logo depois, o narrador declara que “Aquilo não era fantasias de vaqueiro”.

De qualquer modo, embora apenas mencionada no início da narrativa, em uma leitura retrospectiva pode-se acreditar que essa passagem já envolve Lina em uma aura de magia, que se torna cada vez mais presente no decorrer da narrativa. Também, Lélío e outras personagens

enxergam-na como um ser mágico. Benedito Nunes (1983, p.167) explica que os poderes de Lina se manifestam menos por feitos visíveis do que pela generosidade maternal que ela irradia. Assim, nessa passagem, apesar de a informação não ser clara, a sensação que se tem é a de que o cachorrinho de Lina foi enviado para guiar Lélío até o Pinhém.

Após essa passagem, a personagem de Lina só volta a aparecer muito depois. Na edição de 1965, o texto se inicia na página 131 e ela só realmente passa a fazer parte da narrativa na página 179. No entanto, a demora tem sentido, já que o encontro inicial das duas personagens é deveras mágico:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: - “... goiabeira, lenha boa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...” – mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. (ROSA, 1965, p.179)

No primeiro momento, Lélío vê uma mocinha que lhe causa uma grande impressão: “a solto, sem espera, seu coração se resumiu”. Porém, não se explica o motivo de tão grande impacto e, até esse momento, só se sabe que, ao ouvir sua voz, o protagonista a considera “diferente de mil”, espantando pela tranqüilidade, pelo sossego que ela passa. Também, é importante observar que Lina havia escutado seus passos e age, de fato, como uma donzela agiria: se “reapruma”, “a meio” volta a cara, arruma o pano verde na cabeça.

A cada palavra colocada, mais se sente o clima quase fantástico do encontro dos dois:

Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranqüilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou

um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito: - “... Você é arte-mágico?...” (ROSA, 1965, p.179)

O jogo de contrários que figura no trecho ilustra com perfeição o conflito de sentimentos em que se encontrava Lélío: ao lado da imagem do rio passando, “sem surpresa, sem repente” e, portanto, uma imagem muito calma, tem-se a idéia do “bote de paz”, que, ao associar com a cobra (pois quem dá bote são as cobras), tem-se a inevitável idéia de algo que acontece de surpresa, de repente, exatamente o oposto do que anteriormente se disse. Além disso, diz-se que ele é ferido por um raio e isso é caracterizado como algo tranqüilo, trazendo em cena as mesmas idéias conflitantes do comentário anterior. O intuito pode ser criar-se um instante, rápido como um raio, mas percebe-se de forma tranqüila.

O enlevo do protagonista fica mais claro ao se dizer que ele “não se sentia” e, ao mencionar o modo como ouvia as palavras de Lina, o tom repousante que ela usa e que ele compara com um agrado, uma canção de ninar, algo que sempre existiu, o som do pássaro em seu ninho, todas idéias que remetem à imagem materna. Até mesmo a sonoridade do trecho reproduz o tilintar de uma cantiga de caixinha de música. A repetição do “i” nas sílabas tônicas dos vocábulos, assim como as consoantes nasais, remetem ao som do rumorejar de uma melodia: “rio” - “tranqüilo” - “firo” - “sentia” - “ouvindo” - “ainda” - “mimo” - “nino” - “antigo” - “continuar” - “a-pio” - “ninho”.

E essa voz que lhe causa tão profunda comoção pergunta-lhe: “... Você é arte-mágico?...”, como se estivesse tentando confirmar que ele tinha em si essa qualidade que ela mesma tinha, de ver o verdadeiro mistério que existe por trás de todas as coisas, das pessoas, da realidade:

Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só é que podiam... -; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento. (Uma vez, na Tromba-d’Anta, se deu que ele estava montado numa mula empacadeira, quando de longe uma vaca avançou: e que

vinha em fé furtada, no medonho com que vaca investe. Esporou, esporeou – é baixo, a besta não queria se mover do lugar. Então, ele fechara os olhos – para não ver doer. E sucedeu que a vaca desdeixava de vir mais, tinha travado esbarrado, em distância, desistindo. Estava salvo. Mas, para ele, aquele gotejo de minuto em que esperou, espedido, estarreado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de toda marimba de guerra...) E era nela que seus olhos estavam. (ROSA, 1965, p.179)

É como se Lélío estivesse suspenso, em um tempo e numa realidade diversa e que isso se devesse à mocinha que ali estava. A situação a que ele se compara para tentar explicar que não conseguiria nem se lembrar do que ocorreu naquele “vazio de momento” é bastante eloqüente, ao associar o seu sentimento no encontro com Lina ao que teve ao esperar, “espedido, estarreado”, que a vaca o atacasse, saindo fora de si de susto e espanto.

Deve-se, ainda, notar que o narrador faz questão de mencionar que “era nela que seus olhos estavam” e, portanto, elimina qualquer questionamento acerca da veracidade ou não do que aconteceu, reafirmando que aquilo não havia sido sonho ou alucinação de Lélío, mas que ele havia, sim, encontrado uma mocinha.

A continuação dessa passagem torna as coisas ainda mais ambíguas:

Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez. Pois abaixava o rosto – de certo modo devia de estar envergonhada, se avermelhando; e, depois, muito branca. Assim o saudou. A voz: - “... `s-tarde...”.
- “Deus em paz!” – ele mesmo disse. E precisou de fazer alguma coisa em positivo trivial – caminhou, juntou os gravetos catados: - “Dona, a senhora deixa, eu carrego, eu ajudo...” (ROSA, 1965, p.179-80)

O embaraço de Lina e a explicação do narrador, que segue o ponto de vista de Lélío, demonstram que a velhinha estava no mesmo enlevo que Lélío e sugere que ela havia percebido o que havia se passado com o protagonista. A mesma reação se percebe nele, tornando mais

evidente a estranheza da situação e o inusitado daquele encontro. Esse elemento atípico é muito forte em Lina e influencia Lélío no decorrer da narrativa:

No feito, se esquecia da suspensão em que estivera. Bobagem. E teve até maldade de querer rir, quando ela deu explicação: - “Eu estou é passeando. Mas Crispininha e a Goga não tomam trabalho de escolher, trazem para casa lenha de qualquer má qualidade... Por isso, não posso ver atôa um galho de pau-d’arco, ou de murici pitinguí...” Manso, o tom de voz demudava, tão ligeiro: - “Carregar peso leve é que cansa homem... Mas, faz mal não, você vem, que eu sirvo uma xicra de café...” Falava de velha para moço, quase brincalhã. Abria os braços, mas sem estouvamento nenhum. Era diversa de todas as outras pessoas. (ROSA, 1965, p.179-80)

A referência de Lina ao pau d’arco é importante e deve ser mencionada pela possibilidade de ser um símbolo fálico que permite relacioná-la a Lélío. Apesar de a situação poder ser vista como um tanto quanto ridícula e o protagonista assumir essa visão ao dizer, por meio do narrador, que “teve até maldade de querer rir”, a presença de Lina afasta qualquer outra consideração que não acerca da raridade de sua pessoa, que era “diversa de todas as outras”. E, já nesse primeiro encontro, apreende-se a complexidade da personagem: é uma velhinha que surge aos olhos do protagonista como uma mocinha. Desperta uma espécie de tranqüilidade em Lélío através do tom calmo de sua voz, que remete a uma imagem maternal, faz com que ele saia de si, crie uma familiaridade imensa, apesar da evidente estranheza que seus comentários revelam:

Salvante que aquela firmeza em pisar e caminhar não dizia de mulher idosa. Nem os sapatos pretos, de sola baixa, nos pés miúdos, tudo tão sobressaído singelo. Se lembrou dos usos, então perguntou: - “Onde é que o senhor existe?” Perguntou em sério de cerimônia, mas sem perder a graça de doçura, nos olhos uma bondade – de certo resguardando dó por um pobre desconhecido, viajado por este mundo. Lélío já tinha levantado o manajo de gravetos, e demorou para responder que morava ali mesmo no Pinhém. Porque aquela voz acordava nele a idéia – próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes... (ROSA, 1965, p.179-80)

A breve descrição que se tem de Lina, embora parca, apresenta as principais características que se deve ter em mente a respeito da personagem: é uma velhinha, mas com a firmeza e energia de uma pessoa jovem; sua constituição é desvendada pelo comentário a respeito dos “pés miúdos”, assim como a simplicidade de seu trajar é representada na descrição dos “sapatos pretos, de sola baixa”. Também, já nesse primeiro contato, percebe-se a característica fundamental dessa personagem, que é o manejo especial das palavras, percebido por sua forma de expressar-se: - “... goiabeira, lenha boa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...”; - “... Você é arte-mágico?...”; - “Onde é que o senhor existe?”

Cumpramos observar mais atentamente a relação intertextual que se tem no trecho. A história do rapazinho que encontra a velhinha na estrada tem função importante no modo de interpretar a narrativa. Não se pode considerar que a história ali apareça por acaso, sem ser obra de profunda reflexão. Qualquer grande escritor sempre tem um propósito definido para cada frase que decide colocar no texto e essa é a importância que deve ser dada a todas as informações. Guimarães Rosa, em correspondência com Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, faz uma explicação de seu trabalho enquanto escritor:

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica. (ROSA, 2003, p.238-9)

O trecho final da última citação (“Porque aquela voz acordava nele a idéia – próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...”) faz referência a uma

história que tem raízes em contos de fada, o conto “O companheiro de viagem”, de Andersen (1981, p.67), em que há a seguinte passagem:

Naquele momento ia passando uma mulher velha, muito velha mesmo, apoiada num cajado e tendo às costas um feixe de lenha que juntara na mata. Trazia o avental suspenso, e Johannes viu, saindo dele, as pontas de três molhos de varas de salgueiro e samambaia. Quando a velha estava bem perto deles, escorregou e caiu. Soltou um grito, pois quebrara a perna, a pobre velha!

Johannes quis imediatamente levá-la para casa, mas o seu companheiro, abrindo o embornal, tirou dele um pote, dizendo que era o de um unguento capaz de curar a perna da velha, deixando-a como antes. [...] Em paga, porém, pedia os três molhos de varinhas que ela trazia no avental.

- Pois é muito bem pago! – disse a velha, meneando de modo estranho a cabeça. [...] Deu, por isso, as varas ao estranho. Este lhe friccionou a perna com o unguento, e a velhinha se pôs de pé e saiu andando, mais depressa do que antes, tal era o poder daquele unguento, que aliás não se encontrava nas farmácias.

Como explica Laurent Jenny (1979, p.21), a intertextualidade introduz um novo modo de leitura do texto, que quebra sua linearidade e o analista deve encarar a referência intertextual voltando ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático deslocado e originário duma sintagmática esquecida. Levando-se em consideração essa proposição, é razoável considerar que a história deve ser lida recuperando-se o conteúdo, a temática dos contos de fada: o ponto capital é o de haver uma personagem que se predispõe a ajudar uma velha, que, no caso, representa o protótipo do ser mais humilde e sem importância, sem esperar nada em troca e sem saber que, por esse ato de generosidade, será recompensado. O teor é o mesmo que o da história lembrada por Lélío. Portanto, deve-se entender que sua função é relacionar Lélío a uma personagem de bom coração e caráter e Lina a um ser “mágico”.

Logo após Lélío e Lina terem se encontrado, aparece o cachorro Formôs e os dois se cumprimentam como velhos conhecidos. Rosalina “olhava: estava abençoando” (Rosa, 1965,

p.180). Nesse momento, o narrador apresenta explicitamente as impressões de Lélío principalmente a respeito do aspecto físico da velhinha:

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos - que a gente a queria imaginar quando moça, seu vivido. Velhinha como-uma-flor. O rastro de alguma beleza que ainda se podia vislumbrar. Como de entre as folhas de um livro-de-reza um amor-perfeito cai, e precisa de se por outra vez no mesmo lugar, sim sem perfume, sem veludo, desbotado, uma passa de flor. (Rosa, 1965, p.181)

Num dos trechos mais belos da narrativa, tem-se um Lélío que enxerga a beleza que ainda reside na velhinha, comparando-a a uma flor, sendo emblemática a opção pelo amor-perfeito. Ela aparece, como observa Benedito Nunes (1983, p.166), como “o apelo resguardado da juventude que não se extingue”. O protagonista percebe a beleza que existe por trás da aparência, transmitida por meio do “calor de dentro”, da voz, do brilho dos olhos, da forma do corpo, dos gestos e movimento.

O ritmo nessa passagem não é tão bem marcado como em outros trechos vistos, mas o trabalho com as imagens compensa essa falta. Mesmo assim, existe uma preocupação com o ritmo e a sonoridade.

Duas frases do trecho são iniciadas pela palavra “Velhinha”, seguida por qualificativos – “os cabelos alvos”, na primeira, e “como-uma-flor”, na segunda -; em seguida, nas duas partes, descreve-se a “velhice” de Dona Rosalina, sendo a primeira uma descrição concreta e a segunda uma metáfora.

De qualquer forma, salienta-se que existia uma estranha juventude em Lina, apresentada por meio de uma enumeração de características nos dois momentos - “a voz que pegava”, “o aceso rideiro dos olhos”, “o apanho do corpo”, ‘a vontade medida de movimentos’ / “sim sem

perfume”, “sem veludo”, “desbotado”, “uma passa de flor” -, observando-se que, além da oposição entre uma caracterização mais concreta na primeira parte e mais abstrata na segunda, também existe diferença no fato de a primeira parte enumerar as características relacionadas a sua juventude e a segunda parte enumerar aquelas relacionadas a sua velhice.

Nota-se, ainda, que muitos termos ecoam os sons da palavra “velhinha” – a fricativa “v”, a nasalização e as vogais “e”, “a” e “i” -, geralmente portadores de um sentido positivo: “alvos”, “contravinda em gentil e singular”, “rideiro”, “voz que pegava”, “vontade medida de movimentos”, “queria imaginar”, “seu vivido”, “ainda se podia vislumbrar”, “livro-de-reza”.

Nilce Sant’Anna Martins (1996, p.83) entende que tudo em Lina a relaciona a uma fada: “olhar, gestos, voz, palavras, tudo nela tem força expressiva irresistível. É uma figura tão amável, que só pode mesmo ser qualificada como uma fada”. O trecho a seguir confirma as palavras da ensaísta:

Disse: - “Meu Mocinho...” Mas dizia depressa, branda e enérgica, que nem que “meu-mocinho” um nome fosse, e que ele mesmo fosse dela, por bem que tantos cuidados não o prendiam nem vexavam. Ela olhava reto. O que falava – a gente fazia. Mandava sem querer. Lélío se sentou no banquinho baixo. Ela disse que ele ia ficar para almoçar. E ali reinava um sossego. (ROSA, 1965, p.181)

O domínio que Lina tem sobre Lélío, desde o primeiro instante, é absoluto. No entanto, é preciso observar que, no trecho, não é dito que essa influência se restringe ao protagonista, sendo uma característica da velhinha que os outros façam tudo o que ela diz. Com essa informação, já se torna possível deduzir o que depois se certificará: o grande poder de Lina está relacionado às palavras e ao bom uso que faz delas.

Além disso, tudo o que diz respeito a ela cria um sentimento estranho em Lélío:

Tão à vontade, Lélío achava estúrdio que o conhecimento dela tivesse sido só daquela mesma hora, parecia poder puxar lembrança comprida. Com uma delicadeza tão de natural, ela tirava os carrapichos presos na roupa dele. – “Sabe o nome destes, meu Mocinho? É **amor-de-tropeiro...**” E ria. Um dia a moça Sinhá-Linda de Paracatú podia ter rido assim. De que coisa ele estava querendo se lembrar? De onde? Mas uma preguiça sobrechegava também, daquele bom se-entender de descanso, sem dúvida de remorso nenhuma, e deixava logo aquietada e sem pressa aquela vontade de saber muitas, tantas coisas. Por um falar, ele disse: - “A senhora é uma santa...” (ROSA, 1965, p.181-2)

Ao mesmo tempo em que ele continua associando a velhinha à imagem de juventude (neste momento, é comparada a Sinhá Linda), ainda sente um elemento místico, utilizando o adjetivo “santa” e o verbo “abençoar” para se referir a Lina. No entanto, a questão mais surpreendente, mencionada antes, é a sensação de já se conhecerem, de lembranças serem despertadas. Para Lélío, é uma impressão vaga e imprecisa, mas, para Lina, é mais uma certeza.

Em outro momento da narrativa, Lina faz sua análise de todos os moradores do Pinhém. Então, Lélío pergunta o que ela tem a dizer sobre ele:

Ela esbarrou um tempo. Depois disse, com o mesmo meneio de voz: - “De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. Você é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...” E como Lélío achasse graça: - “Gostei, sim. Você é diferente. Tenho até pena de que essas moças te esperdicem...” Demorava. – “Você devia de ter me conhecido era há uns quarenta anos, dansar quadrilha comigo... Então, você havia de me chamar de Zália: como o Major João Pedro, o Doutor Guilhermes, o Nhô Eustáquio pai de seo Senclér, o André Faleiros pai de meu filho Alípio, o Anselmão, o João Toá, o Bóque... Rosalina. Você acha bonito, o nome? Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode... Estou na desflôr. Mas estas mãos já foram muito beijadas. De seda... Depois, fui vendo que o tempo mudava, não estive querendo ser como a coruja – de tardinha, não se voa...” (ROSA, 1965, p.183)

Nessa transcrição, Lina associa o protagonista diretamente à imagem solar, como já ficou confirmado, fazendo, mais uma vez, referência a sua juventude, quando era aclamada pelos homens da região, que a chamavam de Zália. A importância disso reside no fato de ela insistir na idéia de que ela e Lélío precisavam ter se encontrado quando ela também era jovem, explicitando

o caso de amor que deveria ter havido entre dois, cujo empecilho se relaciona ao tempo em descompasso, a ela estar “na desflôr” e não querer ser como a coruja, que abre as asas no fim do dia.

É neste ponto que a caracterização do Pinhém se relaciona diretamente com a personagem Rosalina. A fazenda é vista como uma terra sempre jovem, um paraíso mágico em que tudo verdeja e é fecundo, apesar de se localizar nos gerais, onde as imagens de seca e morte predominam. A idéia que se tem, então, é a de que aquele lugar tem um tipo de poder sobrenatural, capaz de fazer as coisas rejuvenescerem, e esse poder, associado ao “feitiço de pessoa de dona Rosalina” (ROSA, 1965, p.214), fez com que Lélío fosse capaz de vê-la, na primeira vez em que se encontraram, como uma mocinha. É devido a isso que Lina pensa que ele é “arte-mágico”: diferentemente dos outros moradores da fazenda, ele é profunda e permanentemente tocado pelo feitiço daquele lugar e de Lina e, por isso, ela diz ser ele “diferente”. Além disso, a idéia de circularidade reaparece ao Lina afirmar que ela e o protagonista são os dois lados de uma mesma coisa:

Não continuou naquele desgabo. Mas segurou a mão de Lélío, e disse, curtamente, num modo tão verdadeiro, tão sério, que ele precisou de rir forte, de propósito: - “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?...” (ROSA, 1965, p.183)

Além de poder se considerar que remete à dialética presente no texto, o trecho recupera a idéia de que o protagonista e Lina estão predestinados a se encontrar, mas que isso ocorre no momento errado. Rosalina ainda afirma que isso é um pesadelo, uma punição de Deus e que poderia realmente ser um castigo. Não há nenhuma informação na história que justifique esse pensamento de Lina, mas isso faz parte do caráter da poesia de Guimarães Rosa:

Mas o Corpo de Baile tem de ter passagens obscuras. Isto é indispensável. A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. (ROSA, 2003, p.238)

Em outros dois momentos Lina torna a enunciar esse pensamento:

- “Gostei de muitos homens... Nunca eu queria que nenhum deles sofresse... Ah, como eu sabia...” Por um curto, e pensava que ela ia entristecer. Mas, não, Dona Rosalina era mais forte do que a tristeza. De lance, o olhou – ria um pecado de riso quente no esmalte de seus velhos olhos de menina – como um lume d’água entre a folhagem, retombado e com reenvio de claridade. – “Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho...” Brincava a sério. – “Você não tem visto Manuela?”- perguntou. Lélío disse que não, com um vago de sentimento. Mas ela o olhava de um jeito que fazia bem: como se tivesse orgulho dele, acreditasse em seu valor de pessoa. – “Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim. Guarda tua coragem...” – foi o que disse. E Lélío beijou a velha mão enrugada, se despedindo”. (ROSA, 1965, p.199-200)

A questão de Lina saber que havia nascido para gostar de Lélío e repetir a mesma afirmação várias vezes, em diversos momentos, também não é explicada, permanecendo obscura. Não se desvenda como ela chegou a essa conclusão, levando-se a pensar que é o poder que ela possui que lhe permitiu ver o que as pessoas comuns não poderiam. A afirmativa nunca é colocada em dúvida, não sendo apresentada como uma simples opinião da velhinha, uma brincadeira, sonho ou ilusão – é uma convicção, uma verdade não questionada por Lélío e nem pelo narrador. É por esse motivo que se torna possível pensar que o cachorrinho Formôs fora enviado para guiar Lélío e que se torna possível pensar que só ele, Lélío, pode ser tocado pelo poder de Lina e da fazenda, numa espécie de predestinação, de eleição: ele é o escolhido.

Em outro momento, essa idéia é novamente retomada:

“Meu Mocinho.... – ela disse - ... antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...” “- E eu, mãe?” – ele

perguntou, sem primeiro se esclarecer. – “Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” – assim ela respondeu. (ROSA, 1965, p.208)

Mais uma vez, Lina afirma que seu destino era encontrar Lélío. O comentário - “Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” – só pode ser entendida decifrando-se as imagens apresentadas por Lina. Neste momento, deve-se voltar a uma citação anteriormente apresentada, em que ela diz que Lélío “é o sol – mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...”. Essa identificação de Lélío com o sol promovida por Rosalina e, mais ainda, o fato de o nome do protagonista poder ser visto como uma corruptela de Hélió – o deus-Sol -, faz com que se chegue à conclusão de que, na frase de Lina, ela é a estrelinha que brilha antes de o sol - Lélío - sair. O comentário da velhinha expressa lindamente a situação em que os dois se encontram: ela já brilhou antes dele, agora é a vez de Lélío brilhar, num completo desencontro. E, talvez naquele átimo, naquele abrir e fechar de olhos, Lélío tenha podido ver o brilho da estrelinha, ver Lina como ela o era quando ainda brilhava em sua juventude.

Para todos, Rosalina é um ser à parte, a quem prestam reverência:

Ao assente, Lélío criou razão de saber a respeito de Dona Rosalina. – “Ah, eu até, dia-de-domingo que vem, não deixo de ir lá, tomar benção a ela...” – pronunciou o Placidino. – “Ela tem uma glória... Aquela, sim, é uma pessoa!” – o Pernambo falou. (ROSA, 1965, p.187)

No entanto, em nenhum momento é muito bem definido que qualidade especial é essa que a distingue das outras pessoas. Afora o momento em que, pela primeira vez se depara com Lélío, nas outras passagens sua personalidade apresenta um outro tipo de poder, inscrito na profunda compreensão das pessoas e da vida e em sua habilidade em manejar a palavra:

- “Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha... (ROSA, 1965, p.182)

Nessa passagem, mais uma vez a velhinha vem associada à imagem da árvore, muito presente em se tratando dela e, como já se viu, associada à questão do erotismo. É digna de nota também a questão por ela levantada, de que o coração vai ficando perturbado, ao invés de envelhecer, sendo isso associado ao fato de a flor do ipê vir antes da folha: é a flor, imagem constantemente associada às personagens pelas quais os protagonistas das duas obras nutrem sentimentos, o que perturba o coração.

Lina tem sempre uma maneira poética de ensinar os mais belos conhecimentos de vida, expressos através de uma linguagem metafórica:

- Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...” – dona Rosalina falou. – “Para se agüentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de anticipo...” E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom. (ROSA, 1965, p.202)

É interessante observar, também, esse outro tipo de poder que Lina tem, essa capacidade de intuir os rumos que as coisas tomarão. O trecho deixa claro: Lina considerava aquele o momento de se festejar, na certeza de que eram boas as coisas que o futuro lhes reservava.

Em outra passagem, quando Lélío alimenta ódio por Canuto ter declarado que não se casaria com Manuela por ela já ter estado “em corpos” com ele, assim como com outro homem antes, Rosalina o acalma dizendo que a moça havia apenas tido confiança em um e depois no outro e que Canuto bem “se enquadrava para uma boa sova”. Suas palavras apresentam, mais uma vez, um caráter especial:

- “A única coisa que tem importância, é o sentimento fundo de cada um, meu Mocinho... Um homem deve saber principiar pela mulher que ele ama, sem o

rascunho de aragens passadas. Um cavaleiro são suas pernas...” [...] – “A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Assim que sempre tive alguma inveja de cada uma das duas... Elas eram lindas escolhidas”. (ROSA, 1965, p.215-6)

A sabedoria das palavras da velhinha, neste momento, se aproxima muito do caráter da poesia: o julgamento moral, social ou de outra espécie nunca está em primeiro plano, pois o que realmente conta é a beleza das coisas. Lina se encanta com a poesia que existiu no destino de suas irmãs e aparece na narrativa como uma voz que nunca deixa de cantar o que é belo e único. O narrador, assumindo o ponto de vista de Lélío, assim a define:

Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato de viver comum: mas as criaturas todas deste mundo, com mais ou menos pressa, quisessem ou não quisessem, estavam todas encaminhadas para alguma outra parte. A vivo, ela só falava o que era preciso. Ou, então, o que era bonito e que para sempre valia, como o bom berro de um boi no sozinho do campo, ou o xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras. (ROSA, 1965, p.221)

As imagens da natureza, extremamente valorizadas pelo autor, sempre aparecem relacionadas a Lina: aqui, tem-se a presença do boi, do riacho e das pedras, imagens do mundo animal e mineral, em sua forma original, sem a presença do trabalho humano sobre elas. Contudo, o boi pode ser associado ao trabalho humano, além do vaqueiro e, em ambos os casos, ao conhecimento que a velhinha detém sobre estes. O riacho por sua vez, em seu “xilixe continuado”, remonta à questão da passagem e da travessia, e em como a sucessão de eventos vai aparando as arestas, a “ponta branca das pedras”,

Neste trecho, o narrador acaba por confirmar a idéia de que o caráter de Lina equivale ao caráter literário: tudo o que ela fala “foge do retrato do viver comum”, só falando “o que era preciso. Ou, então, o que era bonito e que para sempre valia”. É interessante notar que Rosalina

mais cala do que fala e que os momentos em que se dispõe a falar podem estar associados à beleza. Essa situação parece ter sido reproduzida no trecho que metaforiza a idéia - “o bom berro de um boi no sozinho do campo, ou o xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras” -, na medida em que existe uma oposição entre sons surdos (“p”, “t”, “x”) e sonoros (“b”, “d”), quanto ao papel das cordas vocais, e oclusivos (“p”, “b”, “t”, “d”) e fricativos (“x”), quanto ao modo de articulação.

Essa posição da velhinha se justifica na seguinte citação:

- “Ara, fala, meu Mocinho. Mas fala sem punir. O que existe na gente, existe nos outros...” (ROSA, 1965, p.229)

Em outro momento, após Lélío ter sofrido desilusão amorosa com a Mariinha, com quem tencionava casar, a velhinha, mais uma vez, lhe oferece palavras de sabedoria. É importante prestar-lhes atenção porque se repetem na conclusão da narrativa:

Se abraçou com dona Rosalina, e reschorou; talvez fosse de alegria. – “É nada?! – perguntou. – “É tudo...” – ela respondeu. A conforme foi dizendo: - “Você viu, meu Mocinho, da Mariinha você não gostava. Só que você achou nela alguma coisa que relembra a Menina de Paracatú... O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... Sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...” (ROSA, 1965, p.240)

Aqui é importante notar que, como observa Nilce Sant’Anna Martins n’ O Léxico de Guimarães Rosa (2001), a vereda vem sempre associada ao buriti e é vista como um oásis, daí a opção por relacionar o amor à vereda. E é a velhinha que também o aconselha a partir, mais uma vez demonstrando toda sua compreensão de mundo e intuindo o que se passava no interior de Lélío:

- “Vai meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por cansaça daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você...” E dona Rosalina, que nunca mudava, tinha como que naqueles olhos, diversos de todos, um exato de coisas que ele precisaria de um existir sem fim para aprender, mas que cabiam também no momento de um só olhar de bem-querer. (ROSA, 1965, p.243)

Novamente, Lina tem algo definitivo a ensinar a Lélío e, como ele próprio conclui, “precisaria de um existir sem fim para aprender” o “exato de coisas” que havia em seus olhos. É então que percebe que, para onde quer que fosse, não é mais possível partir sem levá-la consigo:

- “Buriti e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...” Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: - “É nada?” E ela a ele: - “É tudo. e vamos por aí, com chuva e sol, meu Mocinho, como se deve...” O Formôs corria adiante, latindo sua alegria. - “... Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. - “... Mãe Lina...” “- Lina?!” - ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais - os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando. (ROSA, 1965, p.245-6)

O final é cheio de simbolismo. Lélío e Lina partem, tendo no caminho “buriti e boi”, imagens que podem ser associadas, como já se viu, ao amor e ao trabalho humano. Quando Lélío indaga se “é nada”, e Lina responde que “é tudo”, percebe-se a mudança. No primeiro momento, quando ele faz a mesma pergunta e obtém a mesma resposta a respeito de seu sofrimento pela desilusão com Mariinha, entende-se que o “tudo” é o amor que ele sentia e a dor que carregava no momento. Já neste instante, o caminho, a travessia é que “é tudo”, marcada pela presença do buriti e do boi - símbolos inestimáveis na narrativa de Guimarães Rosa, na medida em que, para o autor, o significado da poesia está inserido no universo do sertão. Note-se, ainda, que Lélío - o sol - e Rosa-Lina são sempre guiados pelo cachorrinho, que corria adiante: o Formôs, ou seja, a formosura, a beleza. Além disso, é importante observar que Lina demonstra que o título de Mãe

deve ser abandonado, apresentando a sutil idéia de que ela não mais está lhe ensinando a vida e, sim, que os dois estão vivendo um caso de amor: o caso de amor do autor com a poesia.

Para Heloisa Vilhena de Araújo (1996, p.503), a partida dos dois é em direção ao ocidente, “para o ocaso, para a morte, deixando para trás o oriente, o nascente, a vida”. Apesar de se supor que tal leitura possa ser adequada, considerando-se que a estadia de Lélío no Pinhém pode representar a duração de uma existência, o ponto central é o fato de Lélío seguir seu próximo destino, seja lá qual for, levando Lina consigo.

Isso contraria o que se demonstra ser a intenção primordial do protagonista na narrativa, que era a de encontrar uma moça com quem se casar e, portanto, associada à já mencionada idéia de alcançar um ideal amoroso e social. Porém, é na frustração de seu desejo inicial que Lélío encontra o que definitivamente se torna um valor duradouro. É diferente do que acontece com Riobaldo, que, ao perder Diadorim para a morte, precisa satisfazer-se com seu ideal social, e manter viva a questão sobre o que Diadorim representa através da narração exaustiva da época em que ele esteve presente em sua trajetória. Esse elemento de tanto valor para os dois protagonistas refere-se a relação com a palavra e a poesia que as duas mantêm.

Levando-se essa idéia às últimas conseqüências, pode-se mesmo considerar que Lina é uma definição de poesia:

A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atôa – mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola ou numa volta de cantiga. – “Sobre por cima da lagoa, de tarde, estão jogando umas violetas...” – ela falava. – “Da lagoa, sobe um pato: voa, voa...” E vinha, uma noite de luar, tinha aqueles ditados: - “Tem um anjo desterrado na lua... Do lado de lá da lua, há luz e festa...” resumia, aquela moita de bambu, perto da casa, e que alongava o tom do vento. Ela falava: - “É bom, ficar junto de lá, para poder ouvir o bambual gemer.” O bambual se encantava, parecia alheio uma pessoa. Eram coisas salvadas, para cá, sem demora – as palavras. A uma água-escondida, fora de toda sanha braçal, um impossível. Isso aos outros Lélío não podia

explicar, repetido longe dela aquele fraseado se esfriava do valor, era preciso escutar direto quando ela falasse, era preciso gostar da Velhinha. Dizia aquilo, o siso da gente achava que ela estivesse ensinando outro poder inteiro de se viver. (ROSA, 1965, p.192) (grifos nossos)

5.2 Diadorim, amor de ouro

Diadorim, possivelmente, é uma das personagens sobre as quais mais se escreveu. São inúmeros os estudos que propõem uma leitura, assim como são inúmeros os direcionamentos. Existem textos que recuperam as características femininas da personagem durante a narrativa, outros que propõem a idéia de que ela recupera o arquétipo da donzela guerreira, ou de uma Electra buscando vingança pela morte do pai; ainda há outros que a enxergam como uma expressão do feminino rechaçado, e a lista por aí se estende.

Essa variedade de interpretações comprova que a personagem é realmente complexa, permitindo muitos tipos diferentes de leitura, que enfatizam um ou outro aspecto de sua construção. Contudo, o objetivo aqui não é mapear tudo o que já se disse a respeito de Diadorim, mas relacioná-lo diretamente a Lina, a partir da associação do convívio de cada uma delas com os protagonistas e a descoberta por eles da poesia e da importância do contar, ou seja, o vínculo com a importância da palavra.

O trecho a seguir demonstra que, assim como Lina faz para Lélío, Diadorim ensina a Riobaldo uma nova maneira de enxergar as coisas:

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatu – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (ROSA, 1968, p.23)

É, portanto, uma das funções da personagem Diadorim ensinar a beleza que existe nas coisas mais simples. Isso equivale a um novo modo de “olhar”, a assumir uma perspectiva. Em passagens anteriores, já se observou que o autor entende que a realidade encerra mistério e poesia.

Essa idéia está, por exemplo, na passagem em que Diadorim ensina o amigo a “parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. [...] O Reinaldo gostava: - “É formoso próprio...” – ele me ensinou”. (ROSA, 1968, p.111). É o tipo de conversação que Riobaldo mantém com Otacília, após ter aprendido com Diadorim. Isso é também um índice de que o protagonista pressentia a real condição de Reinaldo e, de alguma forma, abraça aquele sentimento.

Luiz Busatto, em *Amor De Asas & Outros Ensaios* (1985, p.54) já havia dito que, “Pela maneira de Diadorim olhar os pássaros e opinar sobre eles é que Riobaldo vai questionar sua identidade sexual”. Lembra, ainda, que Riobaldo, no decorrer da narrativa, não consegue olhar um pássaro sem recordar o olhar feminino de Diadorim e ele próprio:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia voava reto para ele... (ROSA, 1968, p.19)

Em outra passagem, o ensaísta (BUZATTO, 1985, p.49) observa que Diadorim, ao fazer com que Riobaldo atentasse para a existência dos pássaros, introduz o protagonista no reino do divino: “De fato, emprestamos asas aos anjos e aos demônios, que são seres divinos, invisíveis. Desde que um sentimento surge no coração humano, a imaginação evoca o céu e o pássaro, de modo que, ‘jamais amei sem que lhe emprestasse asas’”:

Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrear, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembrea. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas [...]. Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espaiar de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. (ROSA, 1968, p.25-6)

A idéia fundamental neste trecho é a de que Diadorim está em tudo que Riobaldo olha (“todas essas quisquilhas da natureza”) e, sendo ele quem ensinou o protagonista a enxergar as “belezas-sem-dono”, pode-se entender que a realidade adquire uma nova dimensão após Diadorim ter feito parte de sua trajetória. E, além de ilustrar os sentimentos conflitantes de Riobaldo com relação ao amigo (“docemente coisas que são feias”) naquele tempo em que estiveram juntos, a citação comprova que Diadorim é o motivo de seu contar: “a saudade me alembrea”. É a falta que a presença de Reinaldo faz que torna possível lembrar das coisas “que se fosse hoje”. Assim, o que o protagonista faz é, por meio da palavra, recuperar e reatualizar sempre aquele período e tudo o que a ele se associa.

No final da narrativa, quando Diadorim morre e Riobaldo descobre que era uma mulher, ele diz: “Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” (ROSA, 1968, p.453). É uma passagem que explicita a força da palavra e sua função criadora na narrativa. Retoma o mesmo sentido que se tem no evangelho segundo São João: “[O Verbo] estava no mundo e o mundo foi feito por ele [...]” (João, capítulo I, versículo 10). Isso demonstra que Riobaldo tenciona recriar aquela época e, através da narração, reviver acontecimentos tão importantes e fundamentais. Ao dizer que não escrevendo, não fica sendo, coloca em questão essa força criadora da palavra, pois o trecho explicita o seu desejo: o que ele não diz ou não escreve não volta a existir.

Outro ponto de encontro entre Lina e Diadorim é o fato de, a partir do primeiro momento, terem despertado um sentimento inequívoco nos protagonistas.

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. [...]. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo.

O encontro que teve com o menino causou-lhe tão forte impressão que ficou sempre em sua lembrança até tornaram a encontrar-se. Nas palavras do protagonista, foi um “estabelecimento forte” e as pessoas até perceberam. Porém, o que há de mais importante no trecho é tomar nota da afirmação feita por Riobaldo de que o menino, a partir daquele instante em que lhe sorriu, permaneceu preso a sua memória, até o momento em que está a contar sua história.

Roncari (2004, p.68), a respeito desse episódio, comenta que a atração que Riobaldo sente pelo menino não se deve tanto à ambigüidade presente na personagem, uma menina vestida de menino, mas “ao seu acabamento, por ele ser tudo aquilo que ele não era e, talvez, invejasse e gostaria de ser”.

Além disso, é importante notar que, ao anunciar o nome do menino, Riobaldo diz que “ele se chamava o Reinaldo”, com o artigo definido explicitando sua necessidade de nomear aquela personagem que havia estado presente em sua memória desde o primeiro momento e de quem sempre se lembrava sem poder falar, sem a palavra que representa seu nome concretizar-lhe a existência.

Aqui vale lembrar a questão das diferentes formas pelas quais Diadorim é nomeado, o que estabelece de maneira direta sua ambigüidade, já prenunciada na ambigüidade observada nas duas outras personagens femininas - Otacília e Nhorinhá – de maneira menos complexa. Neitzel (2004, p.59) assim se refere à questão dos três nomes de Diadorim:

Este é o nome que só Riobaldo compartilha; na jagunçagem é conhecido por Reinaldo e seu nome de batismo é Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. São três denominações para uma só pessoa. Reinaldo é um nome de origem germânica e está relacionado àqueles que governam – *Ragan*, conselho, e *Wald*, que dirige - , nome portanto muito pertinente ao jagunço que é filho de Joça Ramiro. Nessa condição, Diadorim representa também a ordem, a autoridade, o poder na jagunçagem. *Deodorina* parece derivar de *Diodorina*, *Diodora*, que vem do grego *Diádoros*, de *dio*, raiz que se acha em *Zeus*, *Diós*, o deus *Zeus*, e *Dôron*, dom, presente, pelo latim *Diodoru*. O nome, portanto, que revela sua femini dade, que desvela sua sexualidade, está relacionado ao dom divino.

A autora (NEITZEL, 2004, p.60) também explica que o nome Diadorim apresenta conotações negativas e positivas, retomando os significados trabalhados por Ana Maria Machado:

Diá, sema relacionado com diabo – o impulso caótico que fervilha em seu ser – semanticamente oposto ao sema dia relacionado com *dea*, referindo-se a Deus. *Diá*- também recebe conotações de tempo, luz, brilho, e mantém relação com o astro lunar, apresentando-se no mesmo pólo de *dea*. Temos como segundo termo –*dor* ou –*dora*. O primeiro relaciona-se com o pólo negativo da dor – *diá* de diabo – e o segundo aponta para a vertente positiva que é *diá-dea*, *Deus*. Enquanto *im* é um sufixo neutro que também projeta uma luz ambígua, utilizado tanto para o masculino como para o feminino. Dessa forma, o próprio nome sustenta a premissa de que Diadorim – ser andrógino e portanto compósito – possui, como as divindades, sua face temível e benevolente, cuja existência está entrelaçada com o problema da natureza do Mal e do Bem.

A força do nome “Diadorim” é tamanha que, no decorrer da narrativa, percebe-se a instauração de uma metonímia – “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu”. (ROSA, 1968, p.236) - e , a cada vez que se cita a palavra, sente-se que alguma revelação,

algum acontecimento fundamental no trajeto de Riobaldo, está por vir. Assim como Lina, Diadorim mescla-se ao processo pelo qual o protagonista passa, conduzindo e propiciando a travessia do Riobaldo, seu aprendizado e autoconhecimento. É interessante ainda notar que a morte de Diadorim, ao invés de concluir esse processo, intensifica-o, tornando-se necessário e imperativo a Riobaldo relembra e recontar essa fase de sua trajetória em busca de respostas e de uma presentificação. Na passagem a seguir, percebe-se claramente o quanto Diadorim está relacionado a todas as indagações existenciais do protagonista:

Assim foi que, nesse arraiar instantes, eu tornei a me exaltar de Diadorim, com esta alegria, que de amor achei. Alforria é isso. Sobre mesmo a pé, e com o peso completo, caminhar pelos Gerais parecia que pouquinho me cansava. Diadorim – o nome perpetual. Mas os caminhos é que estão se jazendo em tudo no chão, sempre uns contra os outros; retorce que os falsíssimos do demo se reproduzem. O senhor vá me ouvindo, vá mais me entendendo. (ROSA, 1968, p.281)

A imagem é clara: os caminhos uns contra os outros, os “falsíssimos do demo” e, apesar disso, a alegria, a ausência de cansaço ao percorrer esses caminhos, unicamente porque se fazia presente esse “nome perpetual” – Diadorim. Por isso a necessidade de contar e relembra: é a única forma pela qual o protagonista e narrador pode manter essa presença ao longo dos caminhos que ainda precisa atravessar.

Porém, deve-se notar que Riobaldo conta sua história não apenas para reviver e reatualizar os acontecimentos, mas para também entendê-los e senti-los de maneira mais clara:

Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. [...] Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear

com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. (ROSA, 1968, p.108)

O primeiro tipo de amor a que Riobaldo se refere pode ser comparado ao tipo de sentimento que ele desenvolveu por Otacília, algo que foi cultivando no decorrer do tempo. Já o sentimento que nutre por Diadorim é algo definitivo e irrevogável e, da forma como ele o narra, quase equivale a uma condenação. O que Riobaldo explicita é a idéia de que aquele encontro entre ele e Reinaldo e o que ele significaria não é algo a respeito do que tivesse escolha. Em outra passagem, percebe-se que o mesmo ocorria com Diadorim:

Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava. Sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida. Tinha notado minha idéia de fugir, tinha me rastreado, me encontrado. Não sorriu, não falou nada. Eu também não falei. O calor do dia abrandava. Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar de coisas que a idéia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude, nem quis. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: - Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. Montamos, viemos voltando. E, digo ao senhor como foi que eu gostava de Diadorim: que foi que, em hora nenhuma, vez nenhuma, eu nunca tive vontade de rir dele. (ROSA, 1968, p.219-220)

É muito significativo o embate de imagens nessa passagem: a oposição entre ouro e prata; a cor verde dos olhos do jagunço, que pode ser associada ao buriti, imagem que, como se observou, remonta ao amor, à noiva, ou, como propõe Neitzel (2004, p.54), representa a condição feminina de Diadorim, revestindo-se de um valor místico e apontando para um conhecimento profundo, oculto das coisas e do destino. Além disso, a ensaísta ainda lembra que o verde, no pensamento chinês, é uma cor feminina, relacionado ao *yin*, e possui uma força noturna, maléfica. Já no pensamento ocidental, o verde vem freqüentemente associado à esperança.

Há também oposição entre a juventude de Diadorim e a “velhice” de seus olhos verdes; a seriedade de Diadorim frente ao acontecimento que Riobaldo descreve como “engraçado, era para se dar feliz risada”. Enfim, em um nível profundo de leitura, encontramos as oposições feminino/masculino, seriedade/comicidade, juventude/velhice, benevolência/malevolência, o que é propício para o estabelecimento de uma atmosfera de complexidade, necessária ao tratamento da relação entre os dois.

Em “As três cores do amor” (2004, p. 217), Roncari comenta essa mesma passagem, considerando que o verde dos olhos de Diadorim simboliza “o que está oculto, encoberto, ‘ensombrado’, e é por sua natureza instável, “arenoso””. Observa também a oposição entre a velhice que contém o moço e considera que isso remete para o incompreensível, sendo a única noção para ele absolutamente evidente a de que “havia ali uma condenação que o tolhia da própria vontade, como todo decreto”.

Em outra passagem, é percebida de maneira clara essa dificuldade de definição do que Diadorim representa para Riobaldo:

De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina... (ROSA, 1968, p.22)

A imagem da neblina não poderia ser mais propícia, indicando a falta de contorno nítido, a dificuldade de se enxergar o que realmente é. Neitzel (2004, p.51) considera que a neblina, símbolo do indeterminado, “remete ao caos primordial, quando as formas não se distinguem ainda”. Nesse sentido, entende que Diadorim cumpre uma função ordenadora, devendo partir do caos para chegar a uma nova organização do mundo, o que lhe custa a vida. A autora ainda ressalta que a personagem mantém-se atada à pulsão da vida. Em passagens anteriores, em que se

viu que Diadorim procura ensinar a beleza nas coisas mais simples da realidade para Riobaldo, percebe-se essa situação, assim como na passagem a seguir:

Mas Diadorim mais não supriu o que mais não explicava. E, quem sabe para deduzir da conversa, me perguntou: - “Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...” (ROSA, 1968, p.34)

Não tendo presente em seu caminho a figura materna, mas apenas a do pai Joca Ramiro, a personagem expressa sua nostalgia questionando Riobaldo sobre o “jeito de bondade” de sua mãe. Assim, o que se percebe é que a configuração da personagem está intimamente associada a essa lacuna: tudo o que ela conhece é a luta pela justiça - herança do pai - e coloca sobre si a responsabilidade de mantê-la. Roncari, em “Riobaldo, Sol, Apolo” (2004, p.61) observa que, enquanto Riobaldo segue o modelo materno, feminino e vive o vazio da falta do pai, Diadorim orienta-se pelo modelo paterno, masculino. Mas sua face feminina - a bondade, a meiguice, o olhar poético sobre as coisas - aparece, para Riobaldo, mal definida, encoberta:

Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. (ROSA, 1968, p.114)

O trecho explicita, além de tudo, uma questão central da narrativa, que é o fato de Riobaldo o tempo todo estar se questionando, procurando explicação para as coisas que aconteceram. Esse questionamento remonta até o primeiro encontro, quando Diadorim era somente o Menino. Aquele encontro marca, para o protagonista, a origem de algo, que pode ser comparado com o que ocorre a Lúcio: o início de sua busca, seu aprendizado. Lúcia Helena

Vianna em *Cenas de amor e morte* na ficção brasileira (1999, p.107) entende da mesma forma o acontecimento, considerando que a resposta que pode ser dada à pergunta de Riobaldo, do porquê de ter encontrado o Menino, relaciona-se ao mesmo projeto de autoconhecimento que se observa em Lélío:

Na pergunta já está subentendida a resposta, por já então poder avaliar que ali, naquele momento inaugural começaria com efeito sua travessia em busca da identidade. É aqui, neste episódio, que o narrador ancora o ponto de partida de sua história.

Concorda-se com a hipótese da autora (VIANNA, 1999, p.109) de que, enquanto Diadorim possui uma linhagem – a linhagem de Joca Ramiro -, a Riobaldo falta sobrenome, não tem “a marca identificatória de origem que ancora a subjetividade a um centro de sustentação e que legitima a existência em sociedade”. Assim, é a consciência da falta que impele o protagonista a essa busca, procurando nos grandes chefes jagunços uma imagem modelar.

Este será o papel de Diadorim no corpo da narrativa, conduzir Riobaldo rumo a seu destino, desafiando seus sentimentos mais contraditórios e íntimos, encorajando-o e impelindo-o afinal a definir-se enquanto subjetividade. (VIANNA, 1999, p.110)

Esse é outro ponto de encontro entre Lina e Diadorim. Além de relacionarem-se à questão da palavra e do contar para os dois protagonistas, também são elas que propiciam e facilitam a travessia dos dois em busca de si mesmos. Aliás, as duas questões estão intimamente ligadas, pois essa procura observada tanto em Lélío quanto em Riobaldo culmina na mesma situação: o contar, o uso da palavra poética.

Em outra passagem, Lúcia Helena Vianna (1999, p.113) lembra que, no substrato profundo do Grande Sertão, “localiza-se a questão do saber, do conhecimento auferido pelo sujeito na passagem da inocência à experiência”. Essa proposição pode ser relacionada

diretamente ao fato de se ter concluído que a narrativa de Lélío pode ser enquadrada naquilo que Frye (1975, p.185) denomina *mythos* do verão, mais especificamente, a terceira fase da história romanesca, que é o mito da procura. Tanto Lélío quanto Riobaldo estão à procura do autoconhecimento, seguindo uma trajetória que pode simbolizar o caminho de qualquer homem na mocidade, em direção à experiência.

A isso, pode-se associar a afirmação de Frye (1975, p.186) de que “a forma básica da estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói”. De fato, já se demonstrou que, em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), todos os elementos giram em torno de Lélío e encontram nele sua razão de ser e considera-se que o mesmo ocorre na narrativa de Riobaldo, apenas diferindo no fato de o “inimigo” de Lélío não ser tão óbvio, correspondendo mais aos conflitos interiores por que ele passa. Além disso, as duas obras são regidas, evidentemente, sob o signo da dialética, a questão do ser e não-ser ao mesmo tempo já foi demonstrado ao longo do estudo.

No trecho a seguir, novamente se tem associada a Diadorim a idéia da obscuridade, representada pela imagem da neblina:

E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: - “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” “- Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” – eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, ai, sei. De manhã, o rio alto branco, de neblim; e o ouricurí retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vivez de tudo aquilo. (ROSA, 1968, p.115)

É importante notar, de antemão, que o olhar de Diadorim remete ao olhar da mãe de Riobaldo, transportando-o para a infância, fazendo com que o protagonista visse “as cores do mundo”, assim como acontecia quando era criança e “tudo era falante”. Vários estudos já apontaram para o fato de Guimarães Rosa freqüentemente usar a personagem infantil como

representante do mistério, do sonho, da loucura e da poesia. Tadié (1997, p. 87), por sua vez, explica que muitos escritores escolhem a criança como protagonista da narrativa poética porque ela se volta para a origem do indivíduo, carregando o sentido de “l’*éternel retour, le rattachement à un rythme cosmique*”.

Nesse sentido, não se pode deixar de observar que Riobaldo, instintivamente, associa Diadorim ao feminino e àquilo que, para o autor, vem carregado de sentido poético, que é a infância, a época original, onde pouco se racionaliza e muito se intui. A falta de um sentido plenamente racional permite ao imaginário infantil construir uma realidade em que as coisas têm vida própria, com “cores” diferentes, sendo “falantes”. Esse elemento, associado à imagem da neblina e o comentário de Riobaldo de que “Só um bom tocado de viola é que podia remir a vivez de tudo aquilo”, presentificando a musicalidade e um tipo diferente de discurso, que fala à alma, como é o caso da música, identificam Diadorim diretamente ao elemento poético. Essa idéia casa-se perfeitamente com a interpretação de Lúcia Helena Vianna (1999, p.116) a respeito do nome Diadorim:

Com seu poder de representação o nome ofertado ao companheiro vale pelo corpo e pela vida, entregues em doação amorosa resumida nesta única palavra – DIADORIM. Letra com poder de cifra onde se encontram inscritos os múltiplos traços que desenham a figura ímpar construída por Guimarães Rosa para representar o inominável da existência humana, tudo o que não tem nome ou tudo o que se tem que calar.

A afirmação da autora ilustra muito bem a questão de que a personagem Diadorim, em sua construção multifacetada – o que a afasta completamente da redução a um arquétipo -, no mistério que encobre suas escolhas, no sofrimento do caminho que lhe é imperativo, adquire uma dimensão maior que o de representação da vida humana, alcançando níveis que a linguagem prosaica não é capaz de explicitar, só podendo ser, não representados, mas sugeridos, por meio da

construção poética. Tudo o que é silêncio em Diadorim, tudo o que não se diz, é um elemento a mais para compor seu lirismo, assim como, na linguagem poética, o dizer meticuloso e que tem como único fim o esclarecimento da informação, não pode existir.

Na passagem a seguir, tem-se, mais uma vez, a idéia de que o fato de verbalizar o acontecimento é o que o torna real, existente. Além disso, é preciso dedicar atenção especial à imagem do “cavalo que escolhe estrada” que, além de compor a imagem poética do dito, é também um índice de que o que está reservado a Riobaldo é “tristeza e morte”:

Desistir de Diadorim, foi o que falei? Digo, desdigo. Pode até ser, por meu desmazelo de contar, o senhor esteja crendo que, no arranco do acampo, eu pouco visse Diadorim, amizade nossa padecesse de descuido ou míngua. O engano. Tudo em contra. Diadorim e eu, a gente parava em som de voz e alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro. De manhã à noite, a afeição nossa era duma cor e duma peça. Diadorim, sempre atencioso, esmarte, correto em seu bom proceder. Tão certo de si, ele repousava qualquer mau ânimo. Por que é, então, que eu salto isso, em resumo, como não devia de, nesta conversa minha abreviã? Veja o senhor, o que é muito e mil: estou errando. Estivesse contando ao senhor, por tudo, somente o que Diadorim viveu presente mim, o tempo – em repetido igual, trivial – assim era que eu explicava ao senhor aquela verdadeira situação de minha vida. Por que é, então, que deixo de lado? Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom. (ROSA, 1968, p.143)

É importante observar a questão da recriação por meio da linguagem que se explicita no texto. A passagem evidencia que o protagonista busca, por meio do contar, recuperar a presença de Diadorim, tornando possível associar a função das duas – Lina e Diadorim – nas narrativas, que é a relação que mantêm com a linguagem, podendo-se considerar que as duas dão o saber-poder de reatualizar e recriar os acontecimentos através do uso da palavra. No caso de Riobaldo, há ainda a questão de recontar de modo a compreender, organizar as lembranças, “viver o que lhe faltava”:

Tudo isto, para o senhor, meussenhor, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas, eu sei, morreu a lua? Mas eu sou do sentido e do reperdido. Sou do deslebrado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram. (ROSA, 1968, p.401)

A questão do peso das palavras é insistentemente retomada na negativa. De fato, pode-se até afirmar que toda a obra de Guimarães Rosa está, de alguma forma, relacionada à questão do contar e do fazer poético, atingindo seu ápice no Grande Sertão. Em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), tem-se o protagonista descobrindo sua capacidade do contar. Já em Grande Sertão: Veredas (1968), tem-se um Riobaldo exercendo essa habilidade amplamente, com os fins já mencionado: entender a si próprio, aos acontecimentos com os quais se deparou, entender Diadorim, reviver e recuperar a imagem de Diadorim:

Mas minha mão, por si, pegou a mão de Diadorim, eu nem virei a cara, aquela mão é que merecia tudo, nela um suave de ser era que me pertencia, um calor, a coisa macia sòmente. São as palavras? Mas aí espiei para Diadorim, e ele despertou do que tinha se esquecido, deixado, de sua mão, que ele retirou da minha outra vez, quase num repelão de repugno. E ele estava sombrio, os olhos riscados, sombrio em sarro de velhas raivas, descabelado de vento. Demediu minha idéia: o ódio – é a gente se lembrar do que não deve-de; amor é a gente querendo achar o que é da gente. – “O palavreado, destes!” – Diadorim chiou, por detrás dos dentes. (ROSA, 1968, p.273)

Essa citação ilustra uma situação que não pode deixar de ser mencionada, porque diz respeito a uma grande oposição existente entre Lina e Diadorim: enquanto a primeira sempre está relacionada a valores como amor, tolerância, ausência de preconceitos, paz, tranquilidade, aceitação, este último, apesar de também ser representante de muitos valores positivos, traz em si o paradoxo da alma humana de maneira exemplar. Existe em Diadorim uma grande porção de ódio, desejo de vingança, ciúme, preconceitos, revolta e sofrimento. Assim, apesar de o estudo privilegiar os pontos de encontro entre uma e outra, não se pode deixar de também ressaltar que existem diferenças:

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desconstruídos, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que me fosse sobressa eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver. (ROSA, 1968, p.381)

O trecho, além de trazer à tona, mais uma vez, o mistério de Diadorim, apresenta a idéia de que a vida não admite simplificações, sendo muito “discordada”. Da mesma forma podem ser interpretados os diversos aspectos em Diadorim que não são apresentados em Lina: “as neblinas”, “as caras todas do Cão”. Em Lina, Lélío encontra as explicações para muitos de seus questionamentos. É ela quem dá direção a seu destino, ensina, conforta, pacifica. Diadorim também representa o mesmo para Riobaldo, mas, com mais frequência, traz-lhe perturbação, sofrimento. São inúmeras as passagens em que a questão do ódio e da omissão de Diadorim são mencionados por Riobaldo. Para citar apenas algumas:

Ah, Diadorim mascava. Para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo. (ROSA, 1968, p.231);

Diadorim queria sangue fora de veias. E eu não concordava com nenhuma tristeza. (ROSA, 1968, p.273);

E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio. (ROSA, 1968, p.285);

Diadorim, o rosto dele era fresco, a boca de amor; mas o orgulho dele condescendia uma tristeza. (ROSA, 1968, p.380);

E Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver? (ROSA, 1968, p.458)

Neste sentido, Diadorim apresenta facetas mais diversas que Lina, mas não se pode perder de vista que, enquanto a primeira personagem é construção de um romance extenso, a última é

produto de uma narrativa mais curta e, pode-se dizer, mais simples. Da mesma forma, percebe-se grande diferença entre os protagonistas. Também Riobaldo apresenta mais contradições e é mais complexo que Lélío. Este último é uma personagem mais aventureira, partindo sempre em busca de seu destino, mas não se entregando tão freqüentemente às dúvidas, questionamentos, incompreensões, paradoxos. Retomando a questão da dialética presente nas narrativas de Guimarães Rosa, pode-se considerar que, em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1965), tem-se o esboço da ambigüidade que, em Grande Sertão: Veredas (ROSA, 1968), aparecerá em sua forma mais acabada.

Essa complexidade é insistentemente alardeada nas passagens em que o narrador tece considerações a respeito da necessidade do contar. Não existe complexidade somente nos acontecimentos que tomaram lugar, mas também na experiência de narrar, em que o autor aplica técnicas narrativas elaboradas, muitas aqui já discutidas e outras mais, que não se pode pretender dar conta. Também, como em “A estória de Lélío e Lina” (1965), percebem-se as referências ao ato de narrar:

E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor, no que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.
 Aqui a estória se acabou.
 Aqui, a estória acabada.
 Aqui a estória acaba. (ROSA, 1968, p.454)

Essas três afirmações – “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba”. – permitem entender que a história (“acabada”) que realmente importa é a história do jagunço Riobaldo e seu amigo Diadorim, não a história de Riobaldo a contar sua passagem como jagunço ao lado dele. Como ele mesmo menciona, com a morte de Diadorim, a história acabou, não havendo nenhuma finalidade em se contar o que depois sucedeu e o levou a chegar no ponto

da vida em que estava. Isso dá uma outra dimensão a Diadorim, emblema de tudo o que, na existência do protagonista, importou: ele representa o que alegrou, machucou, espantou, encorajou, amedrontou, esclareceu, confundiu, enfim, o que deu identidade a Riobaldo. Tem-se a história da origem de algo: a origem do indivíduo Riobaldo, e, tendo sido completo seu projeto de autoconhecimento, não há mais necessidade de se contar aonde se chegou. Contou-se a travessia.

Aonde eu ia, eu retinha nem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serra? (ROSA, 1968, p.455)

Por outro lado, mesmo tendo encontrado sua identidade, Riobaldo perde o que o levou a consegui-la. O único modo de mantê-la é “revendo, refazendo”, para fazer o que aconteceu tornar-se real de novo.

Essa constatação corrobora a idéia de que Diadorim, assim como Lina, relaciona-se à experiência intelectual. Afirmar que a personagem só desempenha esse papel na narrativa é uma simplificação grosseira, mas nem é isso que se pretende. Diadorim é uma das personagens mais complexas sobre a qual já se escreveu e os diversos ensaios críticos a seu respeito são prova de que as funções que assume na narrativa são inúmeras, assim como as possibilidades de interpretação.

Contudo, não é exagero afirmar que, a despeito de todas as suas facetas, existe uma constante, um elemento que aglutina as características diversificadas da personagem e que é constante: o tom artístico e intelectual que o perpassa e que pode ser notado em sua apurada percepção para a beleza da realidade, no fato de estar constantemente ensinando algo a Riobaldo e, principalmente, por Riobaldo estar usando a palavra para contar aquele período de sua existência em que Diadorim figurou como personagem principal, inestimável e insubstituível.

Lina, de seu lado, em muito pouco se assemelha a Diadorim. Enquanto este último é uma mulher travestida de homem, com espírito guerreiro e extremo desejo de vingança, em quem se vê refletidos, como principais valores humanos, a lealdade, a honra, a coragem, a força e um amor profundo e sombrio, mesclado com sofrimento, Lina é uma velhinha amável e doce, quase como uma menina, sem deixar de conter em si a força, que é representada por meio de sua sabedoria, compaixão, alegria e um quê de misticismo. Contudo, também Lina, como Diadorim, relaciona-se diretamente ao ato de contar e, portanto, apresenta o mesmo elemento intelectual. Nas palavras do escritor, em sua correspondência com Edoardo Bizzarri (2003, p.91-2):

O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito.

O lado positivo de Miguilim mencionado pelo autor (que também existe em Rosalina e Diadorim) refere-se a sua face criadora e a seu olhar poético. No mesmo livro, Guimarães Rosa se compara a Miguilim e destaca esse aspecto:

Assuntos sobre os quais tanto eu gostaria de falar e escrever. Mas agora não posso; tenho que seguir o meu roteiro de trabalho [...]: feito Miguilim que corre através do mato, com o tabuleirinho do almoço, e gostaria tanto de parar, ver árvores, e flores, e pássaros, mas não pode, não tem tempo, tem obrigações a cumprir. (ROSA, 2003, p.98)

Isso corrobora a idéia de que, em “A estória de Lelio e Lina” (1965), conta-se a história de uma história, o encontro de uma “voz” própria, de um modo adequado de contar que é representado por meio de Dona Rosalina, a “contadora de estórias” que sabe emprestar um sentido novo às palavras e “estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola ou numa volta de cantiga.” (ROSA, 1965, p.192).

É esse o ponto em comum que se pretende ressaltar: o fato de, nas duas obras, ter-se duas personagens femininas que estão diretamente relacionadas a uma temática metalingüística muito presente na obra do escritor: a criação de uma obra artística literária.

6 Considerações finais

A tarefa de se apreender a complexidade de uma obra de Guimarães Rosa é desafiante e, muitas vezes, traz consigo frustrações, por ser uma empreitada em que se pode ter a certeza de que, inevitavelmente, algum aspecto passará despercebido, será esquecido, ignorado. Não importa quantas leituras sejam feitas, todas elas serão incompletas.

Ciente dessa limitação, optou-se por trabalhar dois aspectos principais: a demonstração de como a obra do escritor rompe os limites da distinção ordinária entre os gêneros, elucidando como a elaboração dos elementos narrativos converge para a poesia, e a constatação de que existe uma recorrência na obra do autor, explicitada por meio da construção das personagens femininas que figuram nas duas narrativas aqui estudadas.

A idéia do “princípio geral de reversibilidade”, apontada por Antonio Candido, foi o ponto de partida para se chegar a esse ponto de convergência. Na elaboração de todas as categorias narrativas – tempo, espaço, focalização, personagens -, esse princípio se sustenta. Como foi visto, a história ocorre em um tempo que é cíclico, mas também não é. Remonta, sim, ao passado mítico e reatualiza a idéia de origem de algo; por outro lado, apresenta um “antes” e um “depois”, representados por meio da transformação de Lélío.

Também o espaço segue o mesmo princípio, já que a história se passa numa fazenda com características arquetípicas em que se encontram, mal encobertos, elementos de ordem social e financeira. É por esse motivo que o leitor encontra personagens como seu Mafra e seu Dobrandino, ali presentes com a função de iluminar esses aspectos.

Também o narrador e a focalização seguem esse princípio. Embora a voz seja a de uma instância narrativa exterior à narrativa, a perspectiva que se segue é variada: ora tem-se o

acompanhamento do ponto de vista de Lélío, ora de Lina, ora deste narrador externo. Como foi visto, nos momentos em que o narrador focaliza Lina, percebe-se um trabalho maior com a linguagem, que apresenta vários procedimentos poéticos. O mesmo ocorre em passagens em que a perspectiva seguida é a do próprio narrador, assumindo as características de eu-lírico já demonstradas.

Essa estruturação narrativa somente é possível devido à presença do mito e de um substrato poético. Todos os elementos narrativos, dessa forma, permitem uma interpretação dúplice: tem-se a leitura aparente, mais superficial, ao tempo em que se tem uma leitura analógica, no sentido comumente atribuído de “discurso que faz entender outro” ou “numa linguagem que oculta outra” (MOISÉS, 1999).

Esse aspecto é significativamente mais importante no que diz respeito ao relacionamento que os protagonistas estabelecem com as personagens femininas de ambas as narrativas - Sinhá Linda, Jiní e Dona Rosalina e Otacília, Nhorinhá e Diadorim. A visão aparente, de serem elas diferentes realizações do afeto dos protagonistas, encobre um significado muito mais complexo, ainda mais ao se levar em consideração que a interpretação, nas duas obras, pode ser a mesma.

Percebe-se que Sinhá Linda e Jiní certamente não podem ser reduzidas a personagens com uma única orientação valorativa (como, aliás, tudo na obra de Guimarães Rosa), mas o fato de as duas abrigarem características em embate serve ao propósito de confirmar a ambigüidade do texto, demonstrando que, para o escritor, o ser humano é dialético e não dual. Independentemente disso, as duas continuam, na trajetória do protagonista, representando hemisférios contrastantes: o ideal e o material. O que disso se depreende é que, para o autor, o aprendizado de cada ser humano consiste no transitar por esses dois tipos de valores, sem, no entanto, classificá-los como fonte de origem do aspecto negativo ou positivo. Em qualquer um que o indivíduo se encontre no momento, o resultado que importa é sempre o mesmo: a aprendizagem.

Sinhá Linda, a representante do hemisfério ideal, manteve-se como fonte de inspiração para Lélío na maior parte da narrativa. Porém, dela também provieram grandes amarguras. Jiní, por sua vez, caracterizou um período conturbado e difícil para o protagonista, mas não deixou de proporcionar a satisfação absoluta dos sentidos a Lélío, invadindo o seu ser. Nenhuma delas, contudo, foi o suficiente para Lélío, apaziguando o impulso que o levava a buscar algo que nem mesmo sabia definir.

Essa satisfação só poderia advir de um caminho “do meio”, ou, principalmente, de uma transcendência, que é o que Lélío encontra em Lina. A Velhinha, com a complexidade que apresenta, foge “do retrato de viver comum”, ensina “outro poder inteiro de se viver”, “coisas salvadas, para cá, sem demora – as palavras”. É ela quem dá o poder-fazer a Lélío, é por meio dela que o protagonista compreende que sua busca não se concretiza no universo material ou sensorial, mas no universo intelectual: a aquisição de uma linguagem poética e, mais ainda, de uma visão poética do mundo que o rodeia. Assim, Lélío apreende esse mundo que o rodeia, mas também o transcende, assumindo caráter de eu-lírico e transformando-o em poesia.

A relação que se faz com as personagens femininas de Grande Sertão (ROSA, 1968) tem por intuito demonstrar que essa divisão tríplice faz parte do projeto poético de Guimarães Rosa: é uma recorrência em sua obra e, como tal, deve ser cuidadosamente observada. A relação entre cada uma delas já foi estabelecida, mas cumpre observar que, apesar de Riobaldo não ter, assim como Lélío, levado consigo a musa, é a consciência de sua falta que faz com que ele insistentemente a busque.

A diferença na conclusão das duas narrativas não implica uma diferente interpretação. Na verdade, as duas representam o mesmo: são as propiciadoras do fazer poético. O que essa diferença denota é divergência entre os sujeitos que buscam. Lélío pode ser entendido como o jovem que encara com frescor sua travessia, esperançoso e otimista, podendo-se até chegar a

dizer que é essa a sua disposição porque ele quase tudo ignora. Já o Riobaldo que conta está no tempo da maturidade, iluminando, tentando entender as fraquezas, ignorâncias, as contradições do jovem jagunço de personalidade inacabada. Assim, é compreensível que o encontro com a musa seja sofrido, um prazer imiscuído de dor.

Para concluir esse estudo, lembra-se que Guimarães Rosa mostra, nessas narrativas, que a busca raramente traz como produto final o que cada indivíduo almeja. Porém, o que acaba se percebendo é que esse fracasso permite o surgimento de algo verdadeiramente grandioso, que é, afinal, descobrir o que é fundamental e imprescindível para cada um no prosseguimento da travessia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesegrund. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003.

AGUIAR, Flávio. Grande sertão em linha reta. In: DUARTE, Lélia Parreira e & ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). **Outras margens**: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 61-76.

ANDERSEN, Hans Christian. O companheiro de viagem. In: _____ **Contos de Andersen**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ARAUJO, Heloisa Vilhena. **A raiz da alma**. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAUJO, Heloisa Vilhena. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.

BARTHES, Roland. O mito, hoje. In: _____ **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1987.

BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como médium-de-reflexão. In: DUARTE, Lélia Parreira e & ALVES, Maria Theresa Abelha. (Org.). **Outras margens**: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica. 2001, p. 331-355.

BORGES, Maria Zélia. **Coleta de cores**: uma ode a Minas Gerais. São Paulo; SGuerra, 2004.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BUSATTO, Luiz. **Amor de asas & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1978. p. 119-139.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: o pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.447-457. (Coleção Fortuna Crítica).

CIRURGIÃO, Antonio. A demanda de Lélío em A estória de Lélío e Lina de Guimarães Rosa. **Letras & Letras**, Porto, n. 14, p.10-12, 1989.

COSTA, Ana Luiza Martins. Diadorim, delicado e terrível. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p.38-52, 2002.

COUTINHO, Eduardo de Faria. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande sertão: veredas. In: DUARTE, Lélia Parreira e & ALVES, Maria Theresa Abelha. (Org.). **Outras margens**: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 37-48.

EIGELDINGER, Marc. **Jean-Jacques Rousseau**: univers mythique et cohérence. Neuchatel: A La Baconnière, 1978.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: JUNQUEIRA, Ivan. (Org.). **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Ateliê, 2003.

FREEDMANN, Ralph. **The lyrical novel**. Princeton : Princeton University Press, 1971.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1975.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **A donzela guerreira**: um estudo de gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, [1995].

JAKOBSON, Roman Osipovic O. O que é a poesia? In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.) **Estruturalismo e semiologia**. São Paulo: Globo, 1978.

JAKOBSON, Roman Osipovic. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

LAGES, Susana Kampf. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê, 2002.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Imagens de animais no sertão rosiano. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 286-298, 2002.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: UNESP, 2000.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. O frescor da antiguidade em Grande sertão: veredas. **Quadrant**, Montpellier, n. 11, p.115-120, 1994.

LIMA, Deise Dantas. Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria**: a alegoria em Grande sertão: veredas e em Paradiso. João Pessoa: Idéia, 2004.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. Rosalina, a fada do Pinhém. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.º 41, p. 77-83, 1996.

MENEZES, Adélia Bezerra. Grande sertão: veredas e a psicanálise. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p.21-37, 2002

MIELIETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê, 1998.

MIELIETÍNSKI, Eleazar. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MINAES, Ivone Pereira. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 25, p. 25-34, 1985.

MORAIS, Osvando José de. **Grande sertão: veredas - o romance transformado**. São Paulo: EDUSP, 2000.

MOTTA, Sérgio Vicente. **Engenho e arte da narrativa**: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do real e do ideal. 1998. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 1998.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres rosianas**: percursos pelo Grande sertão: veredas. Florianópolis: UNIVALI, 2004.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.145-169. (Coleção Fortuna Crítica).

OLIVEIRA, Franklin de. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo Faria. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 179-186. (Coleção Fortuna Crítica).

PARANHOS, Maria da Conceição. O ritmo do baile: Guimarães Rosa, Corpo de baile. **Estudos**. Salvador, n.º 8, p.93-107, 1988.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In: DUARTE, L. P. & ALVES, M. T. (org.). **Outras margens**: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 21-35.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Guimarães Rosa do feminino e suas estórias**. São Paulo: Hucitec, 2000.

PLATÃO. Fédon. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1972.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Trilhas no grande sertão. In: _____ **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

RIEDEL, Dirce Cortes. **Meias-verdades no romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ROCHA, Karina Bersan. **Veredas do amor no grande sertão**. Rio de Janeiro: Imagem virtual, 2001.

RONÁI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **No Urubùquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz Dagoberto Aguirra. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RONCARI, Luiz Dagoberto Aguirra. Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na ilha do Pinhém. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 41, p. 413-447, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clayson (1958 – 1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

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

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. (Coleção Sagarana)

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. **No Urubùquaquá, no Pinhém.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROSENFELD, Katharina Holzermayr. **Os descaminhos do demo:** tradição e ruptura em Grande sertão: veredas. São Paulo: EDUSP, 1993.

SEIDINGER, Gilca Machado. **Guimarães Rosa ou a paixão de contar:** narrativas de Sagarana. São Paulo: Scortecci, 2004.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique.** Paris : PUF, 1978.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____ **Variedades.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIANNA, Lúcia Helena. **Cenas de amor e morte na ficção brasileira:** o jogo dramático da relação homem/mulher na literatura. Niterói: EDUFF, 1999.

Bibliografia consultada

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: _____ **O direito de sonhar.** São Paulo: Bertrand Brasil, 1991.

BORNEUF, Roland & OUELLET, Réal. **O universo do romance.** Coimbra: Almedina, 1976.

BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. In: _____ **História concisa da literatura brasileira.** 2ª ed. São Paulo: Cultrix, [1975], p. 481-488.

CAMPBELL, Joseph. Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: _____ (Org.). **Mitos, sonhos e religião.** São Paulo: Ediouro, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula.** São Paulo: Ática, 1993. (Série Fundamentos).

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CUDDON, Jhon Anthony. **A dictionary of literary terms**. Britain: André Deutsch, 1979.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1989.

FIKER, Raul. **Mito e paródia**. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2000.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: DAVIS, Robert Murray. **The novel: modern essays in criticism**. New Jersey: Prentice Hall, s.d. p. 142 - 171.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

LINS, Álvaro. Uma grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1991. p.237-242. (Fortuna crítica).

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 63-97. (Coleção Fortuna Crítica).

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

NASCIMENTO, Edna; COVIZZI, Lenira Marques. **João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

SOARES, Angelica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1999.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe e SALLENAVE, Daniele. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, [1976].