

Unesp 
Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Paula Aparecida Volante

Tutaméia: labirinto de imagens e símbolos



Salvador Dalí (Rose meditative)

**Araraquara / SP
2014**

Unesp 
Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Paula Aparecida Volante

Tutaméia: labirinto de imagens e símbolos

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- Unesp - Campus de Araraquara, para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, nível de doutorado, sob a orientação da Profa Dra Guacira Marcondes Machado Leite, para obtenção do título de doutor em Estudos Literários.

Araraquara / SP
2014

Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Paula Aparecida Volante

Tutaméia: labirinto de imagens e símbolos

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”- Unesp - Campus de Araraquara, para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, nível de doutorado, sob a orientação da Profa Dra Guacira Marcondes Machado Leite, para obtenção do título de doutor em Estudos Literários.

Banca Examinadora

Orientadora

3º Examinador

1º Examinador

4º Examinador

2º Examinador

5º Examinador

Araraquara / SP
2014

Agradecimentos

Um trabalho como esse não é resultado somente de esforço individual, mas da ajuda de muitas mãos, que cederam seu tempo, sua paciência e conhecimento para que o objetivo final fosse alcançado. Por isso agradeço...

A meu pai, Paulo, por me ensinar que as maiores dificuldades devem ser enfrentadas com calma e persistência.

A minha mãe, Marli, que me mostrou como vencer a batalha pela vida, usando a fé e a coragem como armas.

As minhas irmãs e amigas, Priscila e Thais, pela presença e ajuda incondicional em todos os momentos, inclusive nos mais difíceis.

Ao Adriano, por permanecer sempre ao meu lado, independentemente do meu humor.

Aos colegas e amigos da E.E Profa “Felícia Adelvais Pagliuso”, por me ensinarem que um bom trabalho é aquele feito por um grupo unido e coeso.

A seção de Pós-Graduação, especialmente a Rita e Clara, por estarem sempre disponíveis e prontas para atender meus pedidos.

A Secretaria Estadual de Educação, pelo auxílio financeiro, o qual foi de importância fundamental para o trabalho.

A Profa Guacira, minha orientadora, pessoa admirável e profissional de competência inquestionável, por ter acreditado em mim mais uma vez.

A Deus, por ter colocado todas essas pessoas na minha vida, permitindo que eu aprenda com cada uma delas.

Divulgo: que as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas. Suspiros. Declaro, agora, defino. O senhor não me perguntou nada. Só dou resposta é ao que ninguém me perguntou (ROSA, 2001, p.41/42).

Resumo

Nesta tese analisamos **Tutaméia** de Guimarães Rosa, por meio de alguns contos, aos quais demos tratamento de texto poético: *Curtamão*, *Azo de almirante*, *Ripuéria*, *Quadrinho de estória e Lá, nas campinas...*. **Tutaméia** é formado por quatro prefácios e quarenta contos caracterizados pelo sintetismo e complexidade temática, nos quais a poesia se faz presente. Tal elaboração temática mostra-se em enredos aparentemente simples, os quais retratam cenas cotidianas, vividas por homens comuns, capazes de ver o mundo sob outra perspectiva, cuja aparente ignorância oculta profunda sabedoria.

A linguagem é a base que sustenta esse universo. Guimarães faz renascer termos, cria vocábulos, universaliza regionalismos. A palavra é devolvida ao estado de pureza original e enriquecida por uma imensa energia criadora, capaz de renovar o mundo e cicatrizar o sofrimento, incorporando a poesia no cotidiano. Essa mesma linguagem tece uma rede de imagens e símbolos que representam, simultaneamente, o individual e o coletivo, além de ampliar o sentido. Desse trabalho nasce **Tutaméia**, trama perfeita, na qual os contos estabelecem ligações entre si, ecoando uns sobre os outros, sem perder, entretanto, a individualidade.

Diante de uma obra cuidadosamente arquitetada, o principal objetivo deste trabalho é entender como o símbolo, a imagem e outros elementos compõem o tecido desse livro, a função e o papel que desempenham, como se relacionam com os personagens e estabelecem elos entre os contos. Tal reflexão será embasada por obras que teorizam sobre poesia, material usado na construção dos contos.

Palavras-chave: Tutaméia, símbolo, imagens, poesia, linguagem e conto.

Abstract

In this thesis we analyze **Tutaméia** Guimarães Rosa, through some short stories, which we treat poetic text: *Curtamão*, *Azo de almirante*, *Ripuária*, *Quadrinho de estória e Lá, nas campinas...* . **Tutaméia** has four prefaces and forty tales characterized by synthesis and thematic complexity, in which poetry is present. This theme shows in preparation apparently simple plots , which depict everyday scenes , experienced by ordinary men , able to see the world from another perspective , whose the apparent ignorance hides deep wisdom .

Language is the foundation that sustains this universe. Guimarães revives terms, creates vocabulary, universalizes regionalisms. The word is returned to the original state of purity and enriched by an immense creative energy, capable of renewing the world and heal the suffering, incorporating poetry in everyday life. This same language weaves a web of images and symbols that represent both individual and collective, and extend the meaning. From this work was born **Tutaméia** , a perfect weft wherein tales establish connections together echoing over each other without losing however individuality .

Faced with a carefully orchestrated work , the main goal of this work is to understand how the symbol , image and other elements make up the fabric of this book , the function and the role they play , how they relate to the characters and establish links among the tales. Such a discussion is grounded by works that theorize about poetry, the construction material of the tales.

Keywords : Tutaméia , symbol, pictures , poetry , language and story .

Sumário

Páginas

Introdução	08
1. <i>Curtamão</i>: modernidade e alegoria da obra.....	22
1.1 <i>Curtamão</i>: leitura de uma construção	23
2. Chegar à outra margem	60
2.1 <i>Azo de Almirante</i>: história de uma vida	61
2.2 <i>Ripuária</i> e a busca pela “outra margem”	78
3. Tempo recuperado	107
3.1 <i>Quadrinho de estória</i> e a imagem que conduz ao <i>eu</i>	108
3.2 <i>Lá, nas campinas...</i> : busca da identidade	129
Considerações Finais.....	154
Referências	161
Bibliografia.....	170

Introdução

Guimarães Rosa é um dos autores mais importantes da literatura brasileira, e sua obra destacou-se pela maneira particular com que tratou o sertão - transformando-o num lugar amplo, desafiador e misterioso -, ao dar vida a seres de exceção, capazes de observar o mundo de modo particular e único, vislumbrando amplamente toda sua beleza e poesia, ocultas nas situações mais banais do cotidiano: observar pela janela, tentar lembrar-se de algo esquecido, levar pessoas numa canoa, atravessar um rio, construir uma casa, entre outras.

Parte de seu diferencial nasce do grande amor que nutre pela língua portuguesa e do inusitado processo de criação, que harmoniosamente mistura seu gênio criador e seu sentimento pela língua, resultando num intenso desejo de limpar as palavras do uso cotidiano, de retirar-lhes os significados estagnados pelo convencional, fazendo com que renasçam com outros sentidos, e ampliem, portanto, sua capacidade expressiva.

Além disso, o autor mineiro não se deixa limitar por imposições temporais, fazendo renascer palavras “mortas”, ou seja, esquecidas e em desuso, ou, quando estas não são suficientes, criando um novo termo para suprir sua necessidade. A visão particular de Rosa, autoriza-o, ainda, a transformar os sentidos convencionais da língua, pelo uso inusitado de um prefixo, pela união de palavras de ordem semântica distinta com presença do hífen, ou pelo emprego de um vocábulo num sentido completamente imprevisto.

Por conta de todo esse trabalho minucioso com a língua, não seria um equívoco chamar Rosa de poeta, afinal, um poeta é aquele que possui grande capacidade de percepção e expressão, o que lhe permite “experimentar” o mundo para exprimi-lo de maneira totalizadora, harmonizar a realidade ao universo das suas palavras. A concepção rosiana vê o objeto na sua individualidade, sem deixar de observar o todo; compreende que a parte compõe o todo, assim como o todo é composto por partes, ou seja, reflete sobre a organização e

harmonia do universo, analisando suas tramas e relações; observa tudo com olhos de profeta, cientista, filósofo, místico, mas sem esquecer que, antes de tudo é um poeta.

Essa capacidade de observação permite ao artista mineiro ver seu objeto e tratá-lo de modo original, ou seja, como algo desconhecido e estranho, nunca abordado, recém-criado, mas que, ao mesmo tempo, carrega toda a experiência e valor dados pela humanidade. Desse modo, o objeto é tratado numa perspectiva atemporal, pois é uma “novidade”, e temporal, já que é possuidor de uma história.

O texto rosiano é poesia que toma emprestado a linguagem cotidiana e, por meio de um processo intelectual, purifica-a, para só depois, e a partir dela, criar uma linguagem particular e única, capaz de expressar com plenitude e significar amplamente, reunindo numa só palavra o som e o sentido. Ele cria uma segunda linguagem dentro da primeira, o que o faz servir-se dela em um sentido segundo ao apoderar-se da língua para usá-la sob outras regras e falar do sentimento e das suas experiências humanas, do seu embate com a natureza e consigo mesmo. A escrita fica envolta em estranhamento, resultado do incômodo que sente o leitor diante de um texto marcado pela inovação e pela fuga aos padrões convencionais, que exige dele esforço, pois a compreensão só é alcançada mediante seu trabalho: agora é parte ativa na construção do texto, o qual reflete em cada escolha a individualidade do seu autor, mas sem se esquecer de ser um representante da coletividade.

Esse trabalho com a língua faz de Rosa um poeta que conseguiu romper os limites entre os gêneros, unindo em seus textos prosa e poesia, criando, assim, uma prosa poética que se torna matéria para suas narrativas poéticas, cujas raízes encontram-se fincadas na poesia. Seu texto é, portanto, híbrido, pois é uma mistura de prosa com poesia, no qual se encontra o sintetismo e a condensação, que nada mais é do que a potencialidade de cada palavra expressar mais de um significado, os quais são acrescidos ainda de imagens, mitos e símbolos.

Essas narrativas não tratam do tempo linear ou cronológico, o qual segue ininterruptamente seu curso, mas falam do tempo indeterminado e original, do eterno presente, ou seja, de um tempo fragmentado, que se dilui continuamente. Narram ações que acontecem no interior do personagem, batalhas intensas e lutas entre sentimentos opostos, dúvidas e medos. Tudo ganha aura nebulosa, relacionando-se ao simbólico, ao imagético, ao mítico, enfim, ao sonho e ao imaginário. Desse modo, percebe-se que são textos cuidadosamente estruturados, visando criar ecos, paralelismos e certa circularidade, nos quais são inseridos os personagens e suas eternas buscas.

Os contos tratados nesta pesquisa são exemplos dessa criação, fazendo parte de **Tutaméia**, último livro publicado em vida pelo autor mineiro em 1967, e cujo título significa, segundo Martins (2001), bagatela ou pequena porção de algo. Nesse mesmo contexto, Houaiss (2009) afirma que *tutaméia* se originou da expressão *macuta e meia*, a qual se transformou ao longo do tempo, passando de *macuta* para *matuta* e, por fim, a *tuta*. Desse modo, de *tuta e meia* nasceu *tutaméia*, cujo contexto de significação remete a algo insignificante.

O autor explica o título de seu livro numa parte de um dos quatro prefácios que o compõem, denominado *Sobre a escova e a dúvida*, no qual afirma ser *tutaméia* sinônimo de “[...] nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada, *mea ominia*” (ROSA, 2001, p.233). Logo, o título sugere certa insignificância, que o autor parece querer associar à obra, e imprimir em seu leitor, como que para criar expectativa, e mostrar, em seguida, a poesia das coisas e das situações mais simples. Não seria absurdo dizer que Rosa aplica em sua produção, especialmente em **Tutaméia**, o mesmo princípio que impõe a seus personagens, ou seja, primeiramente mostra sua face marginalizada e como são vítimas de uma visão alheia, preconceituosa e ignorante, que os considera loucos, estranhos, insignificantes e até perigosos. Entretanto, essa aparência

é apenas uma artimanha que esconde a plenitude de alma, a capacidade de ver e compreender aquilo que os demais nem percebem, enfim, a poesia do mundo, diluída em cada situação cotidiana, que é lapidada pelo texto e seus personagens. Desse modo, em **Tutaméia**, tem-se um texto gigante que o autor insiste em fantasiar de anão, mas que surge em sua inteireza em uma leitura atenta e aprofundada.

O próprio Guimarães Rosa dava extrema importância para esse livro, pois o considerava espécie de mapa para o desvendamento de sua obra. Representa o ápice da sua criação, resultado de trabalho arduo e maduro, no qual tudo foi condensado ao máximo, onde cada termo teve seu lugar escolhido com precisão, assim como os símbolos e as imagens, os quais ampliam infinitamente o valor e o significado dos textos. A mesma condensação vista nos contos rosianos é comum na poesia e no sonho. Segundo as considerações de Freud (1987), este último baseia-se num intenso processo de condensação, criação de imagens, associação e atribuição de valores simbólicos, gerando assim um resultado que pouco se parece com o material usado no início, mas que sempre revela a individualidade do sonhador. Como na poesia, o sonho une elementos, cria imagens e atribui valores, que refletem a individualidade; a poesia tem como matéria a linguagem, mas o seu processo de criação transforma esse material em algo distinto. Assim, pode estabelecer um elo entre a poesia, o sonho e os textos rosianos. Tem-se, portanto, a criação de um texto marcado pela poeticidade, por isso tratá-lo como linguagem poética.

Recorrendo a Durand (2000), lembramos que o símbolo traduz o mundo intuitivo e sensível, representa de forma indireta por meio de sua opacidade e sintetismo. Ele não se revela com facilidade a qualquer leitor, pois guarda em si valores modernos e antigos, significados vários e a visão da humanidade, que encerra o ideal, a ilusão, a verdade e a realidade. Desse modo, produz um efeito de sentido vivo, apreendido pela sensibilidade,

exigindo, portanto, certo esforço de interpretação para se compreender seu processo de significação infinita.

De acordo com Durand (2000), ainda, ele faz parte do mundo humano do significado, guarda a representação indireta de algo, e, de maneira econômica, faz com que apenas um sinal indique o objeto representado. O símbolo refere-se ao sentido e não à coisa sensível, é uma figura em si, uma fonte de idéias, que estabelece uma ligação com o não-sensível, com o inconsciente e o sobrenatural, recupera o sentido secreto e o mistério, retoma o infinito dentro do finito. Na sua complexa estruturação, o símbolo possui uma metade “visível”, que guarda o concreto e suas dimensões: a cósmica (figuração do mundo) e a onírica (relações com a linguagem). Além de outra metade “invisível”, na qual significante e significado estão infinitamente abertos em significação e aglutinação dos opostos.

Eliade (1972) chama a atenção para a relação do símbolo com a vida espiritual, que precede a linguagem e a razão e revela aspectos da realidade mais profunda. Não se trata de criações irresponsáveis da psique humana, ao contrário, os símbolos surgem para esclarecer o lado obscuro do ser e revelar uma situação limite do homem, sua realidade total, inacessível a outros meios de conhecimento. Eles ainda são responsáveis pela atualização da cultura, dando aos objetos novos valores, que superam e permanecem, independentemente da força do tempo.

O símbolo obriga o espírito a um longo mergulho no enigma a ser decifrado, iniciando uma busca lenta e complexa. Na sua tradução do concreto para o abstrato, torna-se, conforme a opinião de Durand (2000), epifania, cifra do mistério, o infinito incorporado pelo finito. Na obra rosiana, como mostra o prefácio *Aletria e hermenêutica*, o mistério do símbolo se faz presente na vida de cada ser e é de grande relevância para compor uma atmosfera que nem sempre se caracteriza pela definição: “[...] o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente,

mas em seu supra-senso”. (ROSA, 2001, p. 30). Ou seja, o símbolo confere ao texto certa atmosfera de indefinição, que beira a ausência de significado e escapa daquilo que o senso comum considera normal. Tal posicionamento acrescenta novo significado e poesia a um mundo moldado pela tradição, agora alvo de questionamento. Nem tudo é determinado pelos olhos da razão, o mistério é aceito como parte indissociável da vida, a qual adquire estatuto de obra, necessitando ser compreendida em sua essência

Em sua recorrência, os símbolos não pressupõem significados idênticos, mas adaptações, que respeitam cada história contada e a individualidade do personagem. Portanto, um símbolo não reaparece de maneira idêntica, ou melhor, apenas alguns de seus aspectos são recuperados, enquanto o restante ressurge inteiramente novo, adaptando-se à estrutura do texto em questão.

A imagem, assim como símbolo, nasce do trabalho intelectual do artista e do poder criador da imaginação, tornando cada palavra mais do que simples termo, com capacidade infinita de significação e transformada em linguagem pura, carregada de novidade. A imagem é a expressão da interioridade humana e pode revelar o que há de mais íntimo no ser, levando-o ao encontro da sua essência; organiza uma comunhão onírica, reúne em si todas as significações e valores, para criar um mundo imaginário, uma realidade, uma verdade. Ela desperta o instinto adormecido e retrata as lutas das sensações e das vontades no interior do homem; sintetiza o mundo em poucas palavras.

Bachelard (2001) afirma que as imagens renovam a alma e vitalizam a linguagem, pois rompem com a lei da contradição, quando unem elementos contrários para construir sua nova realidade. Graças à imagem, a palavra retoma seu papel de criação, e pode, assim, libertar o imaginário humano. Ao realizar tal tarefa, a imagem eterniza-se, já que fincou suas raízes na alma, e pode renascer a qualquer momento e voltar a disseminar sentidos variados, valores, idéias e sentimentos, mostrando sua luminosidade e fertilidade.

Para Paz (2009) a imagem não objetiva ser real, visto ser produto da imaginação, cifra da condição humana e, quando unidas, compõem um poema. Amplia o significado de cada termo, unindo realidades opostas, distantes ou indiferentes, ou seja, acrescenta ao real a pluralidade, sem perder sua face concreta. Nessa aproximação um termo pode se sobrepor ao outro, ambos podem ganhar destaque ou, ainda, desaparecer para dar origem ao novo. A linguagem oferece a seus termos uma infinidade de significados, os quais se restringem durante a comunicação, para a prevalência de um, evitando problemas de entendimento; a imagem também explora esses diversos significados, mas não exclui nenhum deles, deixando-os conviverem lado a lado, criando diversos níveis de sentido sob uma lógica peculiar, capaz de fazer surgir uma nova realidade dona de verdade própria, apresenta, portanto, um novo mundo; é a linguagem em tensão.

Em *Lá, nas campinas...*, vê-se o poder da imagem ao expressar aquilo que as palavras de Drijimiro não podem dizer, rompendo o silêncio e iniciando a construção da realidade buscada pelo personagem, que luta incessantemente para recuperar seu passado. A imagem concretiza a memória, torna-a real, mas também lhe acrescenta outros significados, pois, para Drijimiro, essa não é a simples descrição de um lugar, mas um esboço da sua identidade.

Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos- d'água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se campo a fora, nos pendões de capim passarinhos penduricam e se embalançam ... (ROSA, 2001, p. 131).

A linguagem é a porta de entrada para os textos rosianos, através da qual se tenta descortinar e entender o universo de **Tutaméia**, caracterizado pelo sintetismo de histórias que se passam nos arredores do sertão, ou melhor, em pequenas cidades e vilas. Elas narram cenas

cotidianas e simples e contam fatos sobre personagens tidos como loucos, incompreendidos pelas demais pessoas; crianças que vêem além da realidade superficial; velhos e prisioneiros que desejam a liberdade do instante sagrado, enfim, seres repletos de fé e coragem para enfrentar um mundo que se ergue diante deles como impedimento, e buscar a poesia. O objetivo deste trabalho é entender essa tessitura que compõe a trama de **Tutaméia**, por meio da relação dos contos entre si; buscar de que modo essas relações abarcam os personagens; como os símbolos aparecem e quais seus valores e significados; qual o papel do símbolo, da imagem e da alegoria dentro dessa composição. Enfim, refletir sobre uma obra construída sob os alicerces da poesia e, como consequência, tratada como poesia. Essas reflexões são embasadas nas ideias de Durand, Bachelard, Todorov, Chevalier, Eliade, Ricoeur, Coutinho, Bosi, Kothe, Candido, João Cabral de Melo Neto, Benjamin, entre outros, que tratam de temas que iluminam a leitura dos contos.

Para que o objetivo seja alcançado, faz-se necessário a análise de diversos contos: *Ripuária, Lá, nas campinas...*, *Tresaventura, Azo de Almirante, Presepe, Se eu seria personagem, Curtamão, Barra da vaca, Reminiscção, Os três homens e o boi, Esses Lopes, Hiato, Desenredo, Grande Gedeão, Orientação, Quadrinho de história e João Porém, o criador de perus*. Por conta da necessidade de se reduzir o corpus do trabalho, optou-se por analisar detalhadamente alguns, tomados aqui como exemplo, como é o caso de *Curtamão, Ripuária* e *Azo de Almirante, Quadrinho de história e Lá, nas campinas...*, aproximando-os de outros que não foram analisados em detalhe, mas que são lembrados por meio de elementos recorrentes em sua construção.

Como já foi dito anteriormente, percebe-se que **Tutaméia** é o resultado de um trabalho arduo, o que lhe permite ser entendida como sinônimo de harmonia perfeita, ao ter, como na poesia, cada palavra seu lugar escolhido minuciosamente, para que pudesse colaborar na tessitura da obra e gerar ecos que ressoam sobre os demais termos. A meticulosidade do

trabalho faz da obra um desafio a ser enfrentado e, porque não dizer, um labirinto a ser percorrido. A imagem do labirinto, para Bachelard (2003), remete ao caminhar sem rumo, à dúvida entre qual caminho tomar, à solidão daquele que está sozinho para escolher e também ao desconhecido, afinal, “todas as obras claras tem uma margem de sombra” (BACHELARD, 2003, p.161). Durand (2002) associa o labirinto à interioridade do corpo humano e sua face tenebrosa e sangrenta; o labirinto concretiza um desafio a ser superado. Assim, entende-se que **Tutaméia** é para o leitor um labirinto, visto as dificuldades impostas pelo próprio texto, que desafiam, exigem e colocam sobre ele a responsabilidade de traçar seus caminhos e compreendê-lo. O leitor, a princípio, pode vagar sem rumo pelo texto, em meio a imagens e símbolos, que ecoam pelos contos, apenas iluminado pelas poucas certezas que o texto oferece, mas suas escolhas vão determinar o rumo a ser seguido, iluminando as sombras da incompreensão. É fundamental entender como são tramados os contos das **Terceiras estórias**, ou seja, perceber que, mesmo fragmentados e independentes, compõem a unidade da obra: se os contos trazem certa tensão, existe, por outro lado, a harmonia do conjunto. O leitor precisa, primeiramente, refletir sobre a estrutura do texto para alcançar o entendimento necessário e, só depois, já preparado, acompanhar cada personagem no seu mergulho nas profundezas da alma, ou seja, percorrer os labirintos textuais para encontrar a compreensão.

A primeira parte deste trabalho propõe a leitura de *Curtamão*, conto que se coloca entre aqueles que são introduzidos pelo primeiro prefácio, denominado *Aletria e hermenêutica*. *Curtamão* narra a história de amizade entre o pedreiro e Armininho: o primeiro empenha-se na construção da casa, baseada em regras pouco convencionais; o segundo deseja viver plenamente seu amor com a noiva. Juntos enfrentam os opositores, concretizados na figura de Requinção e na população da pequena cidade. Alguns elementos chamam a atenção nesse conto, como a casa, entendida aqui como alegoria da obra rosiana, construída de modo a dificultar o acesso daqueles que não estejam preparados para

compreender plenamente sua singularidade e representação. Além disso, a casa também possui valores simbólicos, significando, por exemplo, o ser interior e o centro do mundo. Outro símbolo é o círculo e o quadrado, os quais aparecem juntos, indicando movimento e transformação. A casa representa a novidade, que enfrenta a tradição e impõe suas regras, mesmo incompreendidas.

Dentro desse contexto, tem-se a alegoria que, lembra Todorov (1996), tem significado e nasce da relação do particular e do geral, do convencional e do arbitrário, sendo sua interpretação obrigatória e necessária para que o objetivo de sua existência seja cumprido. Seu sentido, ao contrário do símbolo, é finito, ou seja, termina junto com sua compreensão. Entretanto, para que a alegoria seja entendida e seu significado revelado, o leitor precisa reconstruir o mesmo processo de criação, que culminou no nascimento da alegoria, ou seja, deve percorrer os mesmos caminhos pelos quais o autor caminhou. Kothe (1986) entende a alegoria como concretização do abstrato, uma espécie de transfiguração da metáfora, pois, assim como essa, também se baseia numa relação de semelhança, por substituir um pensamento por outro de nível mais profundo. A alegoria possui um aspecto que confunde o leitor e lhe causa certa insegurança, pois aparentemente é fácil de ser desvendada, no entanto, seu sentido nem sempre é tão claro como pode parecer.

E, portanto, dentro do espírito da alegoria que o espaço escolhido pelo autor para ambientar suas histórias é o sertão, que encerra o particular, o universal e a essência nacional mais pura, e é visto por Nunes (1969) como universo autônomo, sem limites fixos, abrangendo todos os lugares, congregando o perto e o longe, a realidade e a imaginação. Sinônimo de travessia espacial e viagem temporal, rumo a um universo que reúne o arcaico e o moderno, a fala e a letra, o conhecimento letrado e a sabedoria originada das experiências vividas. Configura-se como espaço de contato íntimo e identificação com a natureza, onde os homens se confrontam com suas sombras.

A obra rosiana confere ao sertão, segundo Rosenfield (2006), certa aura inquietante e maravilhosa, da qual surgem seus encantamentos e assombros; é um mundo de dúvidas existenciais, no qual vêm à tona as maravilhas e os terrores da humanidade, mas, ainda assim, é brasileiro na sua especificidade, ao conjugar vários aspectos da realidade nacional, como problemas políticos, sociais e psicológicos.

Tal ambiente configura-se como mais que simples espaço geográfico, tornando-se protagonista da alma mais secreta do Brasil e centro de investigações antropológicas. Seu isolamento propicia o silêncio e a reflexão do personagem sobre tudo que o rodeia; como um espelho, reflete o mágico e o místico. Da sua instabilidade e da ausência de fronteiras espaciais e temporais nasce a loucura e o caos, que são contrabalançados por uma imensa fé e esperança de encontro com o cosmos, ou seja, “[...] o sertão torna-se o emblema da multiplicidade de ordens e desordens contraditórias [...]”(ROSENFELD, 2006, p.360), ou seja, espaço de tensão constante entre os opostos. Renasce como símbolo da luta terrestre dos homens e centro irradiador de conhecimento, que se diferencia por sua individualidade e peculiaridade, enquanto representa a travessia capital, ao anular a banalidade do cotidiano e iniciar a compreensão que está enviesada pela imaginação, indo além do próprio intelecto.

Para Garbuglio (1972), também, o sertão rosiano é amplo, mágico e perigoso, responsável por moldar aqueles que o habitam. Sua realidade geográfica é deformada pelo processo criativo de Guimarães para ser amplificada, redimensionada e transformada em universo poético de dimensões subjetivas ilimitadas, que transcende qualquer fronteira real, afinal, “tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito” (ROSA, 2001, p.210). Aquele sertão convencional que um dia representou o interior do Brasil, concreto e realista, fragmentou-se e transfigurou-se nesse novo sertão - ilimitado, transformador e abstrato-, o qual reúne o passado e o futuro. É inegável que o sertão rosiano tem raízes na tradição, mas ultrapassa seus conceitos e limitações, é moderno segundo a

definição de Melo Neto (1994) para esse termo, pois se define pela sua impossibilidade de definição.

O sertão rosiano é, portanto, ambíguo e portador de forças opostas: espaço benéfico e maléfico, que dá vida e mata. O autor de *Tutaméia* transforma seu mundo num lugar universal, cheio de percalços e armadilhas, um labirinto existencial, possuidor de muitas vias para a salvação/elevação. É “[...] um espaço sem fronteiras interiores e nem exteriores [...] um espaço onde o maravilhoso e o fantástico fazem parte da vida cotidiana” (GALVÃO, 2000, p. 30).

Coutinho (2004) complementa essa argumentação quando declara que Guimarães escolheu o sertão como espaço para suas obras porque acredita que este era o único lugar no mundo moderno em que a personalidade da vida é garantida, onde o homem pode ser espontâneo e instintivo. Para Sperber (1976) o sertão é um mundo desconhecido, ilimitado, no qual a magia é inseparável dos aspectos da vida e que precisa ser decifrado. Um lugar que “[se] abre e se renova, numa abertura maior [...]” (SPERBER, 1976, p. 43), determinando o destino dos personagens; assim, só conseguirá sobreviver aquele que estiver integrado nesse meio, adaptado a ele e apto para suportar e vencer as armadilhas desse labirinto.

Em *Grande sertão: veredas*, o sertão tem destaque e, em determinados momentos, configura-se como personagem da narração que desempenha papel decisivo e determinante. Diferentemente, em *Tutaméia*, este aparece de modo indireto, sendo percebido através dos próprios personagens e de suas ações, pois sua energia influencia-os constantemente. O sertão de *Tutaméia* está representado nas pequenas cidades, fazendas, vilas, entre outros, enfim, concretiza-se nesse espaço indeterminado, onde situações inusitadas ganham vida nas palavras e nos homens, como acontece em *Curtamão*. Desse modo, a mesma essência, o mistério e a vitalidade que possui em *Grande sertão: veredas* podem ser notados em *Terceiras estórias*, respeitando-se, é claro, as características individuais de cada obra. A

magia faz do lugar em que habitam os personagens um espaço misterioso e instável, no qual travam lutas e batalhas, superam desafios, adaptam-se para conseguir sobreviver e desvendar os segredos do mundo.

O segundo item trata de dois contos: *Ripuária* e *Azo de almirante*. Lioliandro é o personagem do primeiro, homem distinto e introspectivo, que passa parte da vida à beira do rio, limitado pelos afazeres cotidianos e pela família, principalmente o pai e a mãe, os quais o sobrecarregam com pesadas responsabilidades; apesar disso, o jovem sonha em atravessar o rio, conhecer a outra margem e chegar ao *lá*. Hetério, do segundo conto, ajuda muitas pessoas durante uma enchente, é considerado herói, mas perde sua família, transformando-se e afastando-se definitivamente do mundo ao aproximar-se de si mesmo. O tempo e o trabalho colocam o personagem no caminho rumo à evolução, que se torna mais completa depois que ajuda Normão a resgatar sua mulher. Nesses, alguns símbolos são recorrentes, como o rio e a água, a qual tem destaque como elemento com duplo valor, ora negativo, quando se associa à morte, ora positivo, quando conduz à elevação. O mito está presente em ambos, sendo usado como meio para exteriorizar aquilo que se encontra interiorizado, ou seja, os medos, angústias e o desejo de alcançar a outra margem ou esfera do existir.

Assim como a segunda parte, a terceira também aborda dois textos. *Quadrinho de estória* narra a história de um preso sem nome, que passa os dias observando pela janela os acontecimentos rotineiros dos passantes. Tudo muda depois de ver uma mulher vestida de azul, chave para recuperação do passado perdido. *Lá, nas campinas...* apresenta Drijimiro, homem que não se lembra de seu passado e, sentindo-se incompleto, inicia a busca pelas recordações perdidas, encontrando-as ao aproximar-se da morte. O elo entre esses dois homens se dá, justamente, pela tentativa de recuperar o instante perdido, rompendo os limites temporais, transformando o passado em presente, criando, portanto uma estrutura circular que

se repete constantemente. Ambos lutam para criar um universo particular, onde todos os segredos possam ser revelados e as verdades vividas com plenitude.

O objetivo deste trabalho foi o de propor leituras de contos de **Tutaméia**, à luz de determinados elementos, como o símbolo e as imagens, sempre muito presentes, visando compreender detalhadamente a função que desempenham nas histórias narradas, dando a **Tutaméia** um estatuto visivelmente poético. As relações entre os personagens na construção da unidade da obra, a forma como se relacionam, os paralelismos que constroem são alguns dos procedimentos detectados que permitem observar, analisar e compreender os fios que constroem a trama de **Tutaméia**, considerada pelo autor como “[...] um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário” (RÓNAI, 1991, p.528), ou seja, deseja-se encontrar e entender a unidade em meio à fragmentação. O que, afinal, pode-se dizer, faz dela um conjunto de poemas.

1. *Curtamão*: modernidade e alegoria da obra

Guimarães Rosa é um dos mais conhecidos autores da literatura brasileira, destacando-se pelo caráter peculiar e intrigante de seus textos, cujos personagens, seres estranhos e incompreendidos, vivem batalha constante contra seus medos e angústias, tentando sobreviver numa realidade cruel e inóspita, incapaz de aceitá-los. Sua obra começa a ser construída em meio a uma época que objetiva recuperar a identidade nacional, repensar a língua e romper com a tradição. Esse afastamento de determinados elementos tradicionais não significa repúdio à tradição, como explica Roncari (2004), ao contrário, a harmonia entre o moderno e o clássico era um de seus grandes desafios.

A alegoria é componente fortalecedor do poético, além de ser uma das características da modernidade, tendo papel fundamental no conto. Ela “[...] significa diretamente, isto é, a única razão de ser sua face sensível é transmitir um sentido” (TODOROV, 1996, p.254), por isso é transitiva e dirige-se ao intelecto. Ainda na concepção de Todorov (1996), nasce da busca do particular em vista do geral; é convencional e arbitrária, tendo sua interpretação caráter obrigatório; as palavras que a compõem carregam um sentido literal, mas o sentido figurado também se faz presente. Seu sentido é finito, ou seja, esgota e morre com a sua revelação. Para desvendar seu segredo, o leitor tem que percorrer os caminhos que levaram a sua construção. Kothe (1986) entende a alegoria como representação concreta do abstrato, ampliação da metáfora, pois substitui, baseada numa relação de semelhança, um pensamento por outro de nível mais profundo. O alegórico faz nascer a insegurança da sua aparência de certeza, já que seu significado não é tão claro como pode parecer.

O texto deixa transparecer sua imensa preocupação com a língua, purificada de todos os sentidos desgastados pelo uso cotidiano, para que possa voltar a significar amplamente, ou seja, nele, a poesia original é resgatada, junto com a faceta primitiva. Aos vocábulos comuns são associados neologismos e arcaísmos, numa convivência perfeita entre o presente, o

passado e o futuro da língua. A imaginação criadora de Rosa, paralelamente ao seu intelecto, utiliza esse material para criar um universo inigualável, onde os opostos são colocados lado a lado, para compor um sertão vasto, perigoso e poético, que dilui os limites da realidade concreta. As definições de regionalismo são quebradas, pois o sertão rosiano não é somente representação de lugar, ele é verdadeiro e concreto na trama do texto, pois é sua criação. Representa o lugar além do tempo e do espaço, no qual o homem é colocado em cheque, tendo que enfrentar a si mesmo e caminhar por suas próprias estradas íntimas. Seu regionalismo é, portanto, transfigurado em universalismo.

Tem-se em Guimarães a aproximação do novo e do antigo, paralelamente ao cuidado no tratamento com a língua, matéria para a criação de seu mundo. *Curtamão* é aqui entendido como representante da produção rosiana, sendo lido como alegoria do processo criador, no qual a casa concretiza os contos, que se caracterizam por serem emblemáticos e misteriosos, colocando-se de costas para o leitor que tenta insistentemente desvendá-los. Vê-se o amálgama da poesia com a prosa, a transfiguração do tradicional em moderno, a síntese e a capacidade de retratar o coletivo por meio do individual.

1.1 *Curtamão*: leitura de uma construção

O conto narra ao leitor a estória de um pedreiro que propõe a construção de uma moderna casa para Armininho, então abandonado pela noiva, a qual, a certa altura, casa-se com Requinção. Mas, o relacionamento com o antigo noivo é reatado, eles fogem da cidade e da violência de Requinção. O povo, antes receoso, aceita a nova casa e a considera sinônimo de progresso. Apesar do enredo simples, o desafio ao leitor inicia-se no título. Segundo definição do dicionário, *curtamão* seria um esquadro de grandes proporções, usado pelos

pedreiros e carpinteiros, o que mostra ser a construção um dos aspectos centrais dessa estória, com a qual tudo se relaciona. Logo na primeira linha, o narrador parece convocar esse leitor a participar da montagem do texto: “Convosco, componho” (ROSA, 2001, p.67), sugerindo que sua interpretação ajudará a compor a narração, e convocando a aproximação entre o narrador, o leitor e a estória; três elementos interdependentes.

O narrador dá indícios do modo como acontece o processo de criação. Segundo Melo Neto (1994), este pode, basicamente, seguir por dois caminhos distintos: o primeiro baseado num instante de achado; o segundo, em horas de trabalho e procura incessante. Rosa usa o modelo sustentado pelo trabalho árduo do autor, o qual se depara com fracassos, soluções insatisfatórias, num misto de aceitação e renúncia em relação ao produto final. Entretanto, não seria absurdo afirmar que a inspiração não é de todo descartada, sendo a chama que acende a fogueira da reflexão; é a responsável por acrescentar ao texto certa atmosfera nebulosa, que indetermina sua origem, ou seja, como se este possuísse centelha divina, manuseada pelas mãos habilidosas do artista. Tanto a obra criada pela inspiração, como aquela que nasce do trabalho do artista, têm na sua essência elementos da experiência humana. Esse artesão que compõe uma obra, utilizando para isso todo seu gênio criador, não se preocupa, ou se limita, em satisfazer o crítico ou o leitor, ao contrário, obriga-os a se esquivarem das armadilhas do texto para encontrarem o significado buscado. Assim, seu texto deve primeiramente refletir suas intenções e sua interioridade, satisfazendo seu criador, para só depois atingir e, talvez, agradar o público em geral.

Esse mesmo artista faz uso de diversos meios para alcançar seus objetivos e promover a criação de uma linguagem única, que sustente verdadeiramente sua obra. Um desses elementos é a oralidade, que Guimarães Rosa insere numa relação dialética com a escrita, numa tensa relação de complementaridade: o texto escrito encena a fala e a linguagem cria o

efeito de oralidade, a qual se inscreve na escrita e passa a ser uma das suas marcas, sem contudo, ser sua causa, prescrevê-la ou determiná-la.

Em seus textos a língua não é vista como meio completamente eficaz de comunicação, mas como instrumento para se colocar em ação o pensar. Daí a modernidade de uma linguagem que se aproxima da comunicação oral cotidiana, ou melhor, que transforma a oralidade em literatura. Esta oralidade insere nas tramas da produção toda a riqueza cultural da tradição e a visão de mundo do orador/falante que conhece e manipula esse conhecimento, para se apoderar das vozes antigas que ecoam, por exemplo, nos ditados populares, estruturas que são desconstruídas e reconstruídas sob novas formas e significados para refletirem ao mesmo tempo o passado e o presente.

Desse modo, pode-se considerar que a oralidade insere no texto rosiano leveza e, porque não dizer, certa falta de referencialidade e lógica, distinta daquela que comanda a palavra escrita. Graças à oralidade, o texto adquire falsa aparência de simplicidade, construída pelo poder do intelecto, e esconde nas suas entranhas toda a complexidade de uma obra que visa por em cheque a própria condição humana. A cada leitura o aspecto oral renasce e se fortalece, para culminar no poético e no insólito.

Essa oralidade proporciona ao texto a fluidez da conversa entre dois conhecidos, ou seja, instaura um discurso leve, que objetiva contar a estória vivida; a narração começa a tomar forma e os fatos iniciam seu desenvolvimento, mostrando a sua íntima ligação com o construtor e a casa, a ponto de as duas histórias se confundirem, de alto (cimalha) a baixo (cerces), como mostra o pronome possessivo:

Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é um remexer de Deus? – com perdão que comparo. **Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, de cerces à cimalha.** Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento (ROSA, 2001, p.67, grifo nosso)

A palavra que dá origem à estória, também lhe acrescenta a fagulha divina – “remexer de Deus” -, capaz de alterar o destino humano, subjugado pelas suas determinações. A visão é outro aspecto interessante nesse trecho, afinal é responsável por organizar aquilo que está fora da normalidade, restabelecendo o cosmos.

No trecho encontram-se símbolos que propiciam a união de opostos: “Dizendo, formo é a estória dela, que fechei **redonda e quadrada**” (ROSA, 2001, p.67, grifo nosso). A estória compartilha dessas características, ou seja, fecha-se em torno de si mesma de modo inteligente e harmonioso, imaginativo e racional, constituindo-se como espaço seguro, no qual as experiências vividas pelos personagens são contadas e, com isso, sobrevivem à ação do tempo. Possui um lado transcendente ao introduzir a poesia no cotidiano; deixa transparecer o outro, quando escolhe a matéria prima: o homem e seu espaço. A união dessas duas facetas permite o surgimento de um texto que deseja ir além da estória individual, adentrando no terreno do coletivo, para fazer nascer o desejo de superar limites e evoluir, ou seja, um texto que se aproxima do universal através do individual, afinal, na obra rosiana, a individualidade reflete a coletividade. Da junção dos opostos nasce certa tensão, harmonizada pelo conjunto da obra.

Os símbolos ampliam a significação, que é renovada constantemente, tornando a expressão e a compreensão do texto flexível, adaptável às necessidades do narrador e do leitor. O individualismo não exclui o universalismo, ou seja, mesmo voltando-se para o sujeito, o texto toca em questões universais, comum a todos. Isso acontece porque o personagem rosiano representa todos os homens, guardando em sua interioridade as mesmas dúvidas e temores. Os símbolos demonstram que se contará a estória de uma transformação, um evoluir rumo ao superior.

Em meio a um universo de lutas e batalhas existenciais, o símbolo surge como peça fundamental na construção da poeticidade, além de ser um dos responsáveis pela introdução

do elemento metafísico no texto. Entendido por Chevalier (2000) como o centro da vida imaginária, revela os segredos do inconsciente e abre o espírito para o desconhecido, incitando ao aprendizado. É estrutura que escapa a qualquer definição; a chave do mistério que comunica o indizível e reúne os opostos.

Qualquer objeto pode adquirir valor simbólico, desde que possua multissignificações, passando a exprimir de modo indireto. Assim, o símbolo não suprime a realidade, mas acrescenta-lhe outra dimensão: “[...] afasta o que está próximo, reaproxima o que está longe, de modo que o sentimento possa apreender tanto uma coisa como outra” (CHEVALIER, 2000, p. 23). Cada símbolo é um mundo visto na sua simultaneidade de sentidos, capaz de se renovar continuamente, graças às correspondências e assimilações que realizam.

“Par le symbole, le récit poétique transcende l’histoire” (TADIÉ, 1978, p. 163). Esta é a concepção de Tadié, que o compreende como a imagem infinita motivada no espírito, a qual confere ao texto amplitude e pluralidade de sentido, além da capacidade de ultrapassar seus próprios limites e continuar tocando seus leitores, independentemente da passagem do tempo. Lefebvre (1980) argumenta que o simbolismo confere mais abertura à obra de arte, que adquire ambigüidade e polissemia, ao introduzi-lo em sua formação.

Considerado por Todorov (1996) como estrutura sintética, que guarda em si seu próprio valor e opacidade sem deixar de significar, o símbolo é intransitivo e dirigido à percepção intelectual, “ele existe por si mesmo e apenas num segundo momento descobrimos também que ele significa” (TODOROV, 1996, p.254). Possui significado vivo e inesgotável, exigindo esforço de interpretação infinito; ele é e significa ao mesmo tempo, por isso só tem valor dentro de si, na união de significantes e significados, ampliados nas suas dimensões (cós mica, onírica e poética). O símbolo é estrutura que sugere o desconhecido, expressa a vida e o conhecimento usando o inexprimível, dá sentido ao mundo e suporte para o sujeito agüentar qualquer provação, na medida em que o convence ser ela necessária.

Os símbolos aparecem como elementos importantes na construção dessa nova literatura, afinal, têm sua origem na linguagem. Entretanto, assim como todo o resto, são libertados das amarras tradicionais, tendo seu significado reformulado pela imaginação e pelo pensamento lógico, que lhes acrescenta certa magia. São produtos do gênio e da inventividade de um autor caracterizado pelo seu trabalho artesanal com a linguagem; juntos, linguagem e símbolo ampliam o sentido do texto, fazendo com que resista ao tempo.

O quadrado e o círculo são exemplos de símbolos que ressoam por toda obra rosiana, sempre cumprindo o papel de unir os opostos, apontando para a transformação e o início do processo de evolução, rompendo as amarras da imobilidade. Isso está representado, por exemplo, em determinados elementos de *Curtamão*, como a casa: imagem da renovação e rompimento com as antigas normas, que representa o quadrado inscrito no círculo. Vale ressaltar aqui uma imagem de grande relevância, que também mostra essa relação entre quadrado e círculo: o homem ventruviano. Este revela uma visão marcada pela proporcionalidade e perfeição, uma união entre imaginação e razão, sempre colocando o homem no centro de tudo, ou melhor, no centro dessa intersecção entre quadrado e círculo, assim como acontece com a estória contada.

Em *Quadrinho de estória*, o quadrado se faz notar desde o título, representando o único espaço que um prisioneiro – personagem sem nome - possui para observar o mundo, ou seja, o espaço delimitado pela janela da cela, denotando a imobilidade daquele que se encontra fisicamente preso, mas espiritualmente livre para galgar novos caminhos. O círculo também se faz notar, na circularidade presente na estrutura da narração, concretizada pelo esforço constante do preso em recuperar o passado, fazê-lo retornar e revivê-lo.

O mesmo círculo caracteriza a personalidade de Drijimiro, “[...] hermético feito um coco [...]” (ROSA, 2001, p.130), personagem de *Lá, nas campinas...*, o qual vive constante busca pelo passado esquecido e perdido nos mais recônditos lugares de sua memória. Circular

também é Tio Bola, de *Presepe*, um velhinho que, numa noite de natal, decide tornar real um desejo que lhe queima a alma: reviver o instante do nascimento de Cristo. Usufruindo desse instante mágico com toda a liberdade que o momento de solidão permite, afinal encontra-se praticamente sozinho em casa, acompanhado apenas por alguns empregados, mas sem a presença da família que cerceia seus instintos. A circularidade se faz notar nas atitudes de Tio Bola, do preso e Drijimiro, ou seja, na tentativa de recuperar algo que se encontrar perdido, abolindo os limites cronológicos e permitindo que esse instante possa ser revivido de modo pleno.

Tem-se ainda a presença do círculo em *Os três homens e o boi* e *João Porém, o criador de perus*. No primeiro, o leitor depara-se com a história de três vaqueiros – Jerevo, Nhoé e Jelázio - que, num momento de distração, criam, através do poder das palavras, um boi, o qual acaba ganhando vida própria e, conforme adquire força, torna-se independente dos seus criadores, transformando-se numa espécie de lenda. O círculo se associa a imagem do boi, ou melhor, ao “[...] redondo o berro [...]” (ROSA, 2001, p.168), representando um círculo que se completa: o animal foi criado pelas palavras, ganha vida, permanece no tempo e continua vivo graças às palavras que sustentam sua existência, ou seja, seu princípio e fim estão ligados ao potencial criador do vocábulo.

No segundo, *João Porém, o criador de perus*, a circularidade surge relacionada à estrada. Tem-se a narração da vida de João Porém, homem simples, solitário e criador de perus, alvo da maldade das pessoas, que inventam a figura de uma moça fictícia que estaria apaixonada por ele. João Porém logo é tomado por esse amor, que muda sua vida, mas quando lhe dizem, numa segunda mentira, que ela havia morrido, uma imensa tristeza nasce e todo o vazio da solidão volta-lhe a encher a alma. Nesse instante da história, o círculo se faz presente: “e fechou-se-lhe a estrada em círculo” (ROSA, 2001, p.120), denotando o fim de um ciclo e o início de outro, afinal, após a falsa morte da amada inventada, o sujeito se entrega,

“[...] como viúvo ao vento” (ROSA, 2001, p.120), à tristeza e à morte, estado de libertação plena, no qual todas as amarras são rompidas e a unidade refeita.

O autor mineiro deixa para traz o antigo regionalismo romântico, que supervalorizava o pitoresco e a cor local, constituindo-se como forma de evasão no tempo, visto que o espaço era idealizado oniricamente, além de ser transfigurado por valores e qualidades estrangeiros, que não faziam parte dessa realidade. Da mesma maneira, também ultrapassa o conceito do regionalismo autêntico, o qual considera a obra regional quando esta parece nascer do espaço que retrata, retirando-lhe a própria substância real, resultante dos costumes e maneiras típicas dos habitantes. Rosa é o representante de um novo tipo de regionalismo, relacionado às lendas e experiências da língua, o qual transcende as fronteiras espaciais impostas pelos antecessores. O regionalismo rosiano, ao ser introduzido no universo, funde-se com seu processo criador e passa a compartilhar suas características; nasce dessa visão de mundo e do meticuloso trabalho com o vocábulo, tornando-se, portanto, também poético.

Candido (2000) aponta algo que é fundamental: o fato de Guimarães transfigurar o regional em universal, a partir da exploração minuciosa do particular, o qual anula o pitoresco e a simples representação, visando buscar a essência e o valor comum a todos. Desse modo, a realidade é ultrapassada e o realismo do texto intensificado; o sentimento do verdadeiro é comunicado e a modernidade instaura-se, concordando com a tradição da língua e da região. Graças a tais características, Rosa pode ser considerado pioneiro ao unir aspectos até então dissociados em nossa literatura: “[...] a sede do particular como justificativa e identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens” (CANDIDO, 2000, p.208).

O regionalismo rosiano é mais amplo ao suplementar-se com questões metafísicas e filosóficas, as quais abordam os problemas e dúvidas sempre presentes na alma humana. Portanto,

essa preocupação com a íntima essência da realidade, com o sentido último da existência, indo além do que mostram as aparências, torna [a obra rosiana] de interesse universal, pois a focalização de tais aspectos sempre atrairá o ser humano, independentemente do tempo ou da geografia em que viva (CASTRO, 1993, p.6).

O regionalismo de Guimarães Rosa estilhaça os conceitos tradicionais sobre o tema, na medida em que sua obra não reproduz o espaço preexistente, mas, ao contrário, cria uma nova realidade, com peculiaridades e regras; um mundo que irradia vida, carregado de universalidade e poesia. O sertão estabelece íntima relação com todos os elementos que compõem o texto, como os personagens, as histórias e as palavras, afinal estas são sua origem. Esse regionalismo e o sertão não retratam apenas um lugar e suas especificidades, ao contrário, representam o espaço ilimitado e indeterminado, no qual a realidade e seus contornos são questionados e, porque não dizer, sublimados, em prol da poesia. Assim, o regionalismo rosiano não é só universal, é também poético. Rosa “foi, ao mesmo tempo, o nosso escritor mais regional e mais universal, mais arcaico e mais moderno, e não deixou nenhum herdeiro reconhecível” (VERISSÍMO, 1997, p.76).

O autor mineiro segue um caminho contrário daquele estabelecido ao romper as definições de regionalismo, ultrapassando as limitações espaciais e acrescentando ao seu regionalismo mais do que amplitude geográfica e temporal. Apesar de fugir dos padrões estabelecidos, sua capacidade de comunicação não diminui; ao contrário, vê-se o nascimento de obra distinta, que tem a maior força na potencialidade expressiva de seus termos. Além disso, vai na contramão de uma literatura que não quer mais comunicar-se, mas somente

expressar-se, marginalizando o leitor, ou seja, a obra rosiana espera muito desse leitor, confia nas suas habilidades e lhe dá a função de desvendar o texto.

Os personagens que dão vida ao conto *Curtamão* são seres que vivem o cotidiano e tentam sobreviver em meio à realidade, mas se diferenciam dos demais por observar o mundo sob ótica particular, buscando sempre algo que está ausente, guiados pela poesia do mundo:

Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior; **de chegar a mais, me impedia esse contra mim de todos, descrer, desprezo. Minha mulher mesma não me concedia razão, questionava o eu querer: o faltado, corçãos do vir a ser, o possível.** Todos toleram a gente só nos dissabores do diário e pouco sal no feijão (ROSA, 2001, p.67, grifo nosso)

Eles dão as costas à realidade cotidiana, que cerceia o sonho e o devaneio, tolerando apenas as tarefas diárias e os sofrimentos da vida limitada. Qualquer sabor (sal) a mais é logo considerado loucura, desacordo, sendo motivo de desprezo e descrença. Desse modo percebe-se que, o mesmo mundo que “desentendia minha fundura” (ROSA, 2001, p.69), não compreende esses seres estranhos.

O encontro dos personagens se dá ao acaso: “Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber” (ROSA, 2001, p. 68), como que determinado pelo fio condutor do destino. O narrador-personagem “[...] estava muito repelido” (ROSA, 2001, p. 68), ou seja, ignorado, desconsiderado e recusado no convívio social. Armininho vivia situação ainda pior, pois fora abandonado pela noiva, que se casara com outro, além de estar sendo ameaçado pela família do atual marido, Requinção, a qual desejava expulsá-lo do arraial. Nesse momento, Armininho, é caracterizado pelos opostos e pela dúvida: “**Agora de tão firme ele cambaleava**, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver”; entretanto, há no interior do

personagem o desejo oculto que o impulsiona e contamina o narrador: “**Armininho só ansiava**. Igualei com ele – para restadas as confidências” (ROSA, 2001, p.68, grifo nosso). Após conversarem, eles decidem usar o dinheiro de Armininho para construir a casa, “*“a mais moderna...”*” (ROSA, 2001, p.68), como havia sonhado a ex-noiva. Tal decisão reacende a chama interior dos personagens, agora unidos em torno do objetivo comum: a construção da casa. O trecho que segue demonstra todo o entusiasmo, que transborda pelos olhos, bem como a união e o desejo mútuo, sinônimo de renascimento: “[...] ele [Armininho] suspirava pelos olhos [...] Suspirei junto: ‘*Estou para nascer, se isso não faço!*’ rouqueei – desfechada decisão” (ROSA, 2001, p.68). Destaca-se ainda nesse trecho o termo “desfechada”, no qual o prefixo é usado de modo não convencional, indicando possível abertura a alterações que possam mudar aquilo que foi anteriormente decidido.

Vale ressaltar um aspecto interessante com relação aos nomes dos personagens, pois em Armininho tem-se o sufixo diminutivo, o qual sugere certa fragilidade, sentimentalismo e delicadeza em oposição às asperezas do mundo, concretizadas por Requincão, o qual, ao contrário de Armininho, possui o aumentativo em seu nome, denotando certa brutalidade e insensibilidade. O mesmo diminutivo é visto na personagem do conto *Tresaventura*, chamada Maria Euzinha, a qual, assim como Armininho, tem alma doce e gentil, diferente daqueles que estão a sua volta, por isso sensível o suficiente para captar toda a poesia do mundo. O diminutivo pode, conforme aponta Durand (2002), indicar pequenez, mas não significa fraqueza, ao contrário, tais personagens escondem um espírito imenso e uma infinita energia criadora, ou seja, são pequenos continentes com grandes conteúdos. Apesar de não possuir o diminutivo em seu nome, Nhoé, do conto *Os três homens e o boi*, também é dono de intensa energia criadora, tendo visto que foi um dos responsáveis pelo surgimento do animal.

Os laços que unem os dois se tornam cada vez mais estreitos; Armininho sempre relacionado ao emocional e à inspiração, como mostra o diminutivo em seu nome, enquanto o

pedreiro encerra o raciocínio lógico. É o artesão, cuja inspiração brota de Armininho, bem como a determinação em conseguir o objetivo: “Teso em mente forcejei – por mim arredar desânimo pegador” (ROSA, 2001, p.68), sem perder a sensibilidade, a imaginação e o espírito criador, “me prezou, pelo meu engenho [...]” (ROSA, 2001, p.70), do qual origina o projeto da casa, verdadeiro recomeço para o mestre-de-obras: “assim amanheci” (ROSA, 2001, p.69). Ao lado do “amanhecer” aparece a morte, sinônimo desse reinício, pois representa a ruptura entre o passado e o presente, é a porta de entrada para a realidade futura e desconhecida, que só pode ser desvendada por aqueles que evoluírem rumo ao equilíbrio, deixando para trás a negatividade de certos sentimentos, como a raiva, o ódio, o orgulho, a vingança, entre outros. Tais considerações podem ser observadas no trecho que segue: “**A cova** – sete palmos – que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, **para enxotar iras e orgulho**” (ROSA, 2001, p.69, grifo nosso). Os personagens representam o equilíbrio que nasce dos opostos: juntos se completam e permitem que a inspiração, concretizada em Armininho, e o trabalho racional do artesão, centrado no pedreiro, coexistam e possibilitem o aparecimento de frutos: a casa. Assim, não seria absurdo afirmar que estes personagens ilustram o poeta inspirado e o poeta artesão, que Melo Neto (1994) apresentou em seu texto, bem como a convivência pacífica entre ambos.

Assim, em *Curtamão*, o racional se faz presente na figura do pedreiro, responsável pelo projeto de construção e por enfrentar e resolver os problemas resultantes dessa empreitada. Já em *Esses Lopes*, o racional é representado por Flausina, mulher que tem o destino destruído pelas atitudes violentas dos homens da família Lopes, resolvendo, portanto, vingar-se de todos e, para isso, arquiteta um plano e mata-os - um de cada vez e cada um a seu tempo -, concluindo sua vingança e libertando-se daqueles que concretizam seu sofrimento.

Apesar da atmosfera tumultuosa presente nos contos - na população que não aceita a casa ou na família Lopes e sua história de violência-, o sonho e a imaginação também

aparecem, ora concretizados num personagem, como acontece com Armininho de *Curtamão*, o qual busca viver seu sonho e seu amor, independentemente das barreiras impostas pela realidade; ora como outra face de um personagem caracterizado pela racionalidade, como ocorre com Flausina, que apesar dos traumas, ainda guarda em si a esperança num futuro pleno de felicidade e equilíbrio. Em ambos, a racionalidade é a arma possuída para enfrentar e derrotar seus opositores, e, desimpedidos, poderem realizar seus desejos e viverem livremente.

Impulsionados pela “[...] sina e azo e hora [...]” (ROSA, 2001, p.68), eles iniciam sua tarefa, cada qual com participação individual, mas ajudando-se mutuamente, com o peito repleto de vários sentimentos: “De lá a gente saiu, arrastando eu aquele peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado” (ROSA, 2001, p.68).

A relação dos personagens, baseada em opostos complementares, fica clara nas palavras que seguem: “Tresnoitado, espinhoso, eu [pedreiro], ardente: ele [Armininho], sonhado com felizes sonhos” (ROSA, 2001, p.69), as quais demonstram como o primeiro se liga a realidade e ao racional, sendo observador e possuidor de fogo interno que o queima, enquanto o segundo, Armininho, é guiado pelo sonho e pela interioridade. A estrutura do texto aponta essa distinção ao separar as descrições pelos dois pontos, que também sugerem proximidade, em tensão, indicando como um personagem pode definir o outro, mesmo que seja através de opostos.

Rosa (2001, p.39) considera que “sempre que algo de importante e grande [anedota] se faz, houve um silogismo inconcluso [...]”, ou seja, tensão faz nascer, em perfeito equilíbrio, o novo e o inesperado, resultado da aproximação do que aparenta ser distinto. Portanto, a ligação entre o pedreiro e Armininho culmina na criação da casa e na possibilidade de Armininho poder viver plenamente seu amor; juntos criam outra realidade. A estória lida é outro exemplo de aproximação de opostos, afinal caracteriza-se como “redonda e quadrada”,

assim como a própria casa, a qual é hermética, porém aberta. O resultado dessa união só pode ser compreendido por aquele que “[...] admite, seja nem que um instante, que é nele mesmo que está o que não o deixa entender [...]” (ROSA, 2001, p.40). Fica sugerida a necessidade de deixar-se transformar pelo texto ao mesmo tempo em que este é construído, ou seja, estabelece-se uma relação de transformação mútua, iniciada quando o leitor se desvencilhar de seus antigos conceitos e aceitar toda a novidade do texto.

A construção da casa está garantida, “[...] o caso era fato [...]” (ROSA, 2001, p.69), os materiais são comprados, os documentos acertados, o tempo é bom para o trabalho, os operários são contratados, enfim, tudo está pronto. Mesmo o Armininho, sempre pesaroso, tira forças do amor perdido e da fé, para acompanhar os serviços, pois a casa representa sua “[...] esperança organizada” (ROSA, 2001, p.69). Destaca-se aqui o fato de cada trabalhador possuir certa qualidade, que determina sua identidade, como se essas características pudessem ser transmitidas à casa: “Eu tinha o Dês, ajudante correto, e servente Nhãpá, cordato [...] meu tio Borba, ajudador, e nosso um Lamenha dando serventia [...]” (ROSA, 2001, p.69). Merece atenção o Dês, trabalhador, cujo nome é composto, basicamente, por prefixo que indica negação (des-), entretanto, é um dos responsáveis por construir a realidade, não destruí-la; concretiza a oposição criadora, comum na obra do autor mineiro.

A falta de espaço da mulher em relação ao marido pedreiro, a quem não compreende, marca o início da obra, a construção de suas fundações, responsáveis por sustentar todo o restante: “Ela indo-se embora para sempre – e botados o assento e o soco em o baldrame” (ROSA, 2001, p.69). Aquela que representa a realidade opressora desaparece e, finalmente, a casa está livre para surgir, colocando-se diante do mundo: “A obra abria” (ROSA, 2001, p.69). Aparece ainda nesse trecho a concisão, comum na obra moderna, exemplificada pelo momento em que o narrador conta sobre o fim de seu casamento e, logo em seguida, após travessão, o qual separa a realidade (mulher) do sonho (casa), descreve a construção das bases

da casa; sintetizando diversos acontecimentos em poucas palavras: “ – ‘*Dôido diacho monstro!*’ – minha mulher e praga. Desentendia minha fundura. Empiquei: a fio-a-prumo. Ela indo-se embora para sempre – e botados o assento e o soco em baldrame” (ROSA, 2001, p.69).

A fragmentação da linguagem e a concisão podem ser aqui observadas e, conforme aponta Simões (19-), são responsáveis por nova forma de apresentação da realidade, não mais vista em totalidade, mas recortada em pequenos pedaços usados para construir a atmosfera pretendida. Desse processo surge a síntese, ou melhor, capacidade de dizer muito através de poucas palavras, comum em *Tutaméia*, onde as descrições atingem sua condensação máxima, demandando, por parte do leitor, um exercício de análise e interpretação.

A concretude da edificação ocorre paralelamente aos sonhos de Armininho, que aos suspiros busca reencontrar a amada, mesmo que através da imaginação, a qual, junto com o amor o conduzia por espaços longínquos: “Enviava o amor a vales e campos, isto é, a certa rua e morada” (ROSA, 2001, p.70). Esse mesmo amor é usado pelo pedreiro como inspiração, afinal, “tomara, o extrato desse amor, para ingerir no projeto exato” (ROSA, 2001, p.70). Deve-se atentar para o verbo “ingerir”, o qual sugere ser o amor e os demais sentimentos, alimentos vitais para a empreitada. Além disso, a palavra *extrato* relaciona-se com tudo que é abstrato, do mesmo modo que *exato* liga-se ao elemento racional; reiteram, portanto, a oposição racional e irracional presente no conto.

A repressão da família de Requinção continua, mas perde intensidade, ao se deparar com os responsáveis pela proteção da casa: “[...] muito mais retrocediam: de ante meu Tio o Borba, dunga jagunço, e o Lamenha nosso, quera curimbaba. O mau resolve - estando-se em empresas [...]” (ROSA, 2001, p.70). Os mesmos operários, que, anteriormente, destacaram-se por características positivas, mostram seu lado negativo e maligno, usado, organizadamente, para a proteção da casa. Aqui o senso comum - o qual prega ser o mal algo que deve ser

evitado - é desconstruído, pois esse mesmo mal é responsável por preservar a casa daqueles que querem destruí-la.

Além disso, a casa também é alvo da zombaria e desfeita do povo, adjetivado como “inglório”. Como vingança, o construtor muda sua posição, colocando-a de costas para a rua, mas diante da amplitude do horizonte e da natureza: “Despique e birra contra desfeita: - *‘Boto edifício ao contrário!’* - então refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas” (ROSA, 2001, p.70). A edificação ignora aqueles que não a compreendem; de costas, ela protege sua entrada, que se abrirá somente para poucos. Contempla a plenitude do mundo e as possibilidades advindas do horizonte.

Tomado pelo medo, o pedreiro decide proteger a casa, erguê-la, aproximando-a do céu e, conseqüentemente, afastando-a dos homens e da terra. A construção fecha-se em torno de si mesma, torna-se intencionalmente hermética, intensificando-se como enigma, que exige esforço para ser desvendado.

Então eu disse: - *‘Redobrar tudo, mais alto! Sobrado!’* tive’de. A madre, meu construído, casa-grande de quantos andares agüentando, no se subir, lanço a lanço, à risca feita. Mas: a casa sem janela nem porta – era o que eu ambicionava (ROSA, 2001, p.70).

O afastamento do mundo permite sua comparação com a torre de marfim, espaço de segurança e isolamento, no qual predomina o idealismo e a criatividade. Assim como os poetas, o personagem também se recusa a participar das controvérsias que o cercam, “[...] concentra-se exclusivamente na sua arte, apurando-a ao extremo da sutileza estética” (MOISES, 2004, p.448), ou seja, volta-se para sua obra, lapidando-a para que se aproxime da

perfeição. Esta é a concretização do espírito criativo do artista, sua extensão, por isso a necessidade de protegê-la de todos.

O posicionamento inusitado da construção também lhe atribui certa aura de novidade, pois nunca se tinha visto nada igual; dissemina o instigante estranhamento e torna-se, portanto, ponto de observação por parte dos habitantes, ao ultrapassar seu uso convencional, como simples moradia. Tal situação aproxima a casa da anedota, segundo as afirmações de Rosa em seu primeiro prefácio (2001, p.29), afinal, ambas caracterizam-se pelo “[...] fechado ineditismo [...]”, tornando-se “[...] instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência [...]”, ou seja, sua singularidade estimula a reflexão. Assim, a casa cumpre a função de instaurar o novo ao romper com antigos modelos e regras, como acontece com a poesia, promovendo reações no povo, responsáveis por indicar outra maneira de observar o mundo.

Pode ser associada ainda ao chiste, “[...] porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p.29/30). A aproximação dá-se pelo posicionamento da casa, originado da reflexão do pedreiro, guiado, porém, por lógica distinta e inusitada, daí a opção de colocar a casa de costas para o mundo, sem portas e janelas. Desse modo, nota-se que a intenção do autor não é suprimir o racional, mas inaugurar novas regras para regerem a racionalidade presente em seu universo.

A novidade é tanta, que beira o não-senso, porque desconsidera todo o padrão tradicional; entretanto, “[...] reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria” (ROSA, 2001, p.30), ou seja, em torno da casa há o invólucro do mistério e do questionamento, nascido da incapacidade das pessoas de compreenderem e aceitarem aquilo que de novo lhes é apresentado. Pode-se considerar que a casa é imagem do mistério, já que se apresenta como elemento hermético e de difícil acesso, configurando-se como desafio.

Quando a sociedade entre os personagens termina, a linha que une a estória do narrador com a construção se torna mais tênue, e, apesar do sofrimento, ele continua, “mas para diante” (ROSA, 2001, p.71), impelido pela energia interior. Oferece todas as forças para a finalização do projeto, mesmo estando sozinho, pois seus antigos operários desistem da empreitada, já que não possuem a mesma centelha que anima sua alma, e, por isso, não enxergam a arte e a poesia do mundo:

[...] firmei clareza; desmanchada nossa sociedade [...] Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho, as dívidas. Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes. – *‘Morro, na soleira e no reboco!’* – anunciei. – *‘Eu, não morro...’* – ou nem nada (ROSA, 2001, p.71).

Sozinho, ele continua a empreitada, sempre buscando estímulo no extraordinário, ou melhor, naquilo que ultrapassa a fronteira da normalidade: “segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário” (ROSA, 2001, p.71). Assim a casa é construída, encerrando a simplicidade, a ordem e o fim do sofrimento: “Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco [o ovo], o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada. Sem parar – e todo ovo é uma caixinha?” (ROSA, 2001, p.71). Aparecem nesse trecho dois elementos que merecem atenção, afinal, estão intrinsecamente ligados à casa : o amarelo e o ovo.

O primeiro, o amarelo, é definido nos dicionários como a cor símbolo da eternidade, da transfiguração e da maturação. Manifesta o poder das divindades do além, estando associado ao mistério da renovação. É a cor da eternidade e da fé, unindo-se à pureza do branco. Estabelece relações com o sol e, como consequência, com a luz, a vida e o calor.

O segundo elemento é o ovo, considerado emblema da imortalidade, aquilo que tem energia potencial, o germe da geração. Esconde em si o mistério da vida, a eternidade e a luz, por isso, representa a idéia de que no escondido/oculto pode existir atividade; é vida que se lança ao além, aproximando-se da imortalidade. Atribuem-lhe valores de fertilidade e perfeição, por sua forma simples, a cor quase branca e as potencialidades que esconde; no cristianismo é imagem da ressurreição. Relacionado ao poder criador da luz, surgindo para indicar o fim do caos e o princípio do cosmos. Símbolo de prosperidade, renascimento, renovação e repetição, o que salienta sua função cíclica, como signo de retorno à vida. Representa os conflitos interiores e retoma alguns valores do simbolismo da casa e do ninho, ou seja, lugar de repouso seguro.

Percebe-se que os valores desses símbolos se misturam na representação da casa, responsável pela transformação do narrador e dos personagens, que se renovam, renascendo para uma realidade repleta de magia, fé e pureza. Eles, amadurecidos, iniciam seu caminho rumo à eternidade; quebram as cascas da aparência [o ovo], para, com sua energia íntima, alcançar o além. Como ovos, os seres rosianos guardam dentro de si os mistérios, infinitas potencialidades e a luz necessária para reorganizar a realidade caótica, transformando-a num lugar mais harmonioso, onde, calmamente podem continuar sua evolução e retornar ao cosmos. A construção da casa – como a construção do texto- é um momento de transformação e amadurecimento, possibilitando a renovação dos ideais que guiam os personagens. Como a luz, a construção ilumina o presente e dissemina a fé; permite o retorno desses homens para junto deles mesmos; é signo de prosperidade e segurança.

O ovo também aparece em *Os três homens e o boi*, logo no início do conto, no instante em que os três vaqueiros estão prestes a iniciar a conversa que dará origem ao boi: “então que, um quebrou o ovo do silêncio [...]” (ROSA, 2001, p.164). Encerra um significado bem próximo daquele que tem em *Curtamão*, representando aqui a mesma energia criadora, oculta

sob falsa aparência de imobilidade, mas pronta para permitir o surgimento e a permanência do novo, o qual se renova constantemente, aproximando-se da eternidade e imortalidade. Desse modo, o boi criado pelos vaqueiros rompe a casca do silêncio e, pelo poder das palavras, que encerram a energia potencial, ganha vida e liberdade para existir, eternizando-se na memória de cada sujeito que repete sua história ao longo do tempo; ele representa um novo mundo, capaz de ser transformado pela força da palavra poética.

A liberdade e a transformação acontecem com Armininho por sua fuga, narrada como “surpresa azul” (ROSA, 2001, p.71). A palavra “azul” causa estranhamento ao ser associada ao substantivo “surpresa”, entretanto essa relação amplia seu sentido, atraindo outros significados. Observa Chevalier (2000) que essa é a mais imaterial das cores, sinônimo de pureza, verdade e suavidade. Revela o caminho para o infinito e para o sonho, onde o real se torna imaginário; é a cor das almas que se arremessam em direção à outra esfera do existir. Armininho finalmente encontra no amor e em si a chave que abre as portas para o mundo da poesia, ninho seguro, que já existia dentro de si, camuflado no seu próprio nome [armi-ninho].

As cores também se fazem notar, principalmente o azul e o amarelo: o primeiro transformado em adjetivo do substantivo *surpresa*; o segundo associado à simplicidade. Estas são constantes em outros textos como *Reminiscção*, que narra a estória de Romão, homem apaixonado por Drá, o qual se utiliza desse sentimento para transformar sua amada que, para demonstrar sua mudança, passa a se chamar Pintaxa e, por último, Nhemaria. Aqui esta cor “[...] dá o céu um azul do qual emergir a Virgem” (ROSA, 2001, p.126), denotando a atmosfera divina que envolve Romão, sua fé e capacidade de perdoar, junto com as tentativas de mudar aquilo que o rodeia. Já o amarelo associa-se às “ideias sem matéria”, expressão que podem representar todo o contexto imaterial do texto: as crenças, o perdão, o amor, entre outros.

Em *Quadrinho de estória*, o azul se faz notar no vestido da mulher que é observada pelo preso, através da janela da cela, remetendo ao contexto de imaginação e devaneio vivido pelo personagem, que tenta insistentemente recuperar sua amada perdida e reviver os momentos de felicidade.

Hiato é mais um conto em que o azul pode ser encontrado, também associado ao céu: “o que o azul nem é do céu: é de além dele” (ROSA, 2001, p.104), com toda sua imaterialidade e infinitude, capazes de transportar o homem para outra esfera. Nesse texto, dois vaqueiros, Nhácio e Põe-Põe, como mencionou-se anteriormente, deparam-se com um imenso touro, “[...] de imaginação medonha [...] ingenerado, preto empedernido. Ordem de mistério sem contorno em mistério sem conteúdo”(ROSA, 2001, p.104), o qual pode ser entendido como concretização do desconhecido e dos sentimentos mais remotos, ocultos na alma desses homens. O encontro com o animal é ponto relevante, pois muda a vida desses vaqueiros: Nhácio, o mais velho, abandona a profissão, enquanto Põe- Põe decide continuar sua vida em paz.

Lá, nas campinas... é outro texto em que a cor azul se faz presente, precisamente no instante em que as recordações de Drijimiro jorram de sua memória, como “[...] a água azul das lavadeiras [...]” (ROSA, 2001, p.134). Associado, portanto a água e sua fluidez, o azul representa a imaterialidade daquilo que é buscado pelo personagem: o passado envolto nas sombras da indeterminação, mas claro nas poucas recordações que sobraram. Aqui a memória e o tempo, como rios, seguem seu caminho ininterruptamente, conduzindo o sujeito para próximo daquilo que representa sua identidade.

Desse modo, as cores sempre aparecem associadas a momentos importantes vividos pelos personagens, instantes de recordação ou de esclarecimento, nos quais os mistérios e segredos são desvendados. Elas são essenciais na estrutura do texto, pois sua carga simbólica confere mais amplitude à trama, cuja interpretação explode em possibilidades.

Os ventos da mudança tomam conta da estória e transformam a opinião de toda a população: “[...] vi como é que o povo muda. Agora, comigo e por pró estavam, vivavam: - ‘A casa é progresso do arraial!’ (ROSA, 2001, p.71). As pessoas passam a respeitar o construtor pela sua obra, dando-lhe, com atraso, “[...] essas frias sopas e glória” (ROSA, 2001, p.41) . A casa, vista como representação da modernidade, é colocada diante do povo, que precisa, agora, aprender a entendê-la. A casa é fruto do trabalho do curtamão com a língua, descrito a partir dela, sendo, portanto, um representante metalingüístico, que estabelece paralelo com a escritura e a poesia.

É inegável a importância que a casa possui na estrutura do texto, acrescentando-lhe todos os valores e significados de sua simbologia. De acordo com Lexikon (2009), a casa é a área cercada e organizada, como a cidade ou o templo, representando, por isso o cosmos. Pode também ser associada ao corpo humano, pois, assim como este, ela é um abrigo temporário da alma. Nesse contexto, “[...] a fachada da casa corresponde à aparência exterior; o telhado, à cabeça, ao espírito ou à consciência; o porão, aos instintos, aos impulsos e ao inconsciente; a cozinha, às transformações psíquicas” (LEXIKON, 2009, p.47). A relação entre casa e corpo também é destacada por Cirlot (2005), o qual acrescenta o papel da escada, elemento que relaciona os diversos planos psíquicos, ou andares, em sentido vertical ou horizontal. Pode ser entendida como a imagem do universo, conforme afirma Chevalier (2000), um símbolo feminino, por ser considerada refúgio e espaço protegido, como é o seio materno.

Nesse espaço silencioso e solitário, o ser volta-se para seu interior, tentando o reencontro com a alma sonhadora, por isso, casa e homem se fundem, segundo as concepções de Bachelard (2003). O sujeito quer retornar à casa onírica, onde estão guardados seus sonhos e verdades mais íntimas. Sua função mais importante é proteger o sonhador, deixá-lo devanear em paz, por isso pode ser considerada como universo, que se afasta da realidade:

cosmos em meio ao caos. Este é o papel da casa e, por extensão, do texto, que, afinal, possibilita o sonho, a transformação do real e a instauração de outra realidade criada pelo sonho e pelo trabalho do artista/construtor. Além disso, é o espaço que busca guardar e proteger toda a energia vital dos seres, os quais, de modo particular, adquirem forças para encarar as adversidades do mundo.

A casa adquire status de alegoria, pois, além de aparecer em seu sentido próprio, possui faceta comparativa, inferindo um sentido que não foi totalmente expresso. Assim, pelas características que possui no conto, ultrapassa o significado de simples moradia, podendo ser compreendida como representação da poesia e da arte moderna, pois, assim como esta, desafia e rejeita normas estabelecidas de construção, as quais trazem em si todo o interesse do construtor/artista. Dessa forma é obra marcada pelo hermetismo, ou seja, fecha-se sobre si mesma, impedindo ou, no mínimo, dificultando a entrada de qualquer um que não esteja preparado para adentrá-la. Isso justifica a maneira como a casa foi construída: de costas para o mundo, sem portas ou janelas e protegida pela sua altura, ou melhor, afastada daqueles que não aceitam suas especificidades e que se colocam abertamente como opositores; a casa se recolhe em sua própria realidade. Como toda alegoria, esta é baseada numa relação lógica, que deve ser desvendada pelo leitor, responsável por refazer os caminhos que conduziram à sua composição, sem se deixar intimidar por sua aparente simplicidade (aletria e interpretação, portanto). Assim, cabe ao leitor compreender, apesar das dificuldades, que a casa concretiza a própria obra de Rosa por suas características peculiares, escritura e poesia, justificando a afirmação de Melo Neto (1994) de que, toda obra é única porque é a realização da face particular do artista, aquilo que há nele de mais íntimo e autêntico.

Todo o universo rosiano nasce do trabalho com a linguagem e da exploração das suas potencialidades. Guimarães desenvolveu linguagem única, harmônica em toda sua criação, mas também tensa ao explorar a ambigüidade do mundo, pela reestruturação das camadas

mais profundas da língua. Faz renascer palavras mortas, cria novos vocabulários, universaliza regionalismos, tudo, como afirmou Nunes (1969), para fazer fluir poeticamente sua realidade. Desse modo, surge uma linguagem poética para expressar um universo também poético. Garbuglio (1972) afirma que o duplo mundo de Rosa só pode ser expresso por palavra também dupla e polifacetada, tradutora de realidade difusa, encantatória e ambígua, onde o poético se consagra. Essa linguagem elaborada pode “[...] corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre - limite é tão tênue” como observa Rosa em seu primeiro prefácio (ROSA, 2001, p.39). A linguagem pode transformar a realidade que toca; elevar aquilo que é considerado inferior; tornar sublime o que antes era qualificado como banal. Tal transformação acontece com a casa de *Curtamão*, marginalizada e incompreendida no início, cultuada e admirada no final.

Rosa utiliza a palavra renovada com imensa energia criadora, porque quer renovar o mundo e o estagnado, fazendo reviver a língua em todos os seus usos e potencialidades. Ávila (2002) ressalta o aspecto gerador da palavra rosiana, que deixa de ser simples representação, para adquirir valor por si própria e construir uma realidade, alvo de dúvidas constantes. César (1968) enfatiza também a potencialidade da linguagem de Guimarães no que diz respeito à criação de mundos, quando declara que o autor mineiro não busca sua realidade dentro da língua, mas por meio da língua. É desse modo que torna a realidade humana visível, pensável, sensível e palpável; a língua é veículo e instrumento, meio de expressão de sua arte. Assim, pode-se afirmar que o universo sertanejo e o homem que aí vive têm sua sustentação e origem numa linguagem que se quer inesgotável em significações, poética, simbólica e universal. Nesse sentido, Brasil (1969, p.47) observa com propriedade que “[...] por ser um sertão construído na linguagem, os seus significados para quem vem de fora, ou está a apreciar de longe, são inteiramente novos e por vezes inacreditáveis”.

Coutinho (2004) considera que a palavra rosiana perdeu seu contorno unívoco e converteu-se em plurissigno, centro irradiador de policonotações, no qual o significado de cada termo está em contínua mutação. A função primordial dessa palavra é cicatrizar o sofrimento humano e incorporar a poesia na vida cotidiana, fazendo do viver contínua poesia, a qual é substância fundamental no universo rosiano por ser considerada “[...] espécie de encantamento, que pode afastar a alma do sentimento doloroso da vida terrena, do sentimento dramático da existência” (FERREIRA, 1991, p. 115).

Os vocábulos rosianos são carregados de valores subjetivos, possuem força mágica de evocação, que exerce no espírito humano efeito restritivo ou libertador, isto é, podem matar ou redimir, fazer nascer a certeza e a esperança ou acabar com elas, conforme ressalta Daniel (1968). A revolução da linguagem fez da frase rosiana poderosa torrente expressiva, na qual, para ganhar em poder de expressão, foi necessário torturar a estrutura da língua e esgaravatar cada palavra, para fazê-la penetrar através da aparência e ir até o miolo das coisas.

Mais ainda, Rosenfield (2006) fala da autenticidade do texto de Guimarães pela constante mistura de gêneros, estilos, reflexões e línguas, e que, assim como seu imaginário, se apóia em temas universais (o problema do mal, a condição humana, dilema da existência, a fé e a realidade), mas é sustentado por raiz completamente brasileira. Inspirado por inúmeras línguas, o escritor acrescenta ao português formas clássicas e modernas, tornando seu olhar preciso e realista ao buscar no sertão o popular e o erudito, visando encontrar a poesia inerente do lugar. Desse modo, “se não há verdades novas a serem descobertas, há, no entanto, verdades antigas que devem ser redescobertas” (ROSENFELD, 2006, p.78).

Além da poesia, ponte entre a língua instrumental e a comunicativa, há também a intenção de transmitir para o texto a oralidade característica da região, por isso, retrata-se toda a beleza rítmica e sonora dos pequenos poemas populares, estruturando-se tão fluidamente como conversa entre duas pessoas. É importante acrescentar que Guimarães Rosa, como todo

escritor, foi influenciado por outros artistas, técnicas, ideologias, temas, questões históricas e sociais; entretanto, seu processo criador incorporou todas essas fontes de inspiração, de modo a diluí-las ou transformá-las em seu texto. Assim, mesmo o mito, representante de tradições coletivas, é modificado e atualizado para representar os personagens que habitam esse lugar indefinido e poético, ou seja, reflete a situação individual desses sujeitos, que se encontram num momento crucial de suas vidas.

A poesia das narrativas de Rosa é fruto de árduo trabalho racional de composição, que seleciona e dosa aquilo que deve compor a trama do texto, refreando qualquer excesso e harmonizando contrários, como o prosaico e o lírico. Essa mesma racionalidade produz harmonia perfeita entre esses opostos, resultando numa produção aparentemente simples, que aborda de modo quase desprezioso as inquietações metafísicas, o infinito e o devir cósmico, e materializa os questionamentos abstratos, transformando-os em personagens, os quais viverão estes problemas, como é o caso de curtamão, o construtor de casa e texto. O escritor mineiro configura-se, portanto, como “fingidor”, que ressalta os aspectos mais importantes da realidade, fazendo seus personagens olharem para além do concreto, enxergando a segunda realidade, muito distante do cognoscível. Assim, “a verdade torna-se acessível apenas na luz equívoca de um fingimento imaginário que apóia suas sofisticadas operações nas metáforas da simplicidade, da crença e da fé singela” (ROSENFELD, 2006, p.117).

A racionalidade de Guimarães permanece oculta sob o véu da irracionalidade, ou seja, pretende compor um texto que na sua superfície pareça caótico e desorganizado, mas que nas suas profundezas demonstre a elaboração do cálculo, conforme considera Fantini (2003). Esse processo de construção transparece na escolha de cada vocábulo, sejam antigos ou modernos, emprestados de outra língua ou nascidos da junção de palavras por hífen, da prefixação ou de outro processo inusitado. Fazem nascer ritmos e até rimas, dão vida a personagens e tecem

uma rede de significados que ecoam por toda a obra. Os contos rosianos colocam o homem no centro do enigma; são modernos contos de fadas, que “[...] devem seu caráter artístico à força do estilo, a uma verdadeira ourivesaria literária, em que cada frase, cada palavra é trabalhada minuciosamente” (BOLLE, 1973, p.93). O amor e o respeito de Rosa pelas palavras faziam cada texto ser alvo de muitas revisões e correções, para que se achasse a significação perfeita, o melhor lugar para cada palavra, de modo a umas ressoarem sobre as outras, ampliando suas cargas semânticas e intensificando a trama do texto.

Tal situação é tratada pelo próprio autor em sua entrevista a Lorentz (1991, p.79), onde afirma: “uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias”. Segundo Hansen (2006), Rosa pode ser considerado um crítico da crítica, questionador da insuficiência de um sistema binário, baseado em simples contradições. Estas, quando inseridas em seu discurso, deslocam os limites da linguagem e causam curto circuito na lógica. Percebe-se, portanto, a preferência pelo irracional, mas, sendo este, contrariamente às expectativas, guiado pelo intelectual, e pela negação de qualquer dogma ou regra. A insistência de Rosa em falar da linguagem, mesmo afirmando não ser dela íntimo, nada mais é do que uma poderosa estratégia para fugir da sua poética e não mencionar sua relação política com a língua, mas, mesmo tentando esconder seu posicionamento político, destaca a responsabilidade do escritor. Assim, na sua entrevista, como em toda sua obra, o autor utiliza-se da língua com a autoridade que lhe cabe, revelando somente aquilo que deseja, deixando todo o resto espalhado pelas entrelinhas. A alegoria e o símbolo fazem parte desse processo de criação e, juntamente com língua, colaboram intensamente na construção dos sentidos do texto.

Desse modo, pode-se afirmar que em *Tutaméia* o trabalho com a linguagem atinge o ápice, pois se trata de um livro que o próprio autor considerou ser unidade perfeita e harmoniosa, formado por histórias curtas e sintéticas, porém imensas em sua significação:

[...] ele me segredou que dava maior importância a este livro, surgindo em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentários. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras eram todas medidas e pesadas, postas em seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto (RONÁI, 1991, p.528).

Essa citação de Rónai, bem como as considerações de Melo Neto (1994, p. 733/734) sobre o processo de composição rosiano acrescentam outro olhar sobre sua criação, na qual o trabalho do artista é aquele mesmo da confecção do próprio poema. O olhar do poeta é o primeiro a analisar e criticar seu texto. Sua escrita não jorra continuamente, ao contrário, é lacônica e lenta, avança pouco a pouco, pois ele “[...] sabe que o trabalho é a fonte de criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas”. Assim é o trabalho de Rosa: minucioso e lento - afinal cada pequeno passo é resultado de grande esforço - mas resultando numa obra que quando terminada adquire vida própria.

A relação entre razão e composição artística foi alvo de reflexão por parte de Poe (2001), em seu artigo “Filosofia da composição”. Segundo ele, muitos artistas preferem esconder seu processo de criação, ou seja, ocultar suas idéias inacabadas, enterrar seus pensamentos abortados, desconsiderar sua imaginação criadora e, sugerem que compõem como que impulsionados por um frenesi, espécie de intuição, que os conduz ao encontro do texto. Na concepção de Poe, o poema não pode ser fruto de mero acaso ou intuição, já que se trata de trabalho que deve ser trilhado passo a passo, como o problema matemático. O poema deve ser composição curta, para ser lida de uma única vez, sem interrupção do mundo exterior, provocadora de emoção intensa, responsável por elevar a alma, pois “[...] todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (POE, 2001, p.913). O poeta

tem ainda a responsabilidade de escolher o efeito que deseja alcançar e o ponto culminante de tensão, visando dotar seu texto de originalidade, a qual deve ser procurada trabalhosamente. Cada parte do poema deve ser obtida por meio de intensa reflexão, já que formará, com a colaboração do ritmo, de sonoridades, oposições, símbolos, figuras, originalidade e demais escolhas do artista, a complexa rede de significação do poema. Tais afirmações aproximam Poe e João Cabral de Melo Neto, afinal ambos destacam a relação intrínseca entre resultado e trabalho, enfatizando a importância desse último na elaboração do texto. Desse modo, demonstram que o gênio criativo não é produto divino, mas fruto de minuciosa reflexão elaborada por um artista que molda cada palavra e frase, para que possam ecoar o significado pretendido. Portanto, ambos colocam em evidência a composição e o trabalho desse poeta que é um artesão da linguagem.

De fato, a leitura de Guimarães evidencia que ele não é aquele escritor inspirado que se deixa conduzir somente por forças poderosas; é, como argumenta Spera (1984), um cientista da palavra, apaixonado pela língua, explorador de suas potencialidades, capaz de localizar sempre o vocábulo perfeito, criador do mistério que caracteriza sua produção. Assim, a falsa simplicidade de suas histórias busca esconder a trama perfeita, tornando seu texto propositadamente nebuloso, como enigma a ser desvendado a cada nova palavra lida.

Apesar da importância que o racional tem na produção rosiana, não é o único elemento que a compõe. Ao seu lado pode-se encontrar, em perfeito equilíbrio, a sensibilidade e a imaginação. Esta última tem importância fundamental na elaboração do universo rosiano, como já foi observado aqui, pois, por meio de estruturas verbais são conferidas dimensões imaginárias ao espaço e ao tempo, que, no entanto, fazem romper as fronteiras da ficção e adquirirem foco de realidade, de verdade dentro da narrativa. Por outro lado, esse imaginário espalha-se por todo o universo de Rosa, pois os próprios personagens passam a usar a imaginação para solucionar as dificuldades; diante da insatisfação com a realidade, buscam

refúgio no imaginário, maneira de amenizar o sofrimento causado pela ausência de algo desejado.

Desde Baudelaire (1995), na modernidade estética, a imaginação tem papel fundamental no ato de criação e, aquele que a desconsidera está condenado à degradação. Quanto mais imaginação se possui, mais é preciso dominar o ofício para ter condições de sustentá-la e deixá-la evoluir até seu ápice. A imaginação impele as outras faculdades humanas para o combate, podendo assemelhar-se ou confundir-se com elas; é sinônimo de análise, síntese e sensibilidade, sendo criadora da metáfora e da analogia; quanto maior for seu reservatório de observações, mais forte se apresenta. Ela decompõe o mundo, dispõe os fragmentos e reorganiza-os segundo suas regras, guardadas nas profundezas da alma, criando um mundo novo e a sensação de novidade. Como sua criadora, tem o direito de governá-lo e de usar o espírito crítico para julgá-lo; é a rainha da verdade e, freqüentemente, está muito próxima do infinito. A imaginação criadora ilumina tudo com seu espírito, projetando essa luz sobre a imensidão de almas. É mais do que fantasia, “[...] é uma função muito mais elevada, e que, assim como o homem é feito à semelhança de Deus, guarda uma relação remota com esse poder sublime com o qual o Criador concebe, cria e mantém seu universo” (BAUDELAIRE, 1995, p.807).

A imaginação assim concebida permitiu que Rosa promovesse a análise e a decomposição do sertão brasileiro e sua posterior reorganização, baseado em suas próprias regras, para criar um mundo com características peculiares, único e real. Local amplo, selvagem e perigoso, onde os opostos se reúnem para colaborar na decifração dos mistérios da vida e da poesia. Assim, a racionalidade de Guimarães foi usada como base para impulsionar seu espírito criativo, senhor e crítico dessa realidade infinita, que se dissemina nos demais, visando contaminá-los com essa poesia e dotá-los de maior capacidade de compreensão.

Da mesma maneira, a casa, em *Curtamão*, é entendida sob dois aspectos, ou seja, considera-se sua existência concreta, como construção e residência e seu aspecto simbólico. Este lhe confere centralidade no conto, pelo seu papel de destaque, afinal, a casa rompe a concretude que poderia limita-la e irrompe pelo terreno do simbólico, culminando numa atmosfera que beira o metafísico, ou melhor, acrescenta dimensão profunda à realidade rasa.

A construção é a porta de acesso para os segredos guardados na alma dos dois personagens; afinal, por meio dela, Armininho e o pedreiro encontram sua face obscura e podem aprender sobre si mesmos. A casa, possuidora de características e valores peculiares, torna abstrato aquilo que era concreto, envolvendo tudo numa atmosfera de opacidade. Assim, a poeticidade é estruturada, os opostos – representados pelos personagens e o resto da população – são harmonizados e o indizível é transmitido. Além disso, vale ressaltar que, apesar de simbólica, a casa também é concreta, sustentando sua simultaneidade de sentido, o qual se altera e se renova continuamente, sempre relacionado e guiado pelo sentido do próprio texto, ou seja, o significado do símbolo é edificado paulatinamente, como a própria casa, paralelamente às palavras, afinal, “[...] tudo num dia, nada, não começa” (ROSA, 2001, p.68).

Muitos críticos atribuíram a Guimarães Rosa o conceito de moderno, pelo seu processo inusitado de criação, nascido de minuciosa exploração da linguagem. O autor de *Tutaméia* supera a tradição literária ao introduzir, harmonicamente, um processo espiritual e intelectual, que objetiva a renovação constante do léxico, para que os vocábulos rebarbarizem-se, recuperando sua potência significativa, como observa Daniel (1968) ao falar de Rosa. Um exemplo disso é o ritmo intenso, que se assemelha ao da oralidade, gerado pela sequência direta, pelo sintetismo, com a supressão de certos elementos como o artigo: “[...] espaço de capim, sol e arredor [...] tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça” (ROSA, 2001, p.68). com isso, o autor, recupera certa primitividade, comum nos

contadores de estórias, consolidando a simplificação, ritmo e síntese poética, ou seja, a depuração de termos para realce de outros.

Paralelamente às características que qualificam Rosa como escritor moderno, observa-se a presença do narrador, responsável por inserir no texto a oralidade para atribuir-lhe certa primitividade. O narrador tem papel fundamental, pois, afirma Benjamin (1985), apresenta-se como figura que preserva certo distanciamento, o que lhe permite ampla observação, sendo por isso capaz de transmitir qualquer experiência, por mais dolorosa que seja. Aqui o narrador rosiano não parece ser um sujeito viajado, que conhece o mundo, como acontece em *Cara de bronze*, mas alguém sábio que se apoderou do passado, das estórias e tradições que representam seu povo, tornando-se capaz de aconselhar e transformar as estórias que estão sendo narradas, para que seu ouvinte-leitor incorpore a experiência presente naquilo que conta.

O narrador possui a autoridade do sábio, por isso guia o leitor com suas palavras. É a maior arma do artesão, que deseja comunicar experiências coletivas e individuais, ligados por utilizarem-se da mesma matéria: a experiência humana. Em *Curtamão*, o narrador desempenha papel fundamental, é o sábio guia, que conduz o leitor pelos caminhos do texto, apresentando os sentimentos resultantes das situações vividas pelo personagem e por ele mesmo, um simples “oficial pedreiro”. Além disso, também constrói a narrativa e pede o auxílio do leitor para tal empreitada, a qual nasce de uma visita ao passado, mostrando que todo o texto é resultado de uma experiência vivida: “**Revenho** ver: casa, esta, em fama e idéia” (ROSA, 2001, p.67).

Como aconteceu com autores modernos – poetas e prosadores - aproveitou termos arcaicos, regionais e modernos; criou neologismos; introduziu elementos de vocábulos estrangeiros, vindos de línguas como o inglês e o francês, os quais são adaptados à ortografia nacional, para facilitar sua integração; ou, ainda, promoveu a criação de termos nacionais com

base em formas estrangeiras. Um dos procedimentos de revitalização preferido é o uso dos prefixos, empregados “[...] por Guimarães Rosa com o propósito de alargar o significado de palavras comuns” (DANIEL, 1969, p.39). Estes são encontrados rotineiramente na língua, entretanto, a novidade que os acompanha, reside nas combinações realizadas, completamente distantes daquelas usadas cotidianamente, como acontece na expressão “desfechada decisão” e no nome de um dos ajudantes (Dés), citados anteriormente.

Outra técnica comum é a junção de palavras, às vezes de campos semânticos distantes, através do hífen, permitindo a substantivação de tais formas e a síntese de vários significados numa única palavra, conforme acontece em: “[...] e tiros de aviso-de-amigo atirávamos” (ROSA, 2001, p.69). Quanto ao sintetismo, aparece no texto rosiano sob aspectos variados, como o uso de verbos seqüenciados para indicar simultaneidade de ações: “Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber” (ROSA, 2001, p.68).

Um dos traços característicos da literatura rosiana, como se sabe, é o insólito, resultado do uso dos contrastes, que tem participação intensificada, conferindo ao texto aura contemporânea, presente ainda no tratamento singular dado à matéria lingüística. Desse modo, segundo a concepção de Covizzi (1978), a mesma substância relaciona o ficcionista mineiro ao elemento realista regional e aos novos rumos da literatura atual. O insólito se faz notar nas inadequações, estranhamentos, deslocamentos e disfunções; abre passagem para uma realidade em crise, na qual os valores transformam-se e a dúvida impera, gerando desconfiança e tensão: afinal, a obra contesta a si mesma, bem como à realidade ao seu redor, buscando constituir-se como realidade. O estranhamento se presentifica na casa, detentora de características que a distinguem, como o fato de não ter janelas e ficar de costas para a rua. O leitor é lançado em meio a esse contexto, organizado conforme as vontades do autor, devendo compreender e refletir sobre isso, para poder vislumbrar o cosmos em meio ao caos. A tensão nasce do embate entre os personagens e a realidade que os cerceia, bem como das reações que

têm para enfrentá-la. Os problemas e questionamentos de seres simples são alvo de análise; entretanto, as soluções são insólitas, não são aquelas esperadas, são inusitadas e, em muitos casos, cheias de mistério, tensão e estranhamento. Além disso, o universo da pequena cidade, que se quer real, também conserva o aspecto irreal, pelo fato de transformar valores e sentidos.

O que estamos comentando vai ao encontro também do que diz Lages (2002), que considera que a relação entre Rosa e o moderno se estabelece na problematização do próprio material usado na construção do texto. Guimarães trabalha a linguagem comum e a reflexão sobre seu uso cotidiano, como fim de retirar dela os elementos ainda não codificados, ou melhor, a face mais pura da linguagem para destacar todo seu aspecto significativo e criador: “Trabalhando dentro e a partir da língua, Rosa pretende devolvê-la a seu estado de pureza original, definindo a si mesmo como ‘reacionário da língua’” (LAGES, 2002, p.32).

Outro traço da modernidade de Rosa, visível nas estórias, e mais particularmente em Curtamão, é a mistura de gêneros, principalmente de prosa e poesia: “os gêneros parecem interpenetrar-se, conjugar-se, realçando mutuamente seus potenciais expressivos” (ROSENFELD, 2006, p.111), visando romper os antigos padrões restritivos e dar mais expressividade ao texto.

A exploração da língua, que objetiva retirar dos vocábulos todos os vestígios do uso cotidiano, para devolver-lhes expressividade e pureza, culmina na criação de uma realidade paradoxal e única. Este universo, marcado pela originalidade, é guiado por uma lógica particular, que constrói certo hermetismo, responsável por preservar o texto, atribuindo-lhe aura de mistério e desafio. Tal situação reflete a concepção do próprio Guimarães, o qual, como todos os modernos, acreditava que um livro não deveria revelar, mas apenas sugerir a realidade que engloba o homem, estruturando-se como local de confluências de opostos, onde as mudanças ocorrem permanentemente.

Desse modo, a produção de Rosa ergue-se como desafio ao leitor, que deve tentar preencher as lacunas do texto, buscando sentido e explicação para aquilo que está diante de seus olhos, seguindo o caminho traçado pela narração. O autor sempre oferece menos que o necessário, isso porque “[...] nunca insulta a inteligência dos seus leitores; antes, costuma esperar muito (talvez demais) deles” (DANIEL, 1968, 127). É, logo, uma obra aberta, ficando por conta do leitor a recomposição do seu processo criativo. Este se torna crítico e rastreador de pistas, ocultas nas redes nebulosas de signos e, portanto, cabe a ele “[...] tirar do texto aquilo que o texto não diz através da palavra, mas que lá está latente, pressuposto e implícito de forma ‘aberta’” (CRUZ, 2001, p.5).

A cada leitura a obra é renovada, criando infinitas compreensões que se sobrepõem, formando uma espécie de espiral, que impulsiona o leitor para a viagem interminável. Assim, para retomar Spera (1984) e Rosenfield (2006), Rosa não quer apenas criar um texto especial, mas deseja formar leitores também especiais, capazes de encontrar a chave do texto e desvendar seus enigmas. Seres que sobrevivam às hostilidades impactantes do texto, escapando das armadilhas e traçando suas próprias travessias.

Guimarães Rosa é mais do que herdeiro de certas tradições literárias, é também seu transformador e, porque não dizer, seu renovador, pois só as incorpora em seus textos quando estão perfeitamente adaptadas à sua realidade. Assim se concebe seu regionalismo, que teve sua conceituação revista e revigorada. O sertão também foi desconstruído e reorganizado pelo

poder criador da imaginação e da razão, para compor a realidade rosiana, tornando-se espaço que transcende o real e invade o sagrado.

A problematização da matéria lingüística; o trabalho minucioso com cada termo, tornando cada vocábulo puro e reluzente de significação, fazendo-os renascer em significados simbólicos ou explodindo em imagens, que mostram um mundo assustador e fascinante; a fusão de gêneros; a concisão e agilidade da oralidade, entre outras características, colocam Rosa entre os autores mais revolucionários da nossa literatura.

Essa realidade é palco para as batalhas interiores, de personagens como os encontrados em *Curtamão* e em outras histórias, nas quais o ser é colocado diante de seu lado mais obscuro, seus medos, dilemas e angústias; caminhada penosa e difícil, impulsionada pela fé e pela poesia, que exala do mundo e do interior do personagem. Em *Curtamão*, os opostos são reunidos, para juntos, alcançarem o caminho da plenitude; os personagens se constroem junto com a casa, tornam-se fortes e adquirem coragem para encarar o mundo. Representam cada ser humano e sua busca constante por aquilo que o completa.

Num mundo, ao mesmo tempo, nacional, universal e fragmentado, a palavra criadora tem imenso poder de síntese; ela reúne prosa e poesia para fazer nascer um texto fluido, inesgotável e infinito, cuja interpretação renova-se a cada leitura. A alegoria e o símbolo são fundamentais para a estruturação dessa realidade, pois colaboram com a reestruturação do texto, introduzindo gama enorme de possibilidades, obrigando o leitor a mergulhar nesse sertão para desvendá-lo. O símbolo consegue, com seus valores infinitos, exprimir o indizível, fazendo o texto vencer o tempo e o espaço, conferindo-lhe poeticidade e intensificando seu hermetismo, ou seja, é a chave para esse novo mundo.

Guimarães Rosa, um dos nossos autores mais modernos e mais universais, além de desenvolver um processo criador que intriga e encanta, também conseguiu transportar o

homem moderno, com todos os seus questionamentos, até o interior de seu mundo, fazendo-o ganhar vida em cada personagem que habita seus contos.

Assim, percebe-se que os textos rosianos, por meio da renovação lingüística, apresentam um mundo novo e revolucionam a ficção nacional, ao transportar o homem moderno para o além, forçando-o, ao mesmo tempo, a se debruçar sobre si mesmo, para desvendar o maior enigma do universo, ou seja, a alma humana.

2. Chegar à outra margem

Neste momento dois contos serão objetos de estudo, o primeiro chamado *Azo de almirante*, narra a vida de Hetério, homem sem relevância social, que perde a família numa grande enchente, fato que transformará sua vida e suas atitudes. O segundo é *Ripuária*, no qual é contado o desejo de Lioliandro em atravessar o rio e vislumbrar sua outra margem desconhecida e misteriosa.

Observam-se nestes textos que serão analisados, a presença de personagens marginalizados, incompreendidos e considerados inferiores pelos demais, mas seu interior esconde sua grandeza e essência: homens que se distinguem, seres de exceção, capazes de vislumbrar a poesia e criar universos fantásticos, nos quais podem viver em estado pleno, com tudo em perfeita harmonia. Estão ligados ao espaço em que vivem, mas são capazes de compreender os chamados da natureza, por isso podem ouvir o cantar das águas, deixando-se conduzir por elas e permitindo que moldem seu destino.

Obstinados, enfrentam as dificuldades e transformam-se para poder viver o desejo básico de suas existências: conhecer a outra margem, a qual adquire inúmeros sentidos ao longo do texto, conforme o desenrolar da trama, e, paralelamente a outros símbolos e mitos, compõe a poesia do enredo. Vale ressaltar que uma outra margem tem papel de destaque no conto *A terceira margem do rio*, presente no livro intitulado **Primeiras estórias**. Texto que narra a trama de um pai que abandona tudo para viver numa canoa no meio do rio, e de seu filho, único que pode compreender sua atitude e dar-lhe apoio, dividindo com ele suas angústias e conquistas. Assim, vê-se nos dois textos a presença de uma terceira margem, a qual rompe os limites do concreto e do abstrato, pois se encontra em ambas as esferas, representando tudo que está perdido na indefinição do além.

O rio e a água estão entre esses símbolos. Esta última possui grande relevância dentro da trama, pois desempenha papel fundamental ao encaminhar o sujeito rumo a um estado superior e propiciar-lhe o conhecimento e a verdade. Possuidora de duplo valor, aparece positiva e negativamente, podendo salvar ou matar. Já o rio representa o percurso ininterrupto da vida e do destino; o fluxo contínuo do tempo, o qual se alterna em presente, passado e futuro para mostrar seu poder de subjugar e condenar o homem segundo suas vontades. Assim, a água e o rio, juntos, são como o destino, sempre conduzindo para frente, impedindo ou dificultando qualquer alteração nesse rumo natural, que, do mesmo modo que o tempo, nunca pode ser recuperado: ninguém consegue entrar duas vezes na mesma água de um rio, afinal, têm seu ritmo imutável, sempre seguindo adiante.

Tem-se, portanto, em ambos os textos, a presença dessa terceira margem, cuja função é tentar concretizar algo imaterial, como os desejos, os sonhos e os mistérios ocultos, ou seja, representa tudo o que foge à delimitação racional, com suas regras e convenções; é o espaço ilimitado e sem fronteiras. Paralelamente a isso, percebe-se que outro desejo de Rosa é retratar, nesses espaços, cada ser humano, com toda sua dúvida, medo, coragem e fé. O leitor deve ver o universal refletido no individual, deixar-se conduzir, como permitem esses seres, pelo rio da vida, rumo ao transcendente e à terceira margem. Propor caminhos de leituras, levantar possibilidades que reflitam as experiências vividas, verificar o papel da terceira margem e a função dos símbolos nesse contexto é o objetivo desta análise.

2.1 Azo de Almirante: história de uma vida

Nesse conto encontra-se a estória de Hetério, personagem distinto de todos e que passa por enormes transformações depois da morte de sua mulher e das filhas. Sua amplitude e complexidade começam com seu próprio nome, que pode ser analisado sob vários aspectos. Do nome Hetério, destaca-se o elemento grego heter-, que significa “outro, diferente”, ou

seja, um sujeito que guarda dentro de si e no seu próprio nome a marca da diferenciação, afinal ele é aquele que “não se pareceu mais com ninguém [...]” (ROSA, 2001, p.55), podendo ser entendido como um ser de exceção, capaz de guardar detalhes imperceptíveis aos demais olhares. Outra característica interessante de seu nome diz respeito a sua aproximação sonora com as palavras “eterno” e “etéreo”. A primeira relaciona o sujeito diretamente com a noção de tempo, ou melhor, com a idéia de resistir ao tempo e subjugar-lo, resistindo à sua finitude. A segunda, “etéreo”, o aproxima do éter, entendido como substância que permeia todo o espaço, responsável pela elevação espiritual e aproximação com o divino, do qual o termo *etéreo* é sinônimo. Desse modo, Hetério é aquele que pode superar a limitação do tempo e construir seu destino, mostrando-se constante e volátil, sem princípio ou fim, merecedor dos adjetivos “eterno” e “etéreo”. Assim, possui esperteza e “velhacaria”, que transparece no momento de sua morte, tendo escolhido seus caminhos e controlado seu destino, atuando sobre sua realidade, sem perder a centelha sublime que diferencia sua alma, pois, “não se pareceu mais com ninguém [...]” (ROSA, 2001, p.55).

O título do conto também merece atenção, sendo o termo *azo* sinônimo de causa, oportunidade, ensejo ou remetendo ao espaço vazio ao lado de alguém, ausência. Já a palavra *almirante* nomeia o posto da mais elevada hierarquia da marinha brasileira, ou seja, uma espécie de chefe. Assim, Hetério é aquele que tem a oportunidade de ocupar um espaço, preencher uma lacuna, enfrentar as dificuldades da vida e tornar-se forte para assumir o posto de líder, transformar-se em comandante de sua própria embarcação.

Hetério, como a maioria dos personagens rosianos, é marcado pelo silêncio e estigma da diferenciação, o que o torna incompreendido e excluído, mas possuidor de fé inabalável, que o sustenta e guia nos caminhos da vida. Tais características o aproximam de muitos outros personagens, como João Porém, do conto *João Porém, o criador de perus*, afinal ambos tornam-se exemplos, por conta de sua conduta, e chegam a eternizar-se na memória

coletiva; como lendas, resistem ao tempo. Do mesmo modo que heróis medievais, Hetério e João Porém revestem-se de coragem para enfrentar e superar as dificuldades que o destino impõe

Alem dessas características, o nome do personagem guarda outra especificidade que merece ser estudada, tendo em vista a abordagem desse texto enquanto composição que utiliza procedimentos da poesia. Em Hetério, o sufixo *rio* funciona como eco, sugerindo relação intrínseca com o rio e trazendo outras conotações ao nome. Organismo vivo, o rio representa a fluidez universal, a fertilidade e a renovação, sendo corrente de vida e de morte, que guarda na margem oposta o estado existente para além do ser, ou, conforme apontou-se, a terceira margem. Atravessar um rio ou entrar nas suas águas é adentrar num outro corpo ou universo, uma purificação preparatória. Assim, “[...] o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios [...]” (CHEVALIER, 2000, p.781).

O rio também é sinônimo de transcurso irreversível, espécie de abandono e esquecimento (Cirlot, 2005). Considerado como representante do poder criativo da natureza, metáfora da passagem do tempo, além de barreira natural que separa dois mundos (Kindersley, 2012). Já Tresidder (2003) destaca sua imprevisibilidade, o fluxo contínuo como o próprio mundo, a capacidade fertilizadora, purificadora e de renovação.

A água, ligada ao rio, é, portanto, fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração espiritual e corporal: “mergulhar nas águas [...] é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova [...]” (CHEVALIER, 2000, p.15). Ela é símbolo de fertilidade, pureza e sabedoria; torna-se matéria prima para a vida, um centro cosmogônico, no qual a totalidade pode se manifestar. Sua função purificadora transforma-a em remédio para a alma do homem, que na sua caminhada terrena está intimamente orientado para a água. É, ainda, símbolo do inconsciente e seus

perigos: quando turbulentas, as águas representam a efervescência da revelação; claras e plácidas, são a contemplação. Lexikon (2009) fala da água que encerra a infinitude de possibilidades e a eternidade, o princípio e o fim de tudo; mas é, também, segundo lembra Cirlot (2005), transitoriedade, mediadora da vida e da morte, criação e destruição; elemento que circula do superior para o inferior e vice-versa, por isso, conhecedora dos segredos. Seu ciclo infinito explica a relação com o eterno, seu poder de apagar infrações e máculas, diluindo o passado, possibilitando o renascimento de um homem em estado novo; é um meio propício para a revelação.

Por tudo isso, a água determina o destino de Hetério, e o rio divide sua vida ao meio, como um marco que aponta o antes e o depois. Também tem presença fundamental durante todo o conto, a começar pelo primeiro parágrafo, onde há a descrição: “O sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova, destacam-se as cabeças no resplandecer” (ROSA, 2001, p.54). Colabora na adjetivação do personagem, qualificado como *vogavante* e *vogavagante*. O primeiro adjetivo aparece no momento em que Hetério está pronto para resgatar a noiva de Normão, mantida prisioneira na Fazenda-do-Calcanhar. Nesse instante é o condutor das canoas e líder do grupo, portanto é *vogavante*, ou seja, é o remador da proa, aquele responsável por impor o ritmo aos demais, o líder por excelência: “Hetério comandava-as, definitivo severamente decerto, sua figura apropriada, **vogavante**” (ROSA, 2001, p.57, grifo nosso). Vale ressaltar que tal palavra nasce, segundo Martins (2001), da aglutinação de *vogavante*, sugerindo a ideia de continuidade e ritmo, como acontece, por exemplo, com as ondas do mar e seu eterno movimento. Desse modo, o homem simples e corajoso que enfrentou as águas, submete-se, em seguida a seu ritmo misterioso.

Já o segundo adjetivo, *vogavagante*, surge depois desse confronto, quando o personagem se encontra ferido e se deixa guiar pela canoa, colocando seu futuro nas mãos do destino, conforme indicou o primeiro adjetivo. Aqui se tem a mistura de *vagar* e *vogar*, ou

seja, o mesmo que se desloca sobre as águas, flutua e navega, também vai andar sem destino, movendo-se ao sabor do vento e das vagas: “Só na sua, Hetério continuou, a esporte de ir, rio abaixo [...] estava ferido, não a condizia de por si, **vogavagante** [...]”(ROSA, 2001, p.57, grifo nosso).

A imagem das canoas em meio ao rio luminoso aproxima a água da luz, que passa a irradiar o brilho cedido pelo sol, representante da manifestação divina, do conhecimento de mundo e condutor dos homens, afinal pode levá-los consigo para a morte a cada pôr-do-sol, e devolver-lhes a vida junto com a luz do novo dia. É a origem de tudo, o olho divino que, em forma de raios, faz chegar à terra suas influências. O sol é a inteligência cósmica, luz do conhecimento imortal que supera a morte, ressuscita todo dia e “depois de todas as ilusões, [...] nos mostra finalmente a verdade de nós mesmos e do mundo [...]” (CHEVALIER, 2000, p.841). Todos esses valores misturam-se ao da água no momento em que ele se deita sobre o rio, enfatizando seu poder de regeneração e purificação, caminho a ser percorrido rumo ao conhecimento e à imortalidade.

Tal imortalidade pode se concretizar no ato de narrar, afinal, conforme afirma Benjamin (1985), narrar é um ato de autoridade. Quando a estória é contada, as barreiras temporais desaparecem, afinal, a memória vence o passado ao recuperar das suas águas obscuras aquilo que se julgava perdido. A morte é subjugada ao conseguir-se que tais momentos sejam, de certa forma, revividos e recuperados. Desse modo, a imortalidade nasce do poder da narração em transmitir as experiências infinitamente, afinal, “[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida [...] assumem pela primeira vez uma forma transmissível”(BENJAMIN, 1985, p.207). Quando possuía uma vida normal, Hetério não era visto como homem especial, por isso nada falavam sobre ele, mas, depois da interferência do destino, outra face destaca-se e o ser comum eterniza-se nas estórias que contam sobre ele: “Fora homem de família, merecedor de silêncio, só no fastio de

viver, sem hálito nem bafo. O gênio é o punhal de que não se vê o cabo. Não o suspeitavam inclinado ou apontado ao êxito no século” (ROSA, 2001, p.54).

O personagem parece ser guiado pela luz do sol e pela fluidez das águas para enfrentar seu destino. Sua jornada é fortificada pela robustez e perseverança do ferro, presente na enxada reluzente, que faz lembrar o trabalho duro, sendo orientada pelo intelecto, figurado pelas cabeças que se destacam, tudo para fazê-lo entrar na totalidade e renascer em estado novo. A imagem das canoas em meio ao rio reforça o elo entre esses elementos e o personagem, além de elucidar sua posição, ou seja, Hetério é o condutor de sua canoa, permanecendo sobre a água, caminho a ser percorrido, que conduz sempre a outro mundo. Assim, esse homem conquistou a capacidade de decidir sobre seu destino, afinal sua transformação acontece em consequência de esforço árduo, como o serviço realizado com a enxada, e reflexão, representada pelas cabeças que brilham “[...] assim ao de longe, contra raso sol [...]” (ROSA, 2001, p.57). A água do rio ao refletir, em sua calmaria, os raios do sol, parece anunciar o final do conto: o cumprimento da jornada e o encaminhar-se para a terceira margem.

O lado luminoso da água, símbolo de revelação, convive com seu aspecto negativo, pois numa enchente, depois de salvar muitas pessoas, Hetério se depara com a morte da mulher e das filhas: “Salvou, quantidade. Voltado porém da socorreria, não achou casa e nem corpos das filhas e mulher, jamais, que o rio levara” (ROSA, 2001, p.55). A água revolta traz a morte para a vida do personagem e o coloca diante da situação imutável: aquele que, em meio à “socorreria” (socorro e correria), salvou vidas, perde para a atemporalidade da morte parte de sua família. Ressalta-se nesse trecho, a relação da água com o tempo, pois, revestida pela eternidade, carrega consigo vidas que são diluídas e submergem nas águas do rio, para jamais serem recuperadas, como ocorre com o tempo, que jamais volta: “Ao adiante, assim às águas – outras e outras. No rio nada durava” (ROSA, 2001, p.56).

A água insere no texto a ausência, ou o “nada residual”, definido nas palavras de Rosa em seu prefácio (2001, p.32): “[...] a idéia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a idéia do objeto ‘existindo’, acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual [...]”. Esse “nada residual” é representado pela família, que é presente e altera o destino do personagem, mesmo quando ausente. Além disso, o presente do personagem também pode ser entendido nesse contexto, afinal transforma-se, num instante crucial, e torna-se algo inteiramente novo, ou seja, deixa de existir nos moldes conhecidos, mas continua vivo na memória, persistindo apesar da ausência.

A enchente que destruiu e matou, “suscitou” no personagem um lado desconhecido: “Em fatal ano da graça, Hetério sobressaíra, a grande enchente de arrasar no começo de seus caminhos” (ROSA, 2001, p.54). Assim, em meio às águas turbulentas e disseminadoras do medo e da destruição, Hetério destaca-se e, da fatalidade que cruza seu destino, começa a ser construída a “graça”. Aquele “[...] homem de família, merecedor de silêncio, só no fastio de viver, sem hálito e nem bafo” (ROSA, 2001, p.54), ou seja, o ser que vive mergulhado no silêncio da solidão e na falta de gosto pela vida escondia dentro de si espírito heróico e corajoso. Caracterizado como *velho*, pois consegue resistir ao tempo e suas adversidades, mas também é *velhaco*, possuidor de esperteza e sabedoria, que o auxiliam em suas escolhas. Assim, pode-se afirmar que suas características pessoais fazem brotar energia que pulsa e impulsiona suas ações: “Hetério teve então a suscitada. Ajuntou canoas e acudiu, valedor, dado tudo, sabendo lidar com o fato, jeito de chefe. Ímpetos maiores nunca houve, coisa que parecia glória” (ROSA, 2001, p.55).

Desse modo, “[...] em meio ao de repente mar – as águas antepassadas [...]” (ROSA, 2001, p.54/55), o personagem impõe-se, isto é, consegue interferir no destino e realçar-se diante das pessoas que “não o suspeitavam inclinado ou apontado ao êxito no século” (ROSA, 2001, p.54), isto é, no mundo dos homens, lutando contra a imensidão e o

mistério do mar, que surge inesperadamente, e desafiando as águas “antepassadas”, que rompem o tempo num ciclo eterno. Hetério agora é “valedor”, ou seja, ajudante dos demais, e adquire um “jeito de chefe”, sem perder sua simplicidade de homem do povo.

A imagem do espírito que paira sobre as águas, “[...] por cima o Espírito Solto” (ROSA, 2001, p.55), confere à atitude e coragem de Hetério um ar milagroso e divino, como acontece na passagem bíblica, que narra o momento em que o Espírito Santo caminha sobre as águas da criação. Como o espírito, Hetério caminha sobre as águas para salvar vidas. Esse sopro divino desperta no personagem um gênio que estava oculto, mencionado no texto pela imagem: “O gênio é punhal de que não se vê o cabo” (ROSA, 2001, p.54). Logo, percebe-se que, como um poeta, Hetério escondia imensa energia vital e criadora, que ilumina e resgata da morte aqueles que são tocados por ela, renovando suas vidas. As “águas da morte” se transformam em “águas da vida” para colocar Hetério no caminho rumo às profundezas do seu ser.

A resignação do personagem o faz aceitar, sem nenhuma revolta, as fatalidades que marcam o seu destino: “Não exclamou” (ROSA, 2001, p.55). A aparente imobilidade externa esconde profundas transformações internas: a solidão e o silêncio, característicos do personagem, intensificam-se e ele passa a não se assemelhar mais a ninguém, ficando constantemente embriagado pelos seus próprios pensamentos e estupefação diante do mundo, do qual não se sente mais fazer parte: “Não se pareceu mais com ninguém, ou ébrio por dentro, aquela novidade de caráter. Sacudia com a cabeça o perplexo existir, de dó sem parar, em tanta maneira” (ROSA, 2001, p.55). Nesse instante crucial a estória de Hetério aproxima-se do mecanismo dos mitos, e é formulada de maneira sensível e concreta para captar o incognoscível (ROSA, 2001, p.31), ou melhor, Hetério vive à procura de algo que não consegue definir claramente, mas que se aproxima do equilíbrio e da completude. A ausência marca sua vida e determina sua personalidade, pois, a morte da família coloca o sujeito num

outro caminho, durante o qual revela predicativos que desconhecia que possuir anteriormente. Entretanto, mesmo nesse momento de solidão profunda, a lembrança dessa família é presença constante e norteadora dos seus passos: “Não exclamou [...] Sacudia, com a cabeça, o perplexo existir, de dó sem parar, em tanta maneira”(ROSA, 2001, p.55).

Todas essas mudanças são passos rumo ao encontro de si mesmo, maneiras de recuperar a verdade suprema, pois, “de modo ou outro, já estava ele adquirindo as boas canoas, de que precisava” (ROSA, 2001, p.55). Tal trecho do conto reforça a transformação e insere a figura da canoa, dona de simbolismo muito profícuo.

De acordo com os dicionários, a canoa, ou qualquer outro tipo de embarcação, é o símbolo da viagem e da travessia para o outro lado, entendida como a outra margem do rio, novo mundo ou condição. A embarcação desperta a consciência do erro, é um meio seguro para alcançar esse “outro lado”, e por isso, evoca a mesma proteção do seio e do útero. Entendendo a vida como navegação perigosa, a canoa seria o transporte mais apropriado e confiável, sendo, portanto, também símbolo de segurança, ou ainda, “[...] é a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher” (CHEVALIER, 2000, p. 632). Como a asa, é o suporte da elevação; transporte reto e rápido, que protege das intempéries do caminho, e que possibilita o navegar pelas águas luminosas do conhecimento. A embarcação é guiada pela luz do sol, grande condutor da humanidade, para longe das ilusões e perto da verdade. A partir dessas considerações, pode-se afirmar que, para Hetério, a canoa é meio de transporte para atravessar o rio da vida, sua protetora no caminho a ser percorrido.

A canoa está presente no texto desde o primeiro parágrafo: “Longe, atrás uma de outra, passaram as mais que meia dúzia de canoas, enchusmadas e em celeuma, ao empuxo de remos, a toda a voga” (ROSA, 2001, p.54), sempre transportando gente e diminuindo as distâncias. Quanto à idéia de espaço, uma recorrência merece atenção: a presença da palavra “longe” sempre próxima da imagem da canoa, como demonstra a citação acima. Outros

exemplos podem ser lembrados: “Agora, ao pôr-do-sol, desciam as **canoas** [...] de **longe**, soslonge [...] Assim ao de **longe**, contra raso sol, viu-se a fila de **canoas** [...]”(ROSA, 2001, p.56/57, grifo nosso).

Desse modo, além de transportar pessoas, torna o “longe” mais próximo do personagem, ou melhor, une aquilo que está “aqui” com o que está “além”, aproximando o “cá” e o “lá”, constituindo-se como ponte para ligação dos opostos.

A disposição das embarcações, que sempre aparecem enfileiradas, é outra repetição usada por Rosa (2001, grifo nosso): “Longe, **atrás uma de outra** [...]” (p.54), “ [...] desciam as canoas – de **enfia-a-fino**, serenas [...]” (p.56) , “ [...] viu-se a **fila de canoas**, reta rápida [...]” (p.57). Essa organização das canoas faz lembrar as contas de um rosário, colocadas sempre uma após a outra, como percurso a ser seguido por aquele que reza. Tal associação enfatiza a fé de Hetério que, em dado momento, segurará “[...] em mãos o rosário e o remo amarelo-venado de taipoca [...]” (ROSA, 2001, p.56), evidenciando que sua crença o guiará em seu caminho. A organização das canoas também remete à imagem da flecha que, segundo Durand (2002), é um dos símbolos da ascensão e do impulso, sendo substituta natural ao simbolismo da asa. A flecha corresponde ao raio de luz, afinal, durante o percurso, ambos mantem velocidade, retidão e pureza; é o saber rápido.

Ao aparecerem em fileiras organizadas, as canoas têm duplo valor, pois instauram a ordem e a desordem na vida do personagem. São ordeiras quando o ajudam a resgatar as vítimas da enchente e ao se concretizar como instrumento fundamental na reconstrução da vida do personagem, servindo como meio de transporte para o povo, por conta da falta da ponte da Fôa. Também possibilitam o encontro dos peregrinos com a mulher milagreira, servem no comércio de mercadorias e na construção da barragem. Nesses momentos, colaboram para que Hetério supere as adversidades e reconstrua sua vida, dando-lhe novo rumo. Mas também trazem a desordem quando são vistas em meio ao conflito pela libertação

da mulher de Normão, e que culmina na morte de Hetério. Logo, percebe-se como o papel da canoa no texto varia conforme a circunstância, ora benéfico, ora prejudicial, mas sempre intrinsecamente ligado ao personagem, a sua vida e decisões.

Após as relações estabelecidas entre a canoa e a flecha e, desta com o raio de luz, resta apenas salientar uma última observação, que é a presença da luz do sol a iluminar as embarcações:

[...] passaram mais que meia dúzia de **canoas** [...] O sol a tombar, o rio **brilhando** [...] (p.54)

Agora, ao **pôr-do-sol**, desciam as **canoas** [...] impelidas no **reluzente** [...] (p.56)

[...] contra raso o **sol**, viu-se a fila de **canoas**, reta rápida, remadas no **brilhar** [...] (ROSA, 2001, p.57, grifo nosso).

Elemento fundamental na evolução de Hetério, a canoa o ajuda, inicialmente, no trabalho diário, pois quando o rio destrói a ponte da Foa e toma a estrada, ele e os ajudantes se deslocam para lá visando transportar pessoas: “[...] e arranjam-se ao travessio. Durado mais que ano, versaram aquilo transportando gente e carga, de banda para banda” (ROSA, 2001, p.55).

Nesse período o “jeito de chefe” que o personagem adquire atinge altos patamares, e Hetério passa a ser respeitado; sua figura personifica-se, mas sempre algum elemento relaciona-a à morte, como mostram as palavras: “Obedeciam os outros a Hetério – o em posição personificada – o na maior, canoa barcaçosa, a **caravelas com caveiras**” (ROSA, 2001, p.55, grifo nosso). Essa maneira de personificá-lo, opondo-se ao estado anterior de neutralidade do personagem, é considerado por Durand (2002) como a representação da agitação e da mudança, indiciando, portanto, que algo está se transformando no interior do sujeito.

O trabalho de Hetério sugere relação com o personagem mitológico Caronte, que é considerado um gênio do mundo infernal, responsável por atravessar as almas para o outro lado do rio dos mortos, sendo pago com um óbolo. Caronte é caracterizado como figura feia, com barba, manto e chapéu; ele não rema em sua barca, pois esta função é das almas, apenas a conduz (Grimal, 2000). Percebe-se que ambos transportam pessoas de uma margem para outra, sendo condutores de suas embarcações, entretanto, enquanto Caronte as conduz para o reino dos mortos, Hetério as leva para a outra margem da vida. Assim, o barqueiro é uma ponte com a morte, enquanto Hetério é um elo com a vida. O mito é instrumento que transporta a narrativa a outra condição, ampliando seu alcance ao adicionar-lhe universalidade, ou seja, é “[...] formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível” (ROSA, 2001, p.31). Ele é aqui usado como instrumento para ampliar o alcance da narrativa, até outro patamar, que não aquele de um simples texto narrativo. O mito confere ao texto poeticidade e vivacidade, permitindo que ele renasça a cada leitura, para cumprir a função de possibilitar o conhecimento, seja num aspecto individual seja no universal, pois o mito traz em suas raízes toda a tradição de homens que viveram em outros tempos.

Mesmo respeitado pela sua atitude, o personagem não perde a tristeza característica: “Morriam-lhe os inimigos, e ele nem por isso se alegrava” (ROSA, 2001, p.55); e nem sua introspecção: “[...] cerrando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo” (ROSA, 2001, p.55). As transformações sociais pelas quais passou Hetério não interferiram na sua forma de se colocar diante do mundo, fazendo-o ser o mesmo: “[...] homem de cabeça perpétua [...]” (ROSA, 2001, p.55). Começa a perceber “[...] que é nele mesmo que está o que não o deixa entender [...]” (ROSA, 2001, p.40) e, para chegar onde deseja, precisa superar suas próprias barreiras. Assim, como a maioria dos personagens rosianos, este também esconde em seu

espírito o mistério do desconhecido, configurando-se como o primeiro e maior obstáculo para alcançar a elevação. E, se a chave está dentro do sujeito, os impedimentos também o estão.

Esse homem supera as adversidades que ameaçam por fim o seu trabalho, e quando a ponte fica “repronta”, ele “se reaviara”, ou seja, encaminha-se e orienta suas tarefas para outros lugares, afinal, “[...] todo mundo é, de algum modo inteligente” (ROSA, 2001, p.55). Usando a esperteza, sua velhacaria nata, descobre “[...] rio acima, uma mulher milagreira jejuadora, a quem os crentes acorriam” (ROSA, 2001, p.55), e passa a usar suas canoas para levar as pessoas a seu encontro.

Tal figura feminina merece atenção, pois se associa a uma série de elementos relacionados à divindade (canoas enfileiradas como contas de um rosário; o “Espírito Solto” que caminha sobre as águas; o sol, símbolo da manifestação divina), usadas para salientar o papel da fé; energia interior que impulsiona o homem na sua busca. A fé une todos aqueles que se diferenciam, seja física ou espiritualmente, da maioria dos homens. Sustentado por esse sentimento, Hetério convive com aqueles que são incomuns e, por isso, discriminados, e dedica a eles certos cuidados: “Travessaram, com acurção, os peregrinos da santa, aleijados, cegos, doentes de toda loucura e lepra, o rico triste e o próximo precisado” (ROSA, 2001, p.55). Vale salientar que esses tipos são comuns nos contos rosianos, pois trazem consigo um universo íntimo carregado de dúvidas, sabedoria, medos e certezas, retratando o homem em toda sua amplitude e complexidade, na sua viagem mais importante: a vida.

Apesar de todo o feito, a atitude heróica do personagem é logo esquecida pelas pessoas: “[...] sua ocasião de herói, que já era apenas virtude sem fama, um fragmento de lenda” (ROSA, 2001, p.56). Seus feitos são enterrados pelas cinzas do cotidiano e levadas pelas águas da memória, as quais nunca alteram seu trajeto, sempre seguindo adiante: “Ao adiante, assim as águas - outras e outras. No rio nada durava” (ROSA, 2001, p.56). O destino de Hetério segue seu caminho rumo ao objetivo final; uma viagem sem retorno estava iniciada

e, assim como as águas do rio, o personagem não pode retroceder e retornar ao ponto de partida. Estava definitivamente mergulhado nas águas do inconsciente: talvez a fé, o desejo, dúvidas, medo, entre outras possibilidades, que determinam que ele não está totalmente pronto para o último passo da sua caminhada, manifestando-se por uma voz incisiva que determina: “Ainda não” (ROSA, 2001, p.56). Esta é a voz do narrador, que retoma a narrativa iniciada pelo final e interrompida para a volta ao início dos acontecimentos relacionados a Hetério. Os acontecimentos reais fazem Hetério se voltar novamente para sua vida exterior e seu trabalho. Com o desaparecimento da mulher beata, passa a mascatear, vendendo mercadorias para os ribeirinhos, e em consequência, conhece muitos lugares e navega por muitos rios. A construção da barragem faz Hetério mudar novamente, passando a trabalhar nessa obra. Percebe-se, aqui, que a vida real e suas artimanhas agem sobre o personagem e suas ações, ou seja, se a realidade impõe obstáculos, Hetério não se amedronta e os enfrenta, sempre se valendo de sua sabedoria para achar novos caminhos, pois não é alguém isolado e inatingível, ao contrário, é ativo e atuante.

Os acontecimentos que seguem merecem destaque. Depois de o filho deixá-lo para se casar, em instante propício, ou seja, “[...] em oferecido tempo [...]” (ROSA, 2001, p.56), Hetério encontra Normão, “[...] homem apaixonado, na maior imaginação” (ROSA, 2001, p.56), que deseja resgatar a mulher, presa pelo pai na Fazenda-do-Calcanhar, e pede-lhe auxílio. Tal momento é de fundamental importância, visto ser o instante decisivo para Hetério, afinal, quando decide ajudar o desconhecido, que parece surgir por obra do acaso, tem seu destino traçado.

Em meio aos acontecimentos, observa-se a água e suas várias faces. É turbulenta no momento da enchente, ao destruir e causar medo, ligando-se com a morte. No rio, surge primeiramente com aspecto calmo, pois reflete toda a luz irradiada pelo sol e constitui-se como trajeto a ser percorrido pelas canoas, ligando-se, portanto, ao tempo, sua continuidade

ininterrupta: “No rio nada durava”(ROSA, 2001, p56). Entretanto, ao longo do percurso, perde sua calma e torna-se mais agitada, “[...] no Travessão do Fervor, itaipava perigosa [...]” (ROSA, 2001, p.57), em decorrência das pedras e correnteza, para representar o instante de transformação em que se encontra Hetério, o qual decide, por vontade própria, “[...] num completamente [...]” (ROSA, 2001, p. 57), tombar sua canoa e deixar-se levar pelo rio. A água e o rio estão aqui vinculados ao destino, pois determinam a vida do personagem, conforme se mencionou anteriormente. Há ainda um terceiro aspecto, que é o da água parada, figurada na presença da represa: “A paisagem ali tomava mais luz: fazia-se mais espelho – a represa, lisa - que não retinha, contudo, corpos de afogados” (ROSA, 2001, p.56/57). A água pura reflete a luz do conhecimento nascido do sol e, livre do estigma da morte, como um espelho, mostra o interior do personagem e todos os seus segredos, afinal, é lugar de revelação. Outro aspecto é sua calma, a qual possibilita navegação tranquila: “Vales, a bacia, convertiam-se em remanso de imenso lago, em que podiam navegar com favor e proveito” (ROSA, 2001, p.56). Desse modo, configura-se como elemento propulsor de transformações e, nos momentos de desânimo, a água recoloca Hetério no seu caminho ao reavivar a inquietação de seu espírito, afinal “o rio não deixa paz ao canoero” (ROSA, 2001, p.57).

Outro detalhe relevante no conto diz respeito ao nome da fazenda onde está aprisionada a mulher de Normão: Fazenda-do-Calcanhar. Segundo o dicionário de símbolos, é pelo calcanhar, base do ser, que a alma deixa o corpo na hora da morte; por ele escapa a vida e entra a morte. Assim, a viagem parece ser anunciadora de um desfecho trágico: “iam rumo ao Calcanhar, aonde se preparava alguma desordem” (ROSA, 2001, p.54). Tudo isso coloca o personagem diante de imensos desafios, como é a morte. Hetério terá, então, que regressar às raízes, ou seja, ao lugar mais obscuro e íntimo de sua alma, para poder conhecer aquilo que

entra e sai de si, reorganizando sua desordem interior, reinstalando o cosmos, para, só depois, encarar a si mesmo, a morte e suas conseqüências.

Hetério torna-se, definitivamente, o comandante das canoas que irão salvar a mulher de Normão: “Hetério comandava-as, definitivo severamente decerto, sua figura apropriada, vogavante” (ROSA, 2001, p.57). As dúvidas e indefinições cedem lugar à certeza, afinal Hetério passa a ser “definitivo”, uma “figura apropriada”, pois, como vogavante, ele seria aquele que senta na proa, chefiando os demais. A dúvida, presença constante na vida do personagem, “O caso tem mais dúvida” (ROSA, 2001, p.54), é vencida pela certeza e pelo saber: “Certo, soube-se” (ROSA, 2001, p.57).

A certeza impulsiona-o a lutar e, depois de ataques e tiroteio, liberta a mulher de Normão que foi “[...] raptada em paz [...]” (ROSA, 2001, p.57), com a derrota dos inimigos e a comemoração do feito com “[...] fogueira de festa [...]” (ROSA, 2001, p.57). Entretanto, “as canoas todas entanto se perderam” (ROSA, 2001, p.57) e o comandante sai ferido do combate e, “só na sua, Hetério continuou, a esporte de ir, rio abaixo, popeiro proezista [...] não a conduzia de por si, vogavagante [...]” (ROSA, 2001, p.57). O destino de Hetério é deixado, por sua vontade, a cargo das águas do rio; suas mãos não controlam mais a canoa e, de vogavante, ou “popeiro proezista”, ele passa a ser “vogavagante”, ou seja, remador que vaga pelo rio sem domínio de sua embarcação. Seguindo o rio e o poder das águas, a canoa do personagem bate numa elevação de pedras e se quebra; Hetério toma a decisão mais importante de sua vida, decide virá-la com suas próprias mãos e completar seu destino: “Ainda ele mesmo virou-a então, de boca para baixo, num completamento” (ROSA, 2001, p.57). Com esforço, “[...] alcançou o brejo da beira, onde atolado se aquietou” (ROSA, 2001, p.57). Entrega-se, por vontade própria, valendo-se da sabedoria e esperteza - ou “velhacaria”, ao mesmo silêncio que o acompanhou durante toda a vida, e percorrendo o rio, seu último caminho, encontra a morte bela e sonhadora daqueles que, segundo afirma Bachelard (1997),

tem sua alma ligada à água, como Hetério. Sem orgulhos ou vinganças, a morte o conduz para outra margem da existência, aliviando-o das dores profundas. Seu corpo é devolvido à terra e sua alma retorna às águas. A morte devolve a felicidade ao personagem e salienta suas qualidades: “Acharam-no – risonho morto, muito velho, velhaco – a qualidade de sua pessoa” (ROSA, 2001, p.57).

A água conduziu Hetério pela sua viagem, marcou seu destino, trouxe-lhe dores e alegrias, purificou-lhe as máculas, rejuvenesceu sua alma, regenerou e puniu. Carregou consigo verdades, sabedoria e eternidade. Possibilitou a aproximação com um estado superior. Desvendou os segredos desse homem, pois vagou pelo seu lado mais obscuro, fazendo-o ir até “[...] os fundos da do-Calcanhar” (ROSA, 2001, p.57), ou seja, aos seus lugares mais íntimos e desconhecidos, fazendo-o perseguir a verdade que havia dentro de si para vislumbrar a luz da sabedoria. A água fez Hetério se tornar eterno e etéreo, quando lhe proporcionou a solução dos seus mistérios e a capacidade de conhecer-se completamente.

A história de Hetério possui certo ineditismo e, como a anedota, depois de usada pode servir para outra função, ou melhor, pode tornar-se “[...] instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência” (ROSA, 2001, p.29). Assim, a vida do personagem afasta-se da história para aproximar-se da estória, ou seja, rompe os limites do real, adentra no terreno da imaginação criadora, ultrapassa a simples narração para transformar-se em poesia e meio para a transcendência. Como o chiste, o texto destrói a lógica ao criar outros padrões lógicos, ao colocar o leitor diante de “[...] realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p.30), no qual é obrigado e enveredar-se para descortinar os segredos do personagem. Logo, mais do que decodificar palavras e significados, o leitor é convidado a refletir sobre nova realidade e os seres que habitam esse lugar. Além de analisar a condição humana e decifrar almas, minuciosamente construídas pelo poder da palavra poética.

Portanto, vê-se nascer aquilo que Rosa denomina anedota de abstração, ou melhor, textos que se valem do senso e do não-senso, transgressores da lógica e criadores de nova forma de pensar, além de reflexos do mistério “[...] que nos envolve e cria” (ROSA, 2001, p.30), presente na vida e no interior de cada homem. A vida de Hetério ultrapassa os limites do real e adentra no imaginário, rompe as regras estabelecidas pela razão, porque seus atos são guiados por nova razão, ainda desconhecida e incompreendida. Ela transforma tudo em material de leitura e amplia imensamente o horizonte do leitor, colocado diante de um contexto que o amedronta e fascina, mas que precisa ser decifrado, afinal, “a vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas” (ROSA, 2001, p.30).

2.2 Ripuária e a busca pela “outra margem”

A estória tem como personagem central Lioliandro, um jovem diferente, pois tinha seu olhar voltado para o *lá*, estando sempre cindido entre as obrigações impostas pela sociedade e o intenso desejo de atravessar o rio, alcançar a outra margem e mergulhar nos seus segredos. Logo de início, no nome do personagem percebe-se o prefixo grego *lio-*, que significa liso, polido, unido. A sonoridade e o significado aproximam o nome do personagem do termo *liame*, cujo sentido remete a ligação, vínculo ou união, ou seja, reitera o ato de liar, prender, atar a algo, como faz o ribeirinho com relação a sua família, obrigações sociais e morais. Lioliandro pode ser entendido também como uma variação de *Leandro*; a forma primitiva seria *Leíandros*, cujo prefixo *leios*, representa a docilidade, portanto, este mesmo nome pode também significar *homem dócil*. De fato, Lioliandro é dono de imensa doçura, que determina sua personalidade, assim como é um sujeito preso ao mundo em que foi inserido, atado por

ele, mas tomado por contradições que marcam sua vida e o impulsionam a tentar a transformação.

Assim, como em *Azo de almirante*, a presença do rio é notada desde o início, caracterizada por atmosfera misteriosa que encobre essa bela criação da natureza que tanto encantava e fascinava o próprio Guimarães Rosa:

Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma humana. Na sua superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos rios: sua eternidade. Sim, o rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (Rosa apud Lorentz, 1991, p.72).

O título do conto faz referência ao rio, pois segundo Cunha (2001), riparário é aquele que habita as margens de um curso de água, uma variação erudita de ribeiro. Toda a família de Lioliandro vive na beira do rio e por isso, assim como ele, são ripuários. A erudição da palavra ripuário é, de certo modo, transmitida ao próprio Lioliandro e vista na sua capacidade de analisar o mundo sob perspectiva nova. Isso demonstra que, assim como Hetério, cujo nome acumula os valores contidos nos vocábulos *eterno* e *etéreo*, os quais lhe conferem particularidades que o distinguem dos demais, também Lioliandro é um ser especial, pois possui certa erudição e sabedoria natas, as quais, juntamente com sua doçura, o tornam único. Desse modo, Hetério e Lioliandro são “velhacos”, como escreveu Guimarães Rosa, pois nasceram com a marca da poesia, sendo, portanto, poetas em seus mundos; visionários capazes de encontrar a magia da palavra poética em meio ao cotidiano. Mas também são segregados, afinal estão sempre separados, desligados do contexto social, desmembrados pelos demais que não os compreendem, isolados em suas interioridades.

Aqui o rio é cercado pela obscuridade e indefinição, por isso “davam-lhe as costas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até à dissipação de vista, enfumaçadas” (ROSA, 2001, p.194). Percebe-se que o adjetivo “enfumaçadas” foi deslocado e não se encontra junto ao substantivo “paragens”. Esse distanciamento altera a gramática convencional e ressalta o termo deslocado, enfatizando-o. O rio, portanto, não é sombrio, sua imagem só se torna nebulosa quando a visão perde a nitidez e alcança a outra margem. O vocábulo “enfumaçadas” encerra a frase, como a última informação que o olhar consegue reter.

A atmosfera nebulosa que cerca o rio faz com que seja visto como algo desconhecido e sem beleza, obstáculo que “[...] ali se opõe largo e feio, ninguém o passava” (ROSA, 2001, p.194). Apesar do aspecto negativo, Lioliandro, sentindo o “chamamento da aventura” (ROSA, 2001, p.151), é por ele fascinado. Cultiva o desejo de atravessá-lo, alimentado pela esperança de encontrar na outra margem seu amor e felicidade: “[...] era o único a olhar por cima do rio como para um segredado” (ROSA, 2001, p. 194).

A palavra “segredado” pode significar ao mesmo tempo “segredo” e “dado”, ressaltando o papel do rio como aquele que presenteia Lioliandro com a possibilidade de alcançar os segredos do mundo, oferecendo-lhe o presente do conhecimento e a capacidade de buscar o desconhecido; é a concretização da esperança que está na outra margem. Por certa analogia, “segredado” pode ainda ser aproximado do termo “segregado”, situação vivida pelo jovem, afinal “[...] o desestimavam, dele faziam pouco”(ROSA, 2001, p.196), ou seja, era marginalizado pela sociedade e considerado menor e sem importância. Desse modo, “segredado” conota a dupla situação de Lioliandro, o de ser especial, por poder ver aquilo que os outros desconhecem, e o de marginalizado, porque incompreendido, não acreditado.

Lioliandro desdobra-se, portanto, em dois aspectos, o que remete à questão do duplo. Segundo Brunel (2005), o duplo configura-se como experiência de subjetividade, divisão do

eu, permitindo que a pessoa veja a si mesma, pois o duplo sempre esconde uma face desconhecida. Ele nasce do conflito psíquico ou da desordem íntima, sendo, ao mesmo tempo idêntico e diferente do original, às vezes oposto, mas também complementar. A busca pela metade perdida pressupõe certa metamorfose desse sujeito, bem como seu desejo de sobreviver à morte. O ser que se duplica tem a ilusão de agir sobre o exterior, quando apenas objetiva seu drama interior, nascendo para a vida espiritual. O imaginário aproxima-se do real, o tempo é diluído, para que a alma possa buscar por si mesma e sua identidade. Para aquele que busca o duplo e é acalentado pela poesia, o mundo nada mais é do que uma duplicata, onde tudo é aparência, estando a verdadeira realidade fora, distante, em outro lugar.

Lioliandro é esse sujeito que possui faces distintas: a primeira, o *eu social*, é aquela vista pela sociedade, que determina, através da figura do pai e da mãe, sua ligação com o trabalho e suas responsabilidades morais, as quais restringem o personagem. A segunda face, *eu de desejo*, revela um homem capaz de vislumbrar aquilo que os outros são incapazes de ver. Ele é detentor de chama poética que aquece e ilumina seu espírito, impulsionando-o para a concretização de seu desejo: “[...] atravessar o rio, como quem enfim abre os olhos” (ROSA, 2001, p.195).

Mesmo cumprindo seus deveres, a agitação interna afasta o personagem da vida cotidiana, aproximando-o desse outro lado e encurtando a distância com a nova realidade. O *eu presente* de Lioliandro nega seu *eu passado*, mas também integra o antigo com o novo nessa busca pela verdadeira identidade. O encontro com esse duplo representa a nostalgia de um encontro com o outro e certa aproximação com a morte, na medida em que somente uma face sobreviverá, sendo a outra diluída. Desse modo, depois do impasse, o sujeito poderá recobrar a unidade e espiritualidade, restabelecendo a ligação com o mundo e a natureza.

Hetério também vive o mesmo desdobramento, pois tem sua vida transformada com a enchente, ou seja, era um sujeito antes e tornou-se outro depois: o presente se opôs ao

passado, criando certo distanciamento. Além disso, é dono de dupla identidade, visto ser definido e respeitado numa esfera social que o considerava introspectivo, mas, também, possuir uma face que lhe concede as qualidades grandiosas de chefe. Para encontrar a verdade em meio a tudo, o navegador precisa iniciar uma mudança profunda, que o coloca frente a frente com a morte, último obstáculo a ser superado.

Assim, ambos desdobram-se e criam identidades sociais, que guardam valores advindos da aparência, paralelamente às identidades reais, reveladoras de suas qualidades interiores, as quais os diferenciam e os definem como seres de exceção. O *eu* do presente questiona o passado e exige coragem para a transformação; a morte representa o renascimento para a nova vida, na qual a aparência cede lugar para à verdade. Ao deparar-se com esse outro *eu*, o sujeito é desafiado a observar-se e analisar seu lado desconhecido. Essa outra face compõe o sujeito e se opõe a ele, ao mesmo tempo em que o coloca rumo ao descobrimento dos mistérios mais íntimos. Tanto Lioliandro como Hetério sofrem mudanças profundas ao exteriorizar um pedaço de si, afinal “tudo que alguém percebe fora de si é sempre esse alguém mesmo (BRUNEL, 2005, p.270), ou melhor, ao olhar para fora de si, para esse duplo, encontram aquilo que estava oculto em seu interior.

O rio tem papel fundamental em todo esse processo de fragmentação e desdobramento do *eu*, pois concretiza o obstáculo que precisa ser vencido, erguendo-se diante do personagem para desafiá-lo a continuar e enfrentá-lo ou desistir. Contem ainda o mistério, a indefinição e a capacidade de fascinar. O rio é caracterizado por variada carga simbólica, que lhe atribui sentido plural, ultrapassando limites e ampliando a significação.

Além dos valores atribuídos a esse símbolo, mencionados anteriormente, Chevalier (2000) destaca o papel do rio como objeto de culto entre os gregos, despertando veneração e temor; não se podia atravessá-lo sem antes cumprir um ritual de prece e purificação. O ritual vivido por Lioliandro é a obrigação colocada sobre seus ombros por sua

família, apontando-o como responsável pela plantação e guardião do futuro das irmãs. Só estaria livre para seguir seu caminho quando tudo estivesse resolvido. Lembrando o que diz Rosa em seu prefácio, este era seu “drama de estar no mundo”, do qual quer escapar, ou melhor, precisa concluí-lo para se sentir completamente livre e poder seguir seu caminho, ou seja, encontrar e desvendar os segredos da outra margem. Se Lioliandro precisa preparar-se para poder atravessar o rio, o mesmo acontece com Hetério, cujo processo de transformação se faz presente através dos percalços que marcam sua vida: a enchente, a morte da família, as várias tentativas de adaptação às diversidades, entre outras, prepararam-no para poder enfrentar e atravessar o rio, alcançando a outra margem. Desse modo, o rio é considerado fronteira que separa dois mundos, sendo a margem oposta o estado para além do ser e do não-ser. Lioliandro e Hetério são sujeitos que só conseguirão “ser” quando atingirem outro estado, a situação plena, a outra margem; do lado de cá eles são o “não-ser”, aqueles que não conseguem se definir e tão pouco se encontrar num lugar que não lhes agrada, não os atrai, ao qual não se sentem totalmente ligados.

Bachelard (1997, p.6/7) aproxima a vida e o rio, afinal “[...] não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre [...]”, por isso, os seres devotados à água estão em constante mudança, a cada minuto algo morre dentro deles para dar lugar ao novo. São seres marcados pela agitação, como as águas que se movimentam constantemente. Isso acontece com Lioliandro, personagem caracterizado pelo desassossego da busca, pois convive com o desejo de alcançar o outro lado do rio. Já Hetério se transforma constantemente para adaptar-se às circunstâncias da vida. Assim, ao mesmo tempo em que ambos agem sobre o mundo e o destino, também são afetados por eles, num estado de contínua mudança.

A água de *Ripuária* é tomada por corredeiras, demonstra fúria e cólera, e por isso, conforme afirma Bachelard (1997), não pode ajudar Lioliandro na sua busca pelo

segredo, pelo mistério que preenche sua existência, e que ele quer desvendar, pois dificulta qualquer revelação. Apesar disso, ela tem função primordial, constituindo-se como caminho a ser seguido rumo ao lugar sonhado, o “lá”, o paraíso, a outra margem. É guia no caminho da descoberta, da revelação e, talvez, do conhecimento de nova realidade, “[...] o rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina” (ROSA, 2001, p. 196), como uma extensão do próprio Lioliandro. Em *Azo de almirante* a água também mostra seu lado sombrio, sendo a responsável por introduzir a morte na vida de Hetério, durante a enchente fatídica, que destruiu sua família e alterou seu destino. Além disso, é presença constante na vida e nos fatos determinantes do futuro: “o rio não deixava paz ao canoeiro” (ROSA, 2001, p.55). Logo, observa-se como a água é responsável por marcar a vida dos personagens, colocando-os em situações desafiadoras, que exigem coragem, determinação e fé para serem superadas.

Mais que um caminho a ser seguido, a água e o rio oferecem a possibilidade de algo novo na vida de Lioliandro e de provar a todos, inclusive seu finado pai, sua persistência para enfrentar os desafios impostos pela água e a capacidade para atravessar o rio. O personagem começa então a interpretar os símbolos que inexplicavelmente aparecem.

O rio indica o destino a Lioliandro, sua “sina”, trazendo para próximo dele, misteriosamente, a canoa, início da sua transformação, fazendo-o se aproximar da busca do “[...] acolá da outra aba [...]” (ROSA, 2001, p.196): “E veio nesse tempo, foi uma canoa, sem dono, varada na praia. A fim, estragada assim, rodara, de alto rio” (ROSA, 2001, p. 195). Tornando-a seu segredo, “ele ocultou-a, levava muito, sozinho, para a consertar, com mãos de lavrador” (ROSA, 2001, p. 195). É interessante ressaltar que o Lioliandro “artesão”, disposto a arrumar sozinho a canoa, tem “mãos de lavrador”. Isso mostra a visão que o personagem tem de si mesmo, e como esta o condiciona à realidade que o cerca e ao papel que desempenha nesse meio. Mas, Lioliandro já percebeu que é um ser em movimento e, como a

água, precisa ir ao encontro de novo mundo, ou seja, precisa abrir-se para aquilo que a vida lhe reserva de novo e permitir que as mudanças aconteçam.

A presença do rio também se faz notar em outros contos. Em *Barra da vaca*, o rio é responsável por conduzir Jeremoavo, sujeito misterioso, que parecia “[...] alentar internas desordens no espírito” (ROSA, 2001, p.58), à pequena cidade, definida por seu elo com esse rio e pelo modo como era considerado, ou seja, o rio fazia parte do lugar e era respeitado por todos: “era ali ribanceiro arraial de nem quinhentas almas, suas pequenas casas com os quintais de fundo e onde o rio é **incontestável** [...]” (ROSA, 2001, p.59, grifo nosso). Também é responsável por isolar Jeremoavo desse lugar, quando o tido jagunço, segundo as conversas - “era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse” (ROSA, 2001, p.60) -, é obrigado pelos habitantes a atravessar “[...] o rio [que] era largo defronte [...]” (ROSA, 2001, p.60) e seguir seu caminho, representando, portanto, a separação: “[...] logo do outro lado o deixaram [...]” (ROSA, 2001, p.61). Em *Orientação*, o rio aparece em oposição à ponte: “o mundo do rio não é o mundo da ponte” (ROSA, 2001, p.161), ou seja, se a ponte é a ligação entre lados opostos, o rio é a continuidade ininterrupta, como é também o processo de transformação iniciado por Quim, sujeito “sábio como o sal no saleiro, bem inclinado” (ROSA, 2001, p.160), que tenta transformar definitivamente sua amada através de seu amor. Nos contos *Ripuária* e *Azo de almirante*, o rio determina o destino dos personagens: primeiramente os separa de seus objetivos, faz com que aprendam e evoluam, para só depois recolocá-los no caminho rumo ao ‘lá’, ou seja, primeiro separa, depois une. Nesses casos, o rio separa universos opostos, é a fronteira entre mundos.

O destino de Lioliandro, determinado pelo rio, faz com que o jovem seja tomado pela inquietude: “mesmo não se curava Lioliandro de frouxo desassossego” (ROSA, 2001, p.196). Ele queria cruzar o rio porque acreditava que “de outro lado [...] lá, haveria de achar uma

moça, e que amistosa o esperava com o mel que as abelhas criam no mato... [...]” (ROSA, 2001, p. 196).

Segundo apontam os dicionários de símbolos, a abelha é considerada a materialização da alma e da ressurreição, pois morre no inverno para ressurgir na primavera. Liga-se, também, ao trabalho e à obediência, e tem qualidades como organização, pureza, espiritualidade, sabedoria, criatividade e iluminação, as quais Lioliandro parece possuir e quer encontrar na companheira. Assim, a imagem da abelha constroi um vínculo entre ele e a tão esperada moça, pois eles terão características semelhantes para vislumbrar o mundo do mesmo modo.

Mas a promessa que acena a Lioliandro é o mel por ela produzido. O mel é elemento purificador, símbolo do *eu*, sugerindo força, imortalidade, conhecimento e iniciação. Tem energia renovadora, capaz de transformar a personalidade; possui ligações com o superior, pois é o alimento dos deuses, imortais, videntes e poetas; substância inspiradora e divina. Chevalier (2000, p.604) compartilha tais afirmações e acrescenta que “[...] seu consumo exclusivo está reservado aos seres de exceção, neste mundo assim como no outro”.

O simbolismo do mel confere relevância à figura da moça e estende esses valores a Lioliandro, ser de exceção que interpreta símbolos, dotado de habilidades que lhe permitem alcançar outro mundo. Logo, essa moça pode representar a purificação e a pureza, fundamentais para que aconteça a elevação, necessária para que se encontre a sabedoria e o conhecimento buscados.

Muito mais que o amor, o personagem aspira encontrar sua própria identidade, revelar o mistério particular escondido no fundo de sua alma, tomar consciência de si mesmo e tornar-se uno, “[...] como quem enfim abre os olhos” (ROSA, 2001, p. 195), afinal é ele um sujeito duplo, conforme se explicou antes, dividido entre aquilo que é na essência e a aparência exigida pelas convenções sociais.

As próprias falas de Lioliandro demonstram sua concepção: a felicidade só poderia ser encontrada num lugar distante daquele em que vive, separado de tudo, isolado, pleno e puro, e quando esse lugar se concretiza na linguagem, vem separado por vírgulas, sugerindo seu distanciamento: “Do outro lado, porém, **lá**, haveria [...]” (ROSA, 2001, p. 196, grifo nosso), ou ainda, “seu amor, **lá**, pois” (ROSA, 2001, p. 197, grifo nosso). Lioliandro ainda não está pronto para perceber que a chave que desvenda o mistério se encontra em seu interior, afinal “[...] os maiores segredos do nosso ser estão escondidos em nós mesmos, estão no segredo de nossas profundezas” (BACHELARD, 2003, p. 39).

O amor que transforma Lioliandro estabelece um elo desse com *Reminiscção*, pois ambos são marcados por um sentimento libertador, que conduz à transformação rumo ao verdadeiro e à luz: o sentimento que impulsiona Lioliandro a concretizar seu desejo é o mesmo que move Romão no intuito de transformar sua amada e feia Drá na belíssima Nhemaria. O amor é nesses contos um sentimento que dá asas aos amantes e os faz abrir os olhos para o mundo da poesia e da beleza, observando a essência primitiva do universo.

Lioliandro mergulha cada vez mais fundo na busca de si mesmo, entrega-se ao sonho e à imaginação, interrogando-se sobre o que existe na outra margem: “E virava-se para a extensão do rio, longeante, a não adivinhar a outra margem” (ROSA, 2001, p. 195). Essa “outra margem” é carregada de ambigüidade, pois pode ser compreendida tanto como a outra margem do rio, ou, como Lioliandro concretizando seu lado obscuro e sombrio, que busca iluminar com sabedoria.

Quanto mais o personagem se aproxima do seu objetivo, mais intenso é seu conflito; a fragmentação, antes disfarçada, torna-se aparente, e a distinção entre as duas faces ressalta-se: o primeiro vive no mundo real e concreto, rodeado pela família e tomado pelo trabalho; o segundo habita o universo do imaginário, do transcendente, e luta consigo mesmo para descobrir-se. Da fragmentação de Lioliandro surge uma espécie de duplo, pois o personagem

deixa de harmonizar-se consigo mesmo e perde sua identidade. A estória cria um universo ambivalente, composto de real e de imaginário.

Além da luta interna pela qual passa Lioliandro, existe no conto um conflito externo, materializado na figura do pai, João da Areia. O próprio nome sugere uma ligação desse personagem com a terra, em oposição ao seu filho, ligado à água.

Presente no nome do pai, a areia relaciona-se com o tempo, por isso, conforme demonstram Lexikon (2009) e Tresidder (2003), representa a infinitude e a multiplicidade, mas também a instabilidade e a ambiguidade. Líquida como a água, a areia pode ser considerada sua substituta, mas também diz Chevalier (2000), pode ser tão abrasiva quanto o fogo. As almas da água e do fogo são inimigas, não falam a mesma língua; aqueles que ouvem o cantar do fogo não podem ouvir o chamado das águas e ignoram o chamado das paragens do outro lado do rio. Tal distinção coloca Lioliandro e o pai em lados opostos, com prioridades distintas: o filho deseja alcançar uma realidade desconhecida, na qual a unidade e a verdade reinam, afastando-se definitivamente do mundo que o subjuga; o pai, ao contrário, está perfeitamente integrado em seu meio, fazendo parte dele e compartilhando seus valores. Calcado na realidade e no consciente, tenta a todo custo afastar seu filho do mundo dos sonhos e do inconsciente, ou ainda, da outra margem, que na concepção da família representa o mal: “– *Diabo o daí venha!*” (ROSA, 2001, p.195).

Outro elemento que compõe a trama da narração é a terra, possuidora de conotações positivas e negativas. É elemento universal e feminino, que deu origem ao homem, representa a fecundidade e a regeneração. Contudo, também conduz à morte e se alimenta dos mortos. É o símbolo do consciente e a arena de conflito do ser humano. Bachelard (2001, 2003) ressalta a imobilidade da terra e sua dureza, que retoma toda a hostilidade do mundo. Ela guarda os segredos da humanidade e os mistérios do mundo. Está em constante luta com a água, pois esta pode abrandar a terra e até mesmo dissolvê-la; entretanto, a terra é o elemento que

confere consistência à água e pode mesmo absorvê-la. Sendo assim, água e terra são opostos que se completam. Portanto, se Lioliandro está ligado à água, sendo regido pelos seus valores, como a mobilidade, por isso deseja se movimentar e conhecer novos mundos, seu pai vincula-se à terra e representa a imobilidade e a dureza daquele que não aceita transformações. Como uma planta, retira dela toda sua energia vital; é um agricultor, preso ao eterno ciclo da terra, plantar e colher, pois como salienta “*em parte nenhuma feito aqui dá tanto arroz e tão bom...*” (ROSA, 2001, p. 195). Em luta constante, eles se completam e a existência de um impulsiona o evoluir do outro, desse modo, Lioliandro só se supera desafiado pela figura do pai e da família como um todo e, sem a energia desse desafio, sua jornada não seria tão intensa.

O fogo também se faz presente no cigarro fumado por João da Areia: “- ‘Morro, das preocupações!’ - invocava João da Areia, **apontando para os olhos do filho o queimar do cigarro**” (ROSA, 2001, p. 194, grifo nosso). Esse fogo, colocado diante da alma aquática de Lioliandro, gera confronto entre os opostos que tentam separar-se, por não conseguir se entender, afinal conotam forças distintas, impossibilitadas de conviver em harmonia.

Mesmo depois da morte do pai, Lioliandro não consegue alcançar seu objetivo, porque se sente aprisionado à sua memória: “Mas constavam-lhe do espírito ainda os propósitos do pai [...]” (ROSA, 2001, p. 195); “Talvez ele não sendo o de ser capaz – conforme sentenciara-o o velho, João da Areia.” (ROSA, 2001, p. 196), que tentava introduzir no filho o sentimento de impotência e incapacidade, para fazê-lo pensar que a outra margem representa o espaço inatingível, um outro estado: “- ‘*Lá não é mais Minas Gerais...*’ - o pai, João da Areia, quando vivo, compunha o jurar” (ROSA, 2001, p. 195). O termo “compor” indicia o desejo de João da Areia em construir outra personalidade para o filho, mais parecida com a sua, menos sonhadora, pois ele tem estreitas ligações com a sociedade que rejeita Lioliandro. Afinal, “[...]”

o pai, conhecia muita gente, no meio redor, selava a mula e saía, freqüente” (ROSA, 2001, p. 194). Essa sociedade era seu ponto de referência: “Destá banda se fazia toda a comunicação, relações, comércio: ia-se à vila, ao arraial, aos povoados perto” (ROSA, 2001, p. 194).

A mãe também se esforça por manter Lioliandro preso à realidade: “[Lioliandro] Disse: não se casaria, até que a sorte das irmãs estivesse encaminhada. – ‘*Sua obrigação...*’ – a mãe a pôs. Lioliandro disse se doeu, mas considerando tudo certo fatal.” (ROSA, 2001, p. 195). Ela é outra figura ligada à consciência e à realidade, apegada a valores sociais e às aparências, presa à imóvel mediocridade humana. Pode-se afirmar que, como o pai, possui estreitas ligações com a terra, o que explicaria a imobilidade, que impossibilita qualquer mudança.

Em *Ripuária*, a família é, portanto, um dos elementos que representa os constrangimentos, dificulta a mudança e afasta Lioliandro da outra margem, colocando sobre ele o peso de obrigações sociais e morais. O mesmo acontece em outros contos de Guimarães, como *Presepe* e *Tresaventura*; no primeiro, ela impede Tio Bola de encenar e reviver o momento do nascimento do menino Jesus, podendo aquele realizar seu desejo somente na ausência desta; no segundo, proíbe Maria Euzinha de chegar ao arrozal, lugar elevado, perfeito para o encontro divino.

Pode-se constatar que essa diferenciação se estende às outras pessoas que convivem com Lioliandro, e vêem nele alguém incompreensível, um mistério, desprezando-o: “Decerto, desta banda de cá, dos conhecidos, **o desestimavam, dele faziam pouco.**” (ROSA, 2001, p. 196, grifo nosso). Por não conseguir se adaptar às regras e modelos, é adjetivado como “pouco”. Esse desacordo faz o jovem pensar em partir: “[...] a gente podia vender o chão e ir ...” (ROSA, 2001, p. 195), afastar-se de todos aqueles que o cercam e conviver com a solidão: “Lioliandro estudava a solidão. Dela lhe veio alguma coisa” (ROSA, 2001, p. 197). É ela que lhe permite ver o amor de Álvaro: “muito o coração lhe dava novos

recados” (ROSA, 2001, p. 197). O moço com olhos de poeta consegue ver aquilo que é invisível aos demais, porque ela também é atraída pelo rio: “*Você tem o barquinho, pega a gente para passear?*” (ROSA, 2001, p.196).

Essa garota é, logo, especial, e aparece como “[...] irriquieta mocinha [...]” (ROSA, 2001, p.195), “[...] aquela escolhida, Álvara, moça [...]” (ROSA, 2001, p. 197), porque surge de maneira misteriosa para mostrar o verdadeiro caminho, trazendo consigo qualidades que a aproxima de Lioliandro. Essa é a mesma que “[...] dançava sorridente, **de entre as mais nem se destacava** [...]” (ROSA, 2001, p. 196, grifo nosso), porque não conseguiam ver sua luz interior, observada somente pelos olhos do poeta visionário, Lioliandro. Ela é a peça que faltava na vida do personagem.

Como o Chico de *Nós, os temulentos*, Lioliandro vive o drama e o conflito de “estar-no-mundo”, pois sua existência é marcada pela incessante busca de algo, cuja definição é vaga e questionada: “[...] afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade” (ROSA, 2001, p.151); ou seja, luta pela transformação de seu espaço, recorrendo à imaginação para construir esse novo mundo. O constante isolamento em que se encontra o personagem precisa ser superado, afinal, “estava sozinho, detestava a sozinhidão” (ROSA, 2001, p151). Uma chama interior o aquece, ilumina-lhe o rumo escolhido, incitando-o a escolher seu destino e conferindo-lhe liberdade para tal: “[...] arejava-o, com a animação aquecente, o chamamento de aventuras” (ROSA, 2001, p.151).

Lioliandro é, portanto, um temulento como Chico, ou seja, vive constante estado de embriaguez, deslumbrado pelo mundo a que aspira. Seu olhar aprecia dois aspectos distintos da realidade: a primeira é aquela engessada pelo cotidiano e os deveres que cerceiam a liberdade criadora; a segunda é de amplitude quase infinita, sendo guiada pelo imaginário do sonhador. Este segundo aspecto reinicia-se sem cessar, diferentemente de Chico, pelo desejo

de conhecer a outra margem, alimentado com cada olhar. Se Chico vive num mundo duplicado pela ação da bebida, no qual os outros o vêem como simples bêbado, enquanto ele mostra sua essência de exímio observador, Lioliandro também habita um mundo duplicado, dividido entre realidade e poesia.

Mesmo diante dos obstáculos impostos pela família, trabalho, responsabilidades e pelo rio, que dificulta a passagem com suas corredeiras, Lioliandro consegue chegar à outra margem, que representa para ele a promessa de amor, a terra prometida, o paraíso de luz. Seu olhar alto busca o segredo das coisas e a essência, aquilo que existe além delas – a outra margem -, ele deseja trazer o invisível e o inteligível para dentro de si.

O personagem acreditou, durante toda sua vida, que a felicidade estava do outro lado, separada pelo rio. Com grande esforço, ele consegue provar, “[...] para sustos e escândalo, **a façanha**” (ROSA, 2001, p. 196, grifo nosso), demonstrando toda sua capacidade e força ao superar a presença e ideais do pai. Sua figura torna-se presente na sua ausência, porque “[...] a ideia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objeto ‘existindo’, acrescida da representação de uma exclusão [...]”(ROSA, 2001, p.32). O pai passa muito tempo presente na vida de Lioliandro, mesmo na sua ausência e depois de sua morte, quando o filho lembra insistentemente suas palavras, as quais se tornam poderosos elos e o prendem ao mundo a ser deixado para trás.

A expectativa da travessia é, de certo modo, desfeita, pois a outra margem não correspondia aos sonhos, e, quando lhe perguntam “- *Havia lá o que?*” (ROSA, 2001, p. 196), a resposta é uma dupla negação de qualquer existência: “Nenhum nada” (ROSA, 2001, p. 196). Desse lugar desejado, traz apenas “[...] a lembrança de meia lua e muitas estrelas: várzeas largas. A praia semeada de vidro moído” (ROSA, 2001, p. 197), que guarda na memória, como prova da conquista. A beleza do lugar fica eternizada na memória do personagem, mas esse deslumbramento não pode diluir o aspecto crucial da situação vivida:

Lioliandro aprendeu e transformou-se com a preparação e a viagem em si, não com a chegada. Desse modo, assim que saiu de sua margem, já era um novo homem.

A situação vivenciada por Lioliandro, ou seja, realizar a travessia e não encontrar nada de novo, remete a algo vivido por Chico, personagem de *Nós, os temulentos*, o qual, após uma bebedeira, já desorientado, pergunta a um passante onde se encontra: “*E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou: - Pode me dizer onde é que estou?*”(ROSA, 2001, p.153). O homem calmamente lhe responde, dizendo o nome das ruas, mas, insatisfeito ainda, ele continua: “*E atravessou a rua, zupicando, foi indagar de alguém: - Faz favor, onde é que é o outro lado? – Lá... – apontou o sujeito. – Ora! Lá eu perguntei, e me disseram que era cá...*” (ROSA, 2001, p153). Aquilo que é buscado na outra margem não está nesse lugar, afinal, para achar a outra margem, o personagem precisa, primeiramente, definir onde se encontra, pois ele é o ponto de referência para qualquer definição e busca. A princípio pode-se afirmar que a outra margem localiza-se no lado oposto, distante daquele que a procura, sem deixar de estar muito próxima. Para encontrá-la o sujeito deve aproximar-se dos contrários, encarar a travessia e aprimorar suas melhores qualidades, só então estará pronto para perceber que a outra margem fica localizada bem no ponto de sua partida.

Diante de Álvaro, a outra margem perde toda a magia, diante dela “[...] ele desencerrava-se” (ROSA, 2001, p. 197), abria seu lado mais íntimo e secreto. Diante do acontecido, o jovem percebe a importância da presença da moça e, entendendo mais profundamente tudo que o cerca, é demovido da obsessão pelo outro lado e volta: “Súbito então se voltou, à voz a chamar seu nome: por entre o torto ondear, que ruge-ruge mau moinhava enrolando-o, virou e veio” (ROSA, 2001, p. 197). A voz de Álvaro o arrebatou e, como uma onda, faz Lioliandro compreender que a felicidade se concretiza no amor, conhecimento de si e a conquista da unidade perdida.

O amor é o caminho escolhido pela sabedoria para a transformação do “eu”; é sinônimo de vida e conhecimento; assim como uma celebração, marca o início da trajetória. Aquele que ama ganha a capacidade de ver a essência das coisas; a fé do personagem no amor e a força desse sentimento o conduzem à transformação. Aqui, o amor é sinônimo de felicidade, ansiosamente buscada e revivida. Além disso, nesse contexto, também representa a identidade, ou melhor, a recuperação da identidade oculta sob a banalidade do mundo real.

É graças a esse sentimento que o personagem consegue superar a escuridão em que vivia e olhar para a luz do conhecimento: “Queria era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos” (ROSA, 2001, p. 195). Iluminado, consegue desvendar os mistérios, discernir entre o bem e o mal, observar o inteligível, e, principalmente, enxergar a bela Álvaro, seu guia, concretização de seus sonhos, de sua vida imaginária. A unidade perdida agora estava refeita; a metade que o completa foi, finalmente, encontrada e o duplo cede lugar ao indivisível.

Sua caracterização como guia permite a aproximação com Hermes, deus mensageiro, que dominava as trevas e podia circular livremente pelos mundos dos vivos e dos mortos com incrível rapidez e habilidade, a qual o fez mensageiro da vontade dos deuses. Todas suas capacidades demonstram imensa sabedoria e enorme força. Era companheiro dos homens, além de conhecedor e transmissor de toda ciência secreta, “[...] o vencedor mágico da obscuridade, porque sabe tudo e, por esse motivo, pode tudo” (BRANDÃO, 2003, p. 197).

E Álvaro revela-se guia, porque caminha de margem a outra e, assim como Hermes, dissemina a sabedoria e conduz Lioliandro. Ela tem origem na “outra banda”, “ ‘de lá vim, lá nasci’ – sem pejo, corajosa, a curso [...] – Sou também da outra banda ...” (ROSA, 2001, p. 198), por isso, tudo conhece desse lugar e, esse conhecimento lhe permite afirmar a igualdade das margens: “ ‘Tudo é mesmo como aqui...’ Lioliandro quis ouvir, se bem que leve, nem

crendo” (ROSA, 2001, p. 198). Veio guiada pelos caminhos do destino, para junto de Lioliandro, para tornar possível o deslocamento e o disseminar da poesia.

Ora, no conto a jovem parece desdobrar-se ao se fazer anunciar pela canoa que Lioliandro encontra um dia, estragada vinda do alto rio. Ele a conserta e lhe dá o nome de “Álvara”, mesmo antes de conhecer a moça, estabelecendo já um vínculo entre ela e a canoa. Ambas são instrumentos que ajudam Lioliandro, cada uma a seu tempo e a seu lado respectivo, na realização de sua travessia; são elos entre dois mundos, antes do momento definitivo, no qual o jovem, já preparado, pode cruzar, definitivamente, de uma margem para a outra e ter sua revelação. Vale ressaltar um detalhe importante sobre a canoa: ela apareceu “estragada”. Tal característica sugere que a embarcação traz consigo todo um contexto anterior, uma espécie de memória, que lhe agrega valor; ela faz parte de uma história que nós leitores desconhecemos, mas que continua infinitamente na essência de cada palavra contada.

A embarcação, bem como Álvara, aparece no momento conturbado da vida do personagem, quando a realidade está quase a sufocá-lo, sendo ambas portadoras de grande carga simbólica. A canoa é, conforme se afirmou anteriormente, o símbolo da travessia e da viagem; tal estratégia é comum no universo rosiano para traduzir o descortinar dos mistérios da alma e o rompimento dos limites impostos pelo tempo e pelo espaço. Na mitologia, a canoa, assim como a barca, é o elo para outro mundo. É, ainda, segundo outros intérpretes, sinônimo de segurança e de possibilidade de passagem para outros estados do ser.

Desde o início do conto, é clara a presença de um espaço dividido em duas partes: o primeiro é o lugar negativo, escuro, profano, dominado pela aspereza do real, a margem em que vive Lioliandro e sua família, o lado de cá do rio chamado Marrequeiro, que mostra os costumes do povoado, a agricultura e o comércio. O segundo é positivo, iluminado, sagrado e mítico, governado pela sutileza da imaginação, como normalmente aparece em uma narrativa poética, segundo Tadié (1978). É a outra margem, o lado de lá, que guarda o idealizado, o

prometido, desconhecido, e uma realidade que transcende a visão humana, não por acaso, “[...] aonde se acendia uma só firme luz [...]” (ROSA, 2001, p.196).

Esse espaço aparece, com destaque, no conto *A terceira margem do rio*, de **Primeiras estórias**, de Guimarães Rosa. Nesse, vê-se a estória de um pai que constrói uma canoa, abandona sua família para se colocar em meio ao rio, vivendo a mais profunda solidão, a qual sempre o acompanha: “[...] ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que outros, conhecidos nossos. **Só quieto**” (ROSA, 2001a, p.79, grifo nosso). Desconsidera a opinião popular que o tinha como louco; parece ser impulsionado por uma força interna, como se tivesse uma missão misteriosa a cumprir ou um caminho a trilhar. A explicação para suas atitudes foge da compreensão e cai no terreno do incompreensível e do inexplicável, como se fosse guiado por outras regras que não as do senso comum. Assim, parecia que o pai “[...] se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele” (ROSA, 2001 a, p.80/81)

Em meio a todos os acontecimentos, o filho é o único a permanecer sempre ao lado do pai, levando-lhe carinho, alimento e roupas, mesmo sem entendê-lo por completo. É pela visão do filho que se tem a descrição do rio: “[...] o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (ROSA, 2001 a, p80); espaço amplo e misterioso, reservado na própria solidão e num silêncio eternos, cercado de uma atmosfera nebulosa, o que impossibilita ver sua outra margem, como o rio de *Ripuéria*, também envolto por indefinições, “enfumaçado”, que instigam Lioliandro na sua busca pelo outro lado. O filho tenta algum contato com o pai, mas pouco consegue, até que se sente chamado pelo mesmo destino, pretendendo, em algum momento, substituí-lo na canoa, porque, são semelhantes: “às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai” (ROSA, 2001 a, p.83); o filho é aquele que permaneceu “[...] com as bagagens da vida” (ROSA, 2001 a, p. 84).

“Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos” (ROSA, 2001 a, p.83) e essa mudança transforma o jovem, que se torna um homem marcado pela vida. Num dado momento o filho chama pelo pai, que o atende: “porquanto que ele me pareceu vir: da parte do além” (ROSA, 2001 a, p.85). Entretanto, tomado pelo medo, o jovem desiste da troca e o pai desaparece: “Sei que ninguém soube mais dele” (ROSA, 2001 a, p.85). Agora permanece somente a culpa e o questionamento: “Sou homem depois desse falimento?” (ROSA, 2001 a, p.85). Mas restou-lhe ainda um último pedido, a realizar-se após sua morte, capaz de aproximar-lo do pai: “[...] peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 2001 a, p.85).

Tanto em *Ripuária* como em *A terceira margem do rio*, observa-se a presença de duas figuras paternas que determinam a vida de seus filhos, erguendo-se como desafios a serem vencidos. Lioliandro tenta a todo custo superar as palavras de João da Areia, que sentenciavam sua incapacidade, assim como o filho de *A terceira margem do rio* precisa usar toda sua coragem para igualar-se ao pai e continuar sua sina. O rio é, em ambos os casos, a fronteira que separa dois mundos: de um lado o real e suas complicações, do outro, um mundo desconhecido, porém desejado, no qual a promessa de liberdade e plenitude podem se realizar. O rio é o caminho condutor para a outra margem, e “[...] indicava o erro da gente, importantes defeitos, **a sina**” (ROSA, 2001, p.196, grifo nosso), a qual representa a imaterialidade do sonho, o fogo do desassossego que toma conta do personagem e o impulsiona ao encontro do desconhecido. É o lugar idealizado, do qual todos são capazes de ver a realidade com olhos de poeta e vislumbrar a poesia do mundo; lá não há diferenciação ou desigualdade, ninguém é marginalizado e excluído. A terceira margem é um lugar misterioso, distante, além dos limites do real; é determinado pela presença constante, mesmo diante da sua ausência, pois, mesmo sem prova de existência, a imagem acompanha os

personagens, que lutam, enfrentam desafios e se transformam para alcançar esse lugar perdido no espaço. Logo, pode-se compreender que a terceira margem é distante e presente, porque se encontra, embora oculta, na alma de cada personagem rosiano, os quais precisam trilhar um longo caminho, atravessar o rio da vida para se preparar e, quando chegarem, ser capazes de encontrar a entrada de um lugar que sempre carregaram consigo.

O espaço criado por Guimarães Rosa é, portanto, usado como instrumento para repensar o mundo, abalando as fronteiras entre a realidade e a ficção. É lugar de movimento e de descoberta, de luta para entrar num universo paradisíaco, escapar de um tempo que não atrai, da “[...] corriqueira problemática cotidiana [...]” (ROSA, 2001, p.151), para viver em um instante interior, calcado na temporalidade da memória e do sonho. Os personagens desejam um tempo privilegiado, que recupera o ritmo e a continuidade cósmica, como indica Tadié (1978). Esse tempo, guiado pelo ritmo da poesia, é buscado por Lioliandro na caminhada rumo a si mesmo, para superar o tempo “real”, configurado como obstáculo.

Em meio às lutas interiores, existe, como em *Azo de almirante*, o mito, presente nos personagens e na constante busca por algo superior. Ele simboliza a capacidade humana de captar aquilo que escapa da visão comum, ou seja, o essencial e o incognoscível.

É possível ver nesse conto uma relação entre o mito de Hero e Leandro. De acordo com Grimal (2000), Leandro é um jovem habitante de Abido, amante de Hero, uma sacerdotisa de Afrodite. Toda noite Leandro atravessa a nado o estreito que o separa de sua amada, sempre guiado por uma luz que ela acende no alto de uma torre, na casa onde morava. Contudo, durante uma violenta tempestade, a luz se apaga, ficando o jovem à mercê da escuridão e tormentas da tempestade. Leandro morre, e seu cadáver é devolvido pelo mar. Ela desespera-se com a partida do amado e, não suportando viver sem ele, atira-se do topo da torre, para os braços da morte.

O mito aparece com a função de enriquecer a trama, emprestando-lhe aspectos relevantes de sua significação. Ele é usado parcialmente, pois Rosa insere em seu texto apenas determinados elementos, como personagens, trechos da estória, etc., os quais são cuidadosamente escolhidos, para que cumpram a função de expandir a narrativa, propiciando a criação da atmosfera mítica. O mito é desconstruído e reorganizado; sua significação não salta aos olhos, mas permanece sugerida nos detalhes. Assim, Rosa moderniza o mito clássico, transforma-o para se adaptar a sua realidade sertaneja e universal.

As duas estórias são marcadas pela presença do amor distante: na primeira, o amor de Álvaro e Lioliandro, e na segunda, de Hero e Leandro. Os seres estão separados pela água de um rio. Entretanto, apesar de distantes, seu sentimento pode ser concretizado após a realização da travessia, que exige dos jovens honra, lealdade e coragem. Outro aspecto que os aproxima é a alternância entre luz e escuridão: Leandro rompia a escuridão da noite graças à luz que seu amor acendia, sua vida dependia dessa claridade; Lioliandro se afasta da escuridão iluminado pela busca do amor que se revelará em Álvaro, e sua vida se transforma com a força desse sentimento. O nome de Álvaro remete ao termo “alva”, que, observa Cunha (2001), é a primeira claridade da manhã; também relacionado à alvura, ao branco e à luz; desse modo, a moça, como Hero, é aquela que guarda a luz, que ilumina o caminho a sua volta, que tem pureza e dissemina a paz e a promessa de uma vida nova. Nota-se que a busca de Lioliandro representa o percurso do homem, é a difícil viagem de dentro para fora, é o caminhar da escuridão para a luz, alimentado pela fé e pela certeza que tudo terminará bem. É a busca da realização do imaginário.

Essa é a grande preocupação de Guimarães, fazer de seu texto instrumento de transformação, e, como na poesia, iniciar uma revolução, que possibilite um reencontro com a liberdade e a totalidade da origem. Isso se torna possível graças à sua linguagem explorada e renovada, reconstrutora de um mundo distinto e único. Um espaço onde o desejo de mudança

impulsiona a vida, e a capacidade mágica de ler o mundo culmina na reconquista da totalidade perdida.

Na modernidade o símbolo foge a uma definição e dissimula-se segundo a vontade de seu criador e tem o poder de harmonizar o interior de cada homem. Assim, para entender os questionamentos do personagem, o leitor precisa adentrar na sua realidade, tomar contato com suas alegrias, medos e tristezas, mergulhar na sua individualidade. Não encontrará significado aquele que ler um conto rosiano com olhos objetivos, isso porque seu universo é criado por símbolos que agrupam diversos sentidos, muitas vezes opostos. A narrativa rosiana quer fazer emergir a sabedoria e o conhecimento da indefinição existencial, que como percebemos na atitude de Lioliandro, nas escolhas que faz e na busca pela outra margem, que poderá tirá-lo desse lugar: “queria era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos” (ROSA, 2001, p.195). Verdades que encantam e ferem surgem do conto e ultrapassam o tempo, alcançando o mito. A poesia nasce da linguagem, das imagens, dos símbolos, dos personagens e suas ações, do ritmo do conto, que transcende as páginas para atingir o leitor, percorrer seus labirintos e entranhas e depois sair, carregando nas mãos aquilo que é mais precioso: o conhecimento de si mesmo.

A água, presente nos contos, é símbolo da dualidade, pois, apesar de ter valores positivos, também guarda seu lado sombrio. Desse modo, transporta as mais terríveis maldições e perigos, como monstros, escuridão, medo, horror e morte. Sendo assim, percebe-se que a água se torna guardiã de forças opostas: luz e escuridão, conhecido e desconhecido e, porque não dizer, é operadora da vida ou da morte. Em *Azo de almirante* mostra sua face negativa, ao introduzir a morte na vida do personagem; já em *Ripuária*, é meio de superação e transformação.

Bachelard (1997) aborda enorme feixe de significações e valores referentes à água, entendida como substância que metamorfoseia o ser humano, definindo seu destino:

O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente [...] A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...] a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1997, p. 6/7).

A água é o elemento capaz de desvendar qualquer segredo, pois tem como domínios a superfície e o subterrâneo, carregando consigo as revelações perseguidas pelo homem. É através dela que o *eu* consegue enxergar aquilo que existe dentro de si, afinal, uma de suas habilidades é refletir a verdade do novo mundo, como acontece com Hetério e Lioliandro, que têm suas vidas marcadas, definidas e orientadas pelo movimento das águas.

Nos textos, a água mostra suas duas faces: ora é o caminho para um estágio superior da vida, ora conduz à morte, mostrando seu poder através de Hetério. No segundo, configura-se como obstáculo e rota para se alcançar o fim desejado: proporcionar a Lioliandro

o encontro com a outra margem. Entretanto, em ambos, concretiza o fluxo ininterrupto da vida e do destino, altera, marca e determina a vida dos personagens, seres fascinados pelo poder aquático e dispostos a tudo para vislumbrar aquilo que está além. É a responsável por fazer emergir o inconsciente, tornando conhecido o lado misterioso do ser.

Aqui os símbolos cumprem a função apontada por Eliade (2001): revelar os aspectos mais profundos da realidade e as modalidades secretas do ser, tornando acessível o oculto. Os valores do símbolo estão associados à realidade, fazendo com que esta adquira novos significados, enriquecendo os já existentes, sem, contudo, excluí-los. Assim, um rio pode ser entendido, simultaneamente, como um curso de água ou trajeto para outra condição.

Todorov (1996) considera que a significação simbólica é inesgotável, porém vem oculta sob uma falsa “ausência” de sentido. A única maneira de romper esse obstáculo é obrigar o espírito a mergulhar nesse enigma, como fazem os personagens, que é e significa ao mesmo tempo.

Vários são os símbolos presentes nesses contos, como o rio, a água, a canoa, a abelha e o mel, a terra. Alguns são comuns em ambas, como a canoa, o rio e a água. A água e o rio aparecem em determinados momentos como sinônimos de vida e renascimento, como quando permitem a Hetério aprimorar suas qualidades e alcançar a harmonia buscada, ou ainda, ao instigar Lioliandro a desvendar os mistérios que o rodeiam, plantando o sonho na sua alma. Nesses casos, cumprem função primordial: promover o encontro do *eu* consigo mesmo, permitindo o descortinar da identidade, como um grande espelho.

No entanto, paralelamente ao aspecto positivo, há também o negativo, visto serem os elementos disseminadores da morte em *Azo de almirante*, responsáveis por matar a família de Hetério, entregando-o à solidão absoluta. Do mesmo modo, transformam-se em obstáculos ao separar Lioliandro da outra margem, mostrando sua face turbulenta e ameaçadora.

Apesar dos valores opostos, sua relevância é inquestionável; afinal, tanto a água como o rio traçam e determinam o destino dos personagens, ao mostrar o percurso que devem seguir, configurando-se como tempo de maturação e aprendizado para que as habilidades necessárias sejam aperfeiçoadas. Além do rio e da água, a canoa também está presente nas duas histórias, constituindo-se como ponte entre mundos distintos, elo capaz de aproximar aquilo que está distante; confere segurança e proteção à travessia.

Guimarães Rosa explora o símbolo em toda sua potencialidade expressiva, permitindo a convivência harmoniosa de seus sentidos opostos. Ele nasce da realidade vivida pelo personagem, para, em seguida, expandir essa mesma realidade em significações que atingem o universal, desvendando o mistério oculto na alma do sujeito. Os símbolos constroem o universo rosiano ao criar, paralelamente ao real, um mundo mágico, onde os mitos e a imaginação reinam absolutos, dialogam com as imagens e plantam a poesia no texto, construindo tramas perfeitas, com estruturas que permitem a ressonância de uma parte sobre outra, idas e vindas, circularidade, enfim, características da narrativa poética. Esses textos utilizam-se do individual para refletir o coletivo, exigindo minucioso exercício para seu desvendar.

Outro aspecto comum nos textos é a presença do mito. Em *Azo de almirante*, Hetério assemelha-se a Caronte, pelo fato de ambos estarem sobre suas embarcações, transportando de margem a outra, seja da vida para a morte, como no mito, ou de uma esfera para outra do existir, como no conto. Portanto, concluí-se que são semelhantes no que diz respeito à relação estabelecida com a embarcação, mas distinguem-se quanto ao papel: Caronte trabalha para a morte, e Hetério, em prol da vida. Desse modo, a morte para Hetério tem conotação positiva, pois representa a vida e sua continuidade num contexto onde a poesia reina absoluta, ou seja, o lá, a terceira margem criada por Rosa. Para Caronte, ao contrário, a morte encerra o aspecto negativo e a irracionalidade, pois não conduz a lugar algum ou, conduz para o ser a seu fim.

Apesar de opostas, as duas concepções da morte são complementares, afinal, configuram-se como conseqüências das escolhas feitas pelo personagem, que decide entre a finitude do real e a infinitude do sonho e da imaginação.

Lioliandro, de *Ripuária*, pode ser comparado a Leandro, afinal superam obstáculos para viver seu amor, ou seja, Leandro enfrenta a força da natureza, a escuridão da noite, a tempestade e até a morte para encontrar Hero; Lioliandro supera a realidade, as regras sociais e morais, imposições familiares e, também, os perigos das corredeiras, para ganhar Álvaro. Tais personagens se aproximam pelo amor, mas também são destemidos e corajosos, enfrentam seus medos para alcançar seus objetivos.

O mito, segundo Lages (2002), acrescenta certo tom mágico e universal, sem subtrair o aspecto histórico, e mergulha o sujeito nas reflexões sobre a condição humana. Ele nasce do desejo de transformação do personagem e de seu medo em não conseguir alcançá-la. Como aponta Eliade (1989, p.18), “[...] o mito nunca desapareceu por completo: faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nas nostalgias do homem moderno [...]”. Desse modo, está presente em cada sujeito, em cada inconsciente.

Portanto, pode-se afirmar a proximidade entre os dois textos através da presença de determinados símbolos, que se repetem, sem perder seu aspecto individual: o mito, retomado de modo direto ou indireto, e a relevância do elemento água na constituição do texto, bem como o papel determinante no destino dos personagens.

A busca pelo espaço mítico distante e imaginário, que se encontra perdido na interioridade ou oculto no fundo da memória, mas que se ergue como esperança de harmonia, equilíbrio e recuperação da identidade, faz nascer um laço entre *Ripuária* e *Lá, nas campinas...*. O diálogo entre *Ripuária* e *A menina de lá, de Primeiras estórias*, também pode ser traçado, através das personagens Álvaro e Nhinhinha, pois ambas têm origem no espaço distante, misterioso e desconhecido da “outra banda” ou do “lá”, além de representar a própria

luz e a energia renovadora que transforma o mundo e os seres que nele vivem. Elas parecem ocultar na alma um conhecimento que é ignorado pelas demais pessoas, mas que também não é completamente dominado por elas. Como no mito da caverna, parece que seus espíritos vislumbraram algo inexplicável e grandioso, que ficou gravado nas profundezas de suas almas, como um vestígio pouco definido, mas que não consegue vir à tona, mostrando-se apenas como uma marca que as distingue, como Nhinhinha que “dizia que o ar estava cheio de lembranças” (ROSA, 2001, p.69) ou Álvaro, que afirma: “*Sou também da outra banda ...*” (ROSA, 2001, p.198).

Hetério é aquele que luta contra o destino e o transforma, demonstrando valentia e coragem; torna-se guia e conduz, segundo sua vontade, o barco da vida. Enfrenta dificuldades, adapta-se, colabora com os demais, ergue-se diante de todos para impor suas necessidades. Ao contrário de Hetério, com Lioliandro ocorre processo diferente, precisa amadurecer e aprender com tudo que o cerca, e, por isso, no início, sua reação é ceder às imposições da família, pois sente-se dependente dessa realidade, na qual não quer permanecer. Cercado de dúvidas, não consegue concretizar seu sonho e atormenta-se com a figura do pai e tudo que este representa, antes de conseguir juntar forças para seguir seu destino. Desse modo, os dois oscilam entre os personagens que estão em processo de aprendizagem e aqueles que são transformadores de sua caminhada. Entretanto, apesar de diferentes, são seres que travam batalha constante contra a realidade que os marginaliza, vivem na fronteira entre o real e o imaginário, cindidos entre o que gostariam de ser e o que verdadeiramente são; entre as obrigações impostas e a força que os impulsiona na caminhada rumo à elevada condição.

Ao compor a trama desses contos, Guimarães conseguiu, ao mesmo tempo, preservar a individualidade e enlaçar suas composições. Cada texto pode, portanto, ser lido independentemente, mas aos olhos do leitor atento, muitas relações podem ser observadas. Há temas recorrentes, abordados sob diferentes aspectos; determinados mitos e símbolos ecoam

pelos textos, representando a condição de cada ser; características e ações igualam os personagens. Cada texto chama por outro e com este estabelece infinitas relações, ou seja, cada texto é um diálogo com outro e com a obra como um todo, criando, assim, uma grande obra que está sempre se renovando e se construindo a cada leitura.

3. Tempo recuperado

Em *Quadrinho de estória*, um o preso olha o mundo pelo quadro da janela de sua cela, abertura responsável, ao mesmo tempo, por permitir que a realidade entre nesse espaço, por meio das crianças, dos homens, da aranha e, principalmente, da mulher de vestido azul, a qual estabelece a passagem do mundo real ao imaginário, do concreto ao abstrato, enfim, do passado ao presente, permitindo que as lembranças mais profundas retornem à superfície. Já em *Lá, nas campinas...*, Drijimiro procura um lugar perdido no espaço, mas vibrante na memória, representante da própria identidade. Sua vida confunde-se com essa busca, narrando fatos que o aproximam desse lugar e momentos que o afastam dele por completo, imergindo-o na mais ácida realidade, até culminar no instante decisivo, no qual a recordação explode como fonte de água cristalina.

O principal elo observado entre esses textos é a relação que constroem com o tempo, porque em ambos vê-se a necessidade dos personagens de recuperar determinado período de tempo, antigas recordações, lembranças marcantes. Para conseguir tal intento, demonstram imensa coragem e fé inabalável, afinal definem-se como claros opositores do tempo, enfrentando seu poder, sua fúria e suas conseqüências. A principal arma que utilizam é a memória e a imaginação, com as quais constroem seu universo paralelo, capaz de sustentar o retorno do passado. Isso acontece porque “[...] memória e imaginação [...] estão ligadas por contigüidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação” (RICOEUR, 2007, p.25). Desse modo, rompem as limitações temporais e transformam o passado em presente, mesmo que por poucos instantes, ou seja, transgridem as barreiras temporais e, num certo aspecto, vencem o tempo.

Também há muitos símbolos recorrentes como o sol, os pássaros e as mais variadas cores, que emprestam às narrativas sua carga simbólica e, paralelamente ao cuidadoso trabalho com a linguagem, fazem surgir verdadeiras obras poéticas, nas quais, mais uma vez em Rosa, a poesia brota de cada palavra, para contar a vida e os caminhos trilhados por dois personagens misteriosos e distintos, seres de vida simples, mas dotados de extraordinária capacidade criadora; pessoas comuns que representam a humanidade em suas lutas diárias.

3.1 *Quadrinho de estória* e a imagem que conduz ao *eu*

O conto *Quadrinho de estória* apresenta um personagem que se encontra preso e tem como única atividade observar, pela pequena janela, as pessoas que passam pela rua e, a partir do que vê, mergulha no imaginário e na interioridade, para recuperar o passado perdido.

Logo no início, destaca-se o fato de o personagem não ter nome, sendo determinado somente pela atual condição de prisioneiro. Cruz (2001, p.11) tratou a questão do nome na obra rosiana, afirmando sua importância para o encadeamento do texto, ou seja, “o nome rosiano [...] tem por fim resgatar e solidificar a matéria vertente de uma rede nebulosa de signos [...]”. É elemento representante da natureza do ser, essência e identidade; quando é dito, materializa o sujeito. Sua ausência determina a despersonalização desse *eu*, tornando-o genérico e comum, sem o aspecto individual para diferenciá-lo. Reis e Lopes (2002, p.214) destacam aspectos semelhantes, consideram ser tal prática uma maneira de se desestabilizar o estatuto tradicional do personagem, ou ainda, recusa em determinar a identidade de modo estável.

Percebe-se, desse modo, que se está diante de um sujeito sem identidade determinada, um *eu* sem individualidade, mas que tentará a todo custo construir, ou recuperar, o que não possui.

Outro personagem sem nome pode ser encontrado em *Se eu seria personagem*, no qual um sujeito conta suas experiências de vida, sua paixão por Orlanda, noiva de Titolívio, e como esse sentimento acaba por não ser compreendido, pois a moça interessa-se por um terceiro homem, deixa ambos na solidão. O personagem inicia sua fala, dizendo da sua falta de compreensão para consigo mesmo: “Para mim mesmo sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 2001, p. 199). Como o preso, ele busca conhecer-se, sabendo da importância do tempo nesse processo, afinal “o tempo é que é matéria de entendimento” (ROSA, 2001, p.201), ou seja, ambos precisam reconciliar-se com o tempo para poder usá-lo a seu favor.

O olhar do preso determina o espaço exterior da estória, tudo acontece dentro do seu foco de visão, delimitando assim a própria visão do leitor, que passa a ser guiado pelo personagem, como acontece com uma câmera de cinema, conduzindo os olhos do espectador para aquilo que julga mais relevante.

Observar o mundo não é um simples passatempo, é algo fundamental no desenrolar do conto, pois se concretiza como necessidade do *eu* : “Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo: por necessitar, não por curiosidade” (ROSA, 2001, p.179). Há no personagem a presença do desconhecido, demonstrado pela palavra **algo**, o qual vaga pelos seus pensamentos e transparece nos seus olhos.

A visão deixa-se prender em imagens menores da realidade, que compõem, detalhadamente, o cenário urbano: “Via, antemão, a grande teia, na lâmpada do poste, era de uma aranha verde, muito móvel, ávida” (ROSA, 2001, p.179). Nesse momento, a imagem descrita serve como porta de entrada para o mundo desse sujeito caracterizado como “[...]”

moço que se notando bem, **muito** prisioneiro, convidado ao desengano” (ROSA, 2001, p.179, grifo nosso). Ele não é simplesmente um cativo, privado de sua liberdade, mas é alguém fadado ao desengano, cuja condição é intensificada pelo advérbio. O constante desacordo em que vive e sua inadaptação ao mundo constituem seu maior obstáculo, porque “[...] nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo” (ROSA, 2001, p.151), ou seja, seu desafio é compreender sua própria existência e encontrar as explicações que tanto busca, para que possa compreender-se e cumprir seu papel na engrenagem da vida.

A aranha, vista pelo preso, ganha novos contornos e sua descrição torna-se simbólica. Chevalier (2000) considera que a fragilidade da teia da aranha evoca a aparência ilusória e enganadora, visto ser o aracnídeo considerado como o artesão do tecido do mundo e do véu das ilusões. A aranha pode representar o demiurgo e a própria criação, senhora do destino, símbolo da alma liberada do corpo ou animal psicopompo; capaz de conduzir à elevação. A ela cabe a responsabilidade pelo equilíbrio e transformação contínua:

[...] as aranhas, destruindo e construindo sem cessar, simbolizam a inversão contínua através da qual se mantém em equilíbrio a vida do cosmo; assim, pois, o simbolismo da aranha penetra profundamente na vida humana para significar aquele ‘sacrifício contínuo’, mediante o qual o homem se transforma durante sua existência [...] (CIRLOT, 2005, p90/91).

Esse animal representa as eternas oposições que compõem o mundo, os opostos que se harmonizam e se completam para construir a rede do cosmo. É, conforme Lexikon (2009), símbolo da autolibertação, afinal, caminhando sobre os fios que teceu, constrói seu caminho.

A aranha destacada no olhar do personagem pode ser entendida como seu desdobramento, já que, como ela, esse *eu* tece com avidez um mundo de ilusões e se movimenta com habilidade sobre esses caminhos, fios instáveis que são sua única ponte para o cosmos, capaz de transformá-lo e libertá-lo da prisão em que se encontra. A relação entre o prisioneiro e a aranha também se baseia na oposição, pois a imobilidade do primeiro se opõe à mobilidade da segunda. Entretanto, as divergências desaparecem e o equilíbrio é restabelecido quando a imaginação, com todo seu potencial criativo, entra em cena.

O olhar observador alcança o coletivo e o social ao encontrar as pessoas que caminham pelas ruas, descritas de modo a sugerir aquilo que pode estar sendo visto: parte de corpos, pessoas indistintas ou caracterizadas por ações banais, imagens fragmentadas, indicadoras da desorganização e estilhaçamento do mundo em que o *eu* se encontra:

Espreita as fora imagens criaturas: menino, valete, rei; pernas, pés, braços balançantes, roupas; um que a nenhum fulanamente por acaso se parece; o que recorda não se sabe quando onde; o homem com o pacote de papel cor-de-rosa (ROSA, 2001, p.179).

Nesse trecho, ressalta-se a personificação da palavra *imagens*, posicionada ao lado do termo *criaturas*, permitindo que seus significados se correspondam e alterem-se mutuamente: assim, as imagens são de criaturas e as criaturas, são imagens. O advérbio *fora*, associado à espacialidade, adquire status de adjetivo, caracterizando tanto *imagens* como *criaturas*, sugerindo exterioridade.

Percebe-se, também que, “[...] nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente” (ROSA, 2001, p.151), pois só parcialmente pode observar o vai e vem das

peessoas, os caminhantes, enfim, toda a vida que pulsa. Sua condição não se altera: continua prisioneiro e solitário, ou seja, “estava sozinho, detestava a sozinhidão” (ROSA, 2001, p.151). A prisão limita e restringe o mundo do personagem, isolando-o num contexto marginal, que acontece paralelamente ao mundo concreto. Nesse contexto, o preso precisa arrumar meios para vencer a solidão que preenche seus dias, indo além da simples observação da rua e de seu movimento, para mergulhar na tentativa desesperada de recuperar o que se perdeu no tempo.

Há, ainda, a presença de uma figura obscura, que o faz recordar, mas incerto com relação ao tempo ou espaço: “[...] o que recorda não se sabe quando onde [...]” (ROSA, 2001, p.179). O mistério presente na alma do personagem reflete-se no mundo exterior, naquilo que seu olhar alcança, por isso, ele observa, nas pessoas desconhecidas, a mesma ausência de identidade que marca sua existência. Para destacar tal situação, o narrador usa o termo *fulano*, transformado em advérbio de modo: “[...] um que a nenhum fulanamente por acaso se parece [...]” (ROSA, 2001, p.179).

Essa realidade tem influência sobre ele: “[...] afligia-o a corriqueira problemática cotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade” (ROSA, 2001, p.151). Busca afastar-se desse sentimento e desse mundo que o marginaliza, impulsionado pelo imenso desejo de transformação, capaz de enfraquecer os limites entre real e irreal. O preso empenha-se na construção de outra realidade, que nasce de sua imaginação e da sua memória, da necessidade de reencontrar o sentimento perdido. O mundo real não é capaz de sustentar sua energia criadora, por isso precisa transformá-lo, recorrendo à imaginação, ao sonho e à poesia.

Os mesmos olhos que analisam o cotidiano indistinto da cidade, no qual se vêem vultos que, repetidamente, surgem e desaparecem, voltam-se freqüentemente para o céu, merecedor também da sua atenção:

De redor, o pouco que repetidamente desperdiça-lhe a atenção: nuvens ultravagadas, o raio de luz na areia, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado; dor de paisagem. O céu, arquiteto (ROSA, 2001, p.179).

A visão busca por elementos elevados, ligados ao céu e representantes da liberdade, pois vagam de um lado para outro, pousam, iluminam e voam, enquanto o homem se encontra aprisionado, confinado. A beleza da paisagem transfigura-se em dor, mas o céu é ainda aquele que inspira o sujeito a construir, é o **arquiteto** que o coloca novamente no curso da vida “sem escapatória”, na qual os fragmentos compõem o espetáculo. A palavra *arquiteto*, possui prefixo derivado do grego *arch(i)*, o qual significa, segundo Cunha (2001), aquele que comanda, o chefe. Sobre tal termo, Houaiss (2009) afirma se tratar do indivíduo responsável por uma idéia, realização ou fantasia de qualquer coisa, detentor de ciência ou arte, que dirige outras pessoas, construtor ou edificador. Assim, o céu é inspirador e condutor do personagem, contribuindo na edificação de seus desejos, demonstrando que “quando um sentimento se eleva no coração humano, a imaginação evoca o céu [...]” (BACHELARD, 2001, p.68), pois “[...] só o superior pode explicar o inferior” (BACHELARD, 2001, p.71).

O preso é, como Rosa afirma em seu prefácio, um caminhante sem destino, aquele que “[...] dera de rodear caminhos, semi-audaz em qualquer rumo” (ROSA, 2001, p.153); sujeito que guarda em si coragem suficiente para enfrentar o mundo e trilhar seu próprio caminho. Pois seu espírito é livre, eleva-se até o céu e abre-se para “[...] o chamamento de aventuras” (ROSA, 2001, p.151). A grande aventura desse homem é superar o tempo e suas imposições, libertar-se das amarras que prendem seu corpo e sua alma à realidade medíocre, que o

mantém à margem dela. Daí que sua aventura é dentro de si mesmo, descobrindo seus segredos ocultos.

Os pássaros, símbolos da imortalidade e da poesia, são representantes, segundo Chevalier (2000), dessa atmosfera aérea e celestial, que perpassa todo o texto. Significam a leveza e a liberação do peso terrestre; a alma liberta que vaga pelo imaginário leve e instável. Concretizam os estados espirituais superiores; são imprevisíveis como o próprio destino, sendo capazes de intermediar terra e céu. Cirlot (2005) fala da espiritualização de todo ser alado, legítimos representantes dos estados superiores, colaboradores dos homens e seus mensageiros fiéis, enfim, são as forças vitais em atividade.

É possível ver a tentativa de aproximação da alma do prisioneiro e do pássaro, indicando sua necessidade de voar e ultrapassar os limites do retângulo em que se encontra, para comunicar-se com outros espaços; a alma instável do preso, como os pássaros, possui leveza e liberdade, desprendendo-o do terreno e reforçando seus elos com o 'lá'. A presença desses animais pode ser observada no texto, ora figurando de modo mais específico, como andorinhas, urubus e pombas, ora de modo genérico, por meio da palavra *pássaros*, que, talvez, mais do que outras imagens que o prisioneiro alcança o fazem sentir sua prisão: “[...] mãos vazias e pássaros voando [...]” (ROSA, 2001, p.178), mostrando aquilo que está ausente em sua vida, como a liberdade, o passado e os sentimentos, em relação a única coisa que possui: a imaginação.

Os mesmos pássaros são encontrados em outros textos, como *Grande Gedeão*, *Se eu seria personagem*, *Ripuária* e *João Porém o criador de peru*, nos quais desempenham relevantes papéis.

Em *Grande Gedeão* vê-se a estória de um “[...] homem mui reformado e exemplar, prontificado de caráter, na pobreza sem projeto” (ROSA, 2001, p.122). Sujeito de vida e modo simples, o qual trabalhava de sol a sol para plantar e colher a pouca terra que possuía e

sustentar sua família, mas que esconde na alma uma centelha de fé, poesia e mistério. Sua vida segue na mais pura normalidade até a chegada da santa-missão, quando, em meio ao sermão, que falava dos pássaros e de como Deus cuida deles, sem exigir-lhe trabalho e esforço, as palavras iluminam sua vida e ele toma importante decisão, comunicada, mais tarde à família: “Vou trabalhar mais não” (ROSA, 2001, p.123). Sua decisão causa estranhamento, mas rende-lhe certa admiração, e aquele que era indiferente torna-se respeitado. Aqui, os pássaros concretizam a escolha do personagem, e sua nova vida e tudo que ela representa, como a liberdade e o “[...] renovado carretel de ideias [...]” (ROSA, 2001, p.125); ou seja, a capacidade para observar e refletir sobre tudo que o rodeia, mas agora com outros olhos, plenos de liberdade, não mais escravizados pelos deveres da vida ou embrutecidos pelo trabalho. Os pássaros são a chave que abre as portas de uma nova realidade, na qual tudo tem seus valores transformados.

Em *Se eu seria personagem*, as aves aparecem associadas à figura de Orlanda, grande amor de um personagem sem nome. Ela é dona da “[...] raridade das aves [...]” , é a “[...] andorinha do abstrato [...]” (ROSA, 2001, p.200), ou seja, seu papel é estabelecer um elo entre o personagem e tudo aquilo que se encontra em condição superior; ela o impulsiona em busca de algo que ele mesmo é incapaz de definir e explicar. Já em *Ripuária*, elas indiciam a passagem do tempo: “Até o choco das garças, nos ninhos das árvores” (ROSA, 2001, p.196), em meio à estória de superação de Lioliandro e seu desejo de alcançar a outra margem. João Porém, do conto *João Porém, o criador de perus*, é outro personagem que tem seu destino ligado às aves, especialmente os perus, aos quais dedica sua vida, pois são os únicos que podem compreender sua pureza de alma e a introduzir a poesia em sua vida.

Pode-se afirmar que as aves são representantes da liberdade e da imaginação, concretizam o elo entre o céu e a terra; são a esperança na capacidade de voar ao encontro da transformação e do equilíbrio, por isso sempre se associam aos seres iluminados, os quais são

desconsiderados pelas demais pessoas, capazes de ver somente sua aparência, sem compreender sua essência.

Em meio às imagens caóticas e fragmentadas, avistadas pelo preso de sua janela, surge a figura de uma mulher com vestido azul, que ocupa espaço central ao lado dos pássaros, que preenche o olhar do personagem e transforma-se em duplo centro irradiador de inspiração e recordação:

A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, **no meio do meio-dia, no foco da praça**. Todo-o-mundo aqui a pode ver – para que? – cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades (ROSA, 2001, p.178, grifo nosso).

A mulher, apesar de ser vista por todos, ganha ares de novidade quando observada pelo personagem, capaz de vê-la com maior intensidade e profundidade. Ela, ao lado dos pássaros, representa tudo o que esse sujeito possui, ou seja, a capacidade de olhar o mundo e sonhar: “De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. Seja pelo amor de viver. A vida, como não a temos” (ROSA, 2001, p.179) . Apreciá-la significa viver a paz e a vida não possuída, mas fortificada pela esperança vinda do interior. As mãos vazias representam tudo o que se encontra ausente na vida desse homem, enquanto os pássaros em pleno vôo encerram as possibilidades e a liberdade conquistadas pela força da poesia, imaginação e memória.

O olhar concretiza e prende a mulher, dando à imagem certa perenidade e verdade, apesar das afirmações do narrador: “Só em falsificado alcance a apreende, demarcada por

imaginário compartimento, como o existir da gente, pessoa sozinha numa página” (ROSA, 2001, p.178). Tal consideração ressalta a condição individual do preso, que vive paralelamente à realidade, sem ter contato direto com ela, mas também não deixa de tratar da existência humana em seu aspecto coletivo, questionando o quão real seria essa vida e a solidão, sentimentos que acompanham constantemente o homem.

Na imagem descrita acima, um aspecto destaca-se: a cor azul do vestido. Esta é, segundo os dicionários de símbolos, considerada a mais fria, pura e profunda das cores, na qual o olhar mergulha sem obstáculos, perdendo-se até o infinito. Representa a imaterialidade, a transparência e o vazio acumulado, presente no ar, água, cristal ou diamante. Suaviza e desfaz as formas, ou melhor, “imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (CHEVALIER, 2000, p. 107). Cor ligada à divagação e ao sonho faz surgir um clima de irrealidade, sugerindo eternidade e tranqüilidade, certa evasão sem sustentação no real, cor do divino e celestial, da verdade, da fidelidade, da imensidão e da água, guardando ares de fantasia.

As cores, como o verde, branco, vermelho e o próprio azul, são partes recorrentes do tecido de **Tutaméia**, porque se fazem presentes em vários momentos, ampliando a significação da situação narrada ao emprestar-lhes valores simbólicos: o azul, que confere imaterialidade e diluí os limites do real; o branco com sua pureza; o vermelho e sua energia pulsante; o verde e a esperança do recomeço. Isso acontece em *Tresaventura*, *Lá, nas campinas...*, *Hiato*, *Curtamão*, *Reminiscção*, *Desenredo*, entre outros contos, mencionados nos capítulos anteriores.

A imagem que aparece na primeira frase do conto, “a figura no tetrágono”, a mulher de azul, possui face imaterial e onírica, que a acompanhará por toda a estória, fazendo-a

romper a fronteira do real e do imaginário, para revelar a verdade e a esperança, preenchendo a ausência e rompendo os limites temporais:

A do vestido azul, esta, objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço. Desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível. Opõe-se, isolante, ao que nele não acontece, em seu foro interno; e reflexos nexos (ROSA, 2001, p179).

A figura feminina adquire alguma definição, como indica o artigo definido (a do vestido azul), ganha contornos demarcados pela espacialidade da visão, marca sua presença no espaço, permanece no tempo e no instante, supera o vazio. Tudo isso determina a função da mulher, que deixa de ser “apenas útil” (ROSA, 2001, p.179), para preencher o vazio em que o prisioneiro vive, mas, na verdade, guarda outras definições, pois possibilita a capacidade de ver, por meio dela, uma outra mulher perdida nas névoas do passado. Congrega, portanto, elementos distantes: o passado e o presente, a verdade e o sonho, a transformação e o impossível.

Em oposição ao movimento da passante, tem-se a imobilidade física do preso, limitado pelo espaço da cela e das grades e subjugado pela interioridade, com quem luta constantemente, e que é marcada pela tristeza constante e ausência de faísca de vida: “não ter mais curiosidade é já alguma coisa” (ROSA, 2001, p.179). A falta de curiosidade pressupõe certo conformismo com seu estado, do mesmo modo que o lugar em que se encontra é reflexo dessa situação, afastando para longe qualquer chama de vida:

Ela não se volta, ondulável de fato se apresse, para distância. Vexa-a e oprime-a a fachada defronte, que dita tristeza, uma cadeia é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade (ROSA, 2001, p.178).

A cadeia exala infelicidade, mostrando a verdade de sua condição. É definida como o contrário do pombal - local escolhido por bandos de avoantes para postura, bebida e alimentação -, ou seja, espaço acolhedor, abrigo seguro, de onde podem sair a qualquer momento, pois tem sua liberdade preservada, sendo a volta sinônimo de prazer e aconchego. Oprimida pela fachada, a mulher se afasta, num movimento “ondulável”, como as ondas do mar, as quais se distanciam num ir e vir harmonioso, rumo ao infinito do horizonte.

O subjetivismo do preso ultrapassa as paredes do cárcere, por isso afirma que “construção alguma vige porém por si triste, nem a do túmulo, nem da choupana, nem a do cárcere” (ROSA, 2001, p.178). Há, portanto, integração entre melancolia interior e exterior, ou melhor, o espaço não é definido pela sua funcionalidade, mas por aquele que o habita. É como se o personagem emprestasse um pouco do seu sentimento ao espaço em que se encontra, humanizando-o e tornando-o menos funesto.

A memória surge como instrumento de liberação, pois permite recuperar o passado, visto como um aspecto do presente, enquanto o futuro é simplesmente desconsiderado. No texto, como demonstra Le Goff (2003, p.237), “o tempo é inimigo do homem”, portanto, precisa ser subjugado e superado. O personagem, como o poeta, é um sujeito “[...] possuído pela memória [...]” e “[...] faz desta um saber e mesmo uma sabedoria [...]”, ou seja, “[...] a memória aparece como um dom para iniciados [...] ela é o antídoto do esquecimento [...] fonte de imortalidade” (LE GOFF, 2003, p.434). O preso manuseia a memória segundo sua vontade, utilizando-a para reviver o passado, presentificando-o, tornando suas lembranças eternas.

A memória é um assunto complexo, que levanta inúmeras discussões, mas também a certeza de ser a única porta de acesso ao passado; é a arma na luta contra o esquecimento. A primeira, conforme aponta Ricoeur (2007), diz respeito à relação entre tempo e narrativa, elementos que se enfrentam mutuamente, equacionados pela questão da memória e do esquecimento. Este é contra a narrativa que, segundo as concepções de Benjamin (1985), origina-se da arte de contar o que fica registrado na memória e, desse modo, aquilo que é esquecido não é matéria para a narração. Guimarães Rosa coloca em seus textos personagens que se esqueceram do passado, como é o caso do preso, de *Quadrinho de estória*, e Drijimiro, de *Lá, nas campinas...* Entretanto, ao contrário do que se supunha, sua narrativa nasce do vazio do esquecimento, ou seja, brota de um nada inicial e do silêncio para, aos poucos, definir seu percurso: a busca pelo passado perdido e a tentativa de revivê-lo, presentificando-o.

Outro aspecto interessante é a fidelidade da memória aos acontecimentos do passado, ou melhor, seu estatuto veritativo. Nos contos rosianos, ela não mantém essa característica, pois está sempre associada à imaginação e todo seu potencial criador, o que “[...] faz da memória uma província da imaginação” (RICOEUR, 2007, p.25). Assim sendo, o que foi recordado não precisa ser necessariamente o que foi vivido, afinal o mais importante é como tudo isso transforma o personagem e sua essência. A poesia mistura-se com esse tempo recuperado, inserindo-o numa atmosfera atemporal e poética, diluindo qualquer verdade, ou melhor, instaurando outra verdade. A memória torna-se imagem, a qual presentifica aquilo que está ausente; tal imagem é usada como matéria-prima pela poesia de Rosa na criação de estórias que travem luta contra o tempo.

A lembrança e a recordação também são alvos de questionamento, sendo compreendidas de modo distinto. A lembrança é algo que flui naturalmente vinda ao espírito como um sentimento; já a recordação precisa ser encontrada e buscada, sendo resultado de

trabalho e esforço, o que confere iniciativa ao sujeito. Desse modo, têm-se dois aspectos de um mesmo assunto, pois “lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança”(RICOEUR, 2007, p.24). Tanto o preso como Drijimiro vivem esses dois aspectos: o passado eclode em forma de lembrança, mas também é insistentemente buscado, por colaborar com a reconstrução da identidade desses sujeitos; afinal, lembra-se é tornar-se dono de um saber.

A memória é, portanto, uma reescrita da vida, afinal tem a capacidade de mostrar aquilo que o tempo tentou esconder, ocultar sob o esquecimento. Esse passado é fundamental para a construção da identidade, afinal, quando se compreende plenamente aquilo que passou, o presente adquire novos significados e o futuro, amplas perspectivas.

Toda a atmosfera de tristeza e desânimo é transformada pela ação da imaginação e da memória, que resgata a esperança e a luz, devolvendo à mulher toda a condição etérea e elevada que possuía no princípio:

O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma outra – a que foi – que nunca mais. Seu coração não bate agradecimentos. Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável (ROSA, 2001, p.179).

A afirmação da primeira frase se contrapõe àquela que segue, indicando que a imagem real, da mulher que caminha pela rua, se transmuta numa outra, sem contornos definidos, trazendo de volta antigos sentimentos, que em nada agradam a seu coração. Não consegue lembrar-se desse tempo por si só, necessitando, portanto, de algo que funcione como ponte, um elo que o ligue com o passado, caracterizado pela imensidão e assombro. Relacionar e recuperar são as funções da mulher de vestido azul, ou seja, a “[...] do vestido

azul [...] nova, no meio do meio dia, no foco da praça” (ROSA, 2001, p.178) tem importância crucial, é o ponto central, como indica a repetição das palavras **meio** e **foco**; é a chave que abre caminho para o passado retornar.

Sozinho diante de si mesmo, com “[...] seus humanos limites [...]” (ROSA, 2001, p.179), a cela deixa de ser vista como punição e torna-se refúgio: “[...] só a prisão o salva do demasiado” (ROSA, 2001, p.179), lugar capaz de mantê-lo seguro, longe de tudo que o arrebatava. Desse modo, volta-se para a realidade, numa espécie de fuga, que permite sua sobrevivência, apesar dos sentimentos que o assolam: “sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação” (ROSA, 2001, p.179); ou, “desde que diluz, tem ele [o preso] de se prender ali mais, ante onde as repassantes outras mulheres, precisas: seus olhos respiram de as achar de vista” (ROSA, 2001, p.180). Os olhos refletem o incessante alvoroço da alma; vivos, respiram e, autônomos, buscam aquilo que possa apaziguar a agitação interna, representam o início, pois, “a alma, os olhos – o amor da gente – apenas começam” (ROSA, 2001, p.180).

Na real passante de vestido azul a recordação se sustenta e adquire forças para vir à tona, rompendo a fronteira entre os tempos. Assim, o passado se torna presente na recordação do homem, que guarda dentro de si um imenso vazio deixado pela ausência, ou melhor, o lugar do antigo amor está preservado e preenchido pela sua lembrança:

Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente. O sol da manhã é enganoso meio mágico, gaio inventa-se, invade a quadrada abertura por onde ele é avistado e vê, fenestrecas. Era bom não chover (ROSA, 2001, p.180).

A tentativa de recuperação da mulher pode ser compreendida como releitura do mito de Orfeu e Eurídice, que narra a história de sua descida aos Infernos, na tentativa de buscar sua esposa, morta em consequência de uma picada de cobra, e devolver-lhe a vida. Entretanto, o mito não é retratado em sua totalidade, mas em sua essência, ou seja, o personagem rosiano não vive o que é narrado pelo mito, mas apenas certos aspectos dele, referentes à busca por um amor perdido, envolto nas sombras da morte e do esquecimento.

Incapaz de se mover no espaço como fez Orfeu, que desceu aos Infernos, o protagonista viaja no tempo, por meio da memória e com o auxílio da mulher de azul que, como o barqueiro Caronte, o faz atravessar o rio do esquecimento. Segundo Roncari (2004), a aproximação entre o mundo moderno e a mitologia grega, entre os homens e deuses, faz dos últimos as sombras simbólicas dos primeiros, ou melhor, as histórias dos homens devem parodiar, em versão reduzida, a dos deuses. Lembramos novamente que esse processo é comum nos textos rosianos, os quais se apoderam dos mitos e seus significados, não com o objetivo de recontar uma estória, mas com a intenção de reinventar o mito, adaptando-o ao contexto dos personagens e ao mundo atual. Os mitos são captados em sua essência e, ao integrar-se ao universo sertanejo, passam a compor a estrutura do texto e sua atmosfera poética.

O sol mágico e enganoso invade e ilumina o espaço, “diluz”, trazendo consigo a imaginação, a magia e a capacidade de tudo ver, como o olho supremo, que, segundo Tresidder (2003) e Cirlot (2005), está ligado à energia criativa, conhecimento, intelecto e Verdade. Além dessa face, o sol possui outro aspecto, ou melhor, nasce com destino definido, vítima do tempo que passa, está condenado à morte no final do dia; é aquele que “[...] se risca, gradeado, nasce, já nos desígnios do despenhadeiro”, “o sol morre para todos, o rubro” (ROSA, 2001, p.180).

Guimarães (1999) reitera essa questão ao tratar da vida do deus Hélios, o Sol, descrito como jovem de grande beleza e cabeça cercada de raios, que percorria o céu num carro de fogo arrastado por quatro cavalos. Toda manhã, precedido pelo carro da Aurora, Hélios se atirava por um caminho que passava pelo meio do céu, até, à tarde, chegar ao mar e adentrar no seu palácio de ouro, de onde partia no dia seguinte para refazer seu caminho. Por percorrer todo o céu, é considerado aquele que tudo vê, sendo, portanto, os olhos do mundo.

Do mesmo modo que a trajetória do sol o conduz repetidamente para a morte, o dia sempre o convida ao renascimento, ao recomeço eterno. Como o astro, o personagem de *Quadrinho de estória* tem seu destino traçado, por isso, percorre os caminhos já trilhados, recupera o passado, concretiza a memória, para recuperar o tempo vivido e reacender a chama que o mantém vivo, pois, como questiona o prisioneiro “viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente” (ROSA, 2001, p.180); viver nada mais é do que um eterno recordar, afinal, como afirma o próprio Rosa em um de seus prefácios: “[...] a vida é também alguma repetição [...]” (ROSA, 2001, p.152).

Em *Azo de almirante* o sol também se faz presente: “o sol a tombar, o rio brilhando que qual enxada nova [...]” (ROSA, 2001, p.54), estabelecendo uma estreita relação com a água e o rio, utilizando-os para potencializar sua luz e brilho, sinônimos da sabedoria e do conhecimento que ilumina e transforma vidas. O sol também aparece em *Barra da vaca*, conto que narra a estória de Jeremoavo, homem que abandona sua ingrata família e aparece misteriosamente numa pequena cidade, sendo bem recebido por todos, até os primeiros boatos que diziam ser ele um perigoso jagunço: “Sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse”(ROSA, 2001, p.60). No fim, ele é embebedado e levado para o outro lado do rio, onde é deixado, mas sua presença marca a cidade, que sente sua ausência. Nesse contexto, possui também vínculo com o rio: “O rio era um sol de paraíso” (ROSA, 2001, p.61), emprestando-lhe a soberania do astro rei, pois na

pequena cidade “[...] o rio é incontestável” (ROSA, 2001, p.59). Já em *João Porém, o criador de perus*, o sol representa a permanência, aquilo que não se altera e permanece ao longo do tempo, como a coragem e a perseverança de João, homem simples que enfrenta em qualquer circunstância as intempéries da vida: “Porém perseverava, considerando o tempo e a arte, tão clara e constante o sol não cai do céu” (ROSA, 2001, p.119).

Pelas palavras do narrador, o leitor fica sabendo um pouco dos acontecimentos que marcaram o passado do personagem e determinaram seu afastamento da mulher amada: “o absurdo. Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava ... – e aquilo hediondo sob instante sucedera!” (ROSA, 2001, p.180). O fato não é esclarecido por inteiro, entretanto, caracterizado como absurdo, fica envolto em indeterminações, pois só se tem certeza de que algo inexplicável aconteceu. Mais adiante, outra afirmação esclarece melhor o acontecido: “agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou por ciúme...” (ROSA, 2001, p.180). Assim, o leitor pode compreender que o preso é o culpado pela morte da mulher no passado.

Vale ressaltar que esse trecho representa um dos poucos momentos em que o passado e a realidade se fazem presentes, entretanto, retratados de modo fragmentado e confuso, indicando, talvez, que tais fatos já sofreram a ação do tempo, sendo distorcidos e diluídos pela memória e a imaginação, forças transformadoras e criadoras por natureza, como disse Ricoeur (2007) e inseparáveis, completando-se mutuamente, sem prejuízo de uma ou outra.

Ainda sobre essa mulher, com quem dividiu seu passado, afirma que foi libertada e devolvida ao céu; readquiriu sua capacidade de voar, elevando-se para outro universo. Considera que não existe prisão, apenas a determinação imutável do destino que os abriga a viverem separados, condenados por algo não mencionado, mas delimitado pelo artigo definido: “**O a que se condenou** – de, juntos, não poder mais vir a acontecer [...]” (ROSA, 2001, p.181, grifo nosso) . O mesmo destino agiu sobre Orfeu e Eurídice, que venceram a morte num primeiro momento, mas terminaram eternamente separados por uma segunda morte, sendo ela

devolvida aos Infernos, de onde nunca poderá sair. Enquanto ele, com sua alma de poeta, tenta insistentemente mantê-la viva nas notas de sua música e em sua memória. Assim sendo, é pela força da memória que a morte é superada e a aproximação concretizada, permitindo que continuem juntos para sempre:

À outra – que não existe mais – soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou – de, juntos, não poder mais vir a acontecer – é como se todavia alhures estivesse acontecendo, sempre. Os dois. Ele, porém, aqui, desconhecidamente; esta a vermelha masmorra (ROSA, 2001, p.181).

A mulher que existiu em seu passado foi libertada para sua imaterialidade, sua alma reencontrou a elevação superior e, como um pássaro livre que voa por sobre os mundos, procura o reencontro com a antiga pátria celeste. A ascensão indica a continuidade de uma viagem iniciada na terra, com a busca pelo cosmos elevado. É a viagem imaginária mais real que o homem pode viver, representada no texto por “[...] imagens ornitológicas [que] remetem todas para o desejo dinâmico de elevação, de sublimação” (DURAND, 2002, p.131). A ave é, portanto, a personificação da liberdade aérea. Diante desse jorro de energia tem-se a certeza de que, “quando um sentimento se eleva no coração humano, a imaginação evoca o céu e o pássaro” (BACHELARD, 2001, p.68), ou melhor, a interioridade do sujeito agita-se e a imaginação criadora entra em cena, pois “imaginar é [...] elevar de um tom o real” (BACHELARD, 2001, p.82).

A mesma atmosfera aérea que se relaciona com a mulher do passado também aparece no momento em que o preso menciona a mulher real, observada na rua: “a de azul, aqui,

avistada de lado, o ar dela em torno pára roxo, entre muralhas não imagináveis. As pessoas não se libertam” (ROSA, 2001, p.181). O trecho sugere dupla interpretação, pois pode retomar o simbolismo da cor roxa, relacionada, segundo apontam os dicionários, à temperança e à prudência, além de ser a intermediária entre a paixão do vermelho e a razão do azul, duas cores que se fazem presentes no texto. Além disso, o termo *roxo* pode indicar idéia de intensidade, ou seja, o ar se faz sentir em torno da moça de modo excessivo, desmedido, formando uma barreira em torno dela, como se a protegesse do mundo real, isolando-a num contexto de sonho.

Em torno da personagem vaga toda a energia, força e emoção do vermelho, representante emblemático da masmorra e do sol. Cor das revoluções, de acordo com Chevalier (2000, p. 945), capaz de seduzir, provocar e encorajar; representa o sagrado e o secreto, o mistério vital escondido na alma humana e o próprio conhecimento, ou melhor, “o vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem do ardor e da beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante”. Paralelamente, tem-se toda a tranqüilidade, pureza e harmonia do azul, que desmaterializa e aponta para o infinito, o céu e o sonho, como visto anteriormente. Portanto, observa-se na imagem um aspecto dual, na medida em que encerra o equilíbrio, ao mesmo tempo em que incita à transformação.

Todas as imagens revelam a revolta do prisioneiro contra o tempo, seu intenso desejo de recuperar e presentificar o passado, para voltar ao tempo mítico da origem. O tempo é retratado circularmente, pois todos os dias o homem repete a mesma ação ao buscar nas imagens exteriores o acesso que permitirá seu retorno ao passado: “Daquela. A que a gente ama: viva vivente, que modo reavê-la?” (ROSA, 2001, p.181).

Essas imagens se desfazem ao fim do dia, com o início da noite, criando um ciclo de repetição infinita, que retrata o ritmo constante do universo e reitera a situação cativa desse

sujeito, capaz de libertar-se somente através do espírito, afinal, “a liberdade só pode ser um estado diferente, e acima. A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho” (ROSA, 2001, p.182).

A cada dia que nasce, o preso repete as mesmas ações, ao buscar na janela a mulher de vestido azul, chave para a recuperação do tempo perdido, marcado pelo ritmo da recordação e circularidade de certas estruturas. Assim, a imagem da mulher de azul, transformada a cada aparição no texto, cria uma espiral.

Tem-se acesso, portanto, à narração de uma experiência, revelação, tentativa de desvendar o mundo, lugar de devaneio, descoberta e interrogação, no qual a realidade é esvaziada, cedendo espaço a uma atmosfera que aponta o ‘lá’, integrando-se à estrutura verbal, a qual, como na poesia, prefere a verticalidade, obrigando as palavras a interagirem entre si para formar uma complexa trama de significados.

O leitor observa o mundo pelos olhos do outro, vira espectador e assiste à tentativa desesperada do prisioneiro de aproximar-se da amada morta, trazendo-a de volta à vida todos os dias através da passante de vestido azul, chave para outra realidade. O personagem desafia o tempo e luta para romper seus limites, tornando o passado presente novamente, ou melhor, deseja concretizar suas lembranças e recuperar, de algum modo, aquilo que foi perdido; reviver um instante sagrado, governado pela plenitude.

Narra-se a estória de um homem que, apesar de preso, consegue encontrar a liberdade, através da memória, do sonho e da imaginação, partindo da realidade para criar um novo mundo, onde o tempo diluiu-se e o passado é recuperado continuamente. A poesia impregna toda a atmosfera, os símbolos ampliam o significado ao infinito, enquanto as imagens apontam para o superior, indicando o percurso. Mais uma vez, testemunha-se a batalha do *eu* contra suas sombras interiores, visando sempre alcançar o ‘lá’, o lugar sagrado. Aquilo que seria apenas a história de um único homem passa a representar a coletividade, o regional

torna-se universal, permitindo, assim, que qualquer leitor possa ver nessas linhas sua própria vida refletida.

3.2 *Lá, nas campinas...*: busca da identidade

O conto *Lá, nas campinas...* narra a estória de Drijimiro, personagem definido pelo esquecimento, que não possui nenhuma referência de seu passado, diluído pelas próprias recordações: “...nessas tão minhas lembranças eu mesmo desapareci” (ROSA, 2001, p. 130). Drijimiro é marcado pelo silêncio do esquecimento e pelos resquícios de um passado esquecido.

Na maioria dos casos o nome é considerado, como se disse anteriormente, elemento responsável pela construção da identidade, maneira de se concretizar o ser. Entretanto, Drijimiro não segue essa regra, pois, apesar de ser nomeado, não possui nenhuma identidade: todas suas recordações e memórias perderam-se misteriosamente, transformando seu passado numa grande incógnita, num mistério a ser desvendado, num vazio definido pela ausência. Situação esta que lhe causa conseqüências e dúvidas constantes.

O passado do personagem aparenta não ter existido, é apenas sugerido pela recordação, sempre envolta em incertezas. Como o termo *hipotrético*, empregado por Rosa no segundo prefácio, o passado parece intolerante e, ao desconsiderar aquilo que o rodeia, “[...] começa ele por negar nominalmente a própria existência” (ROSA, 2001, p.106). Nega-se ao desconsiderar o único vestígio de recordação, capaz de provar sua concretude: “Frase única ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente: - ‘*Lá, nas campinas...*’”(ROSA, 2001, p.131). Essa negação pode ser compreendida como algo natural, pois, como o *hipotrético*, muitos também se negam ao ignorar algo que os determina, como acontece no texto. Daí a relevância

do questionamento, o qual insere o coletivo nessa reflexão, ao conjugar o verbo na primeira pessoa do plural: “**somos** todos, neste ponto, um tento ou cento hipotréclicos?” (ROSA, 2001, p.106, grifo nosso).

Essa atmosfera de indeterminação confere ao texto certa atemporalidade e descontinuidade temporal, uma das características da narrativa poética, segundo aponta Tadié (1978). Drijimiro vive em meio ao que restou do tempo, fragmentos que ora apontam para o passado, ora direcionam para o presente, mas também deseja escapar dele, buscando substituí-lo por um instante sagrado e fatal, uma recordação sem data que explica sua origem. O que prevalece nesse tipo de texto é a descontinuidade, que pode evoluir para a circularidade, culminando na diluição completa dos limites temporais; quando isso acontece, o fio condutor do texto passa a ser o próprio personagem e seus sentimentos. Essa circularidade se faz notar na tentativa de Drijimiro de recuperar o passado esquecido, revivendo-o como um instante sagrado.

Como bem observa Lages (2002), a melancolia e a saudade tomam conta do personagem toda vez que fala do seu passado como algo irrealizado ou através de fatos irrecuperáveis, ou quando reflete sobre o futuro, o qual enfatiza a nostalgia e traz à tona o vazio guardado no peito: “[...] a só saudade atacando-o, não perdido o siso” (ROSA, 2001, p.130). A nostalgia se configura como sentimento intrínseco e incoerente, porque relacionado à recordação inexistente, afinal, o *eu* é saudoso de algo de que não se lembra, o que pressupõe uma contradição, pois, ao mesmo tempo em que as lembranças são ignoradas, tem-se a certeza de sua existência e o desejo de recordá-las. Em meio a tudo isso, uma gama de sentimentos contraditórios preenche o vazio e relaciona-se ao lugar perdido e ao desejo de reencontrar esse espaço.

Impulsionado, o sujeito busca o lugar escondido na memória, e acaba colocando-se diante de algo incapaz de definir. Desse modo, seu passado e origem erguem-se como enigma,

afinal, o que era conhecido tornou-se, agora, desconhecido. O passado pode ser comparado à Esfinge que desafia Édipo, afinal as lembranças, como o enigma, são também um mistério que somente Drijimiro pode resolver. O passado perdeu a ligação com o *eu*, transformou-se em algo estranho, mas ainda assim buscado, por ser sinônimo de proteção: “que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo? Num ninho nunca faz frio” (ROSA, 2001, p.131). As lembranças que trariam plenitude e conforto ao personagem erguem-se como muralhas e o separam do presente, isolando-o num tempo indefinido que não é nem presente, nem passado.

Como o neologismo, o passado de Drijimiro, parece produto da imaginação, “[...] palavra inventada [...]”, que “[...] contunde, confunde, quase ofende” (ROSA, 2001, p.106), e, como ele, tem a função de preencher um espaço: “[...] termo engenhado venha tapar um vazio” (ROSA, 2001, p.107).

O personagem é “[...] hermético feito um coco [...]” (ROSA, 2001, p. 130), o que mostra sua introspecção e complexidade; fechado em si mesmo. Apesar do caráter fragmentado da fala e do hermetismo, o narrador consegue apreender a certeza depositada por esse homem naquilo que diz, afinal, “todo mundo tem a incerteza do que afirma. Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (ROSA, 2001, p.130). Tal certeza sustenta-se na fé de que o passado não está perdido, apenas escondido no seu interior, pois, “Drijimiro tudo ignorava de sua infância, mas recordava-a, demais” (ROSA, 2001, p.130).

Para Santos (1979), o sujeito configura-se incompleto como os demais personagens de **Tutaméia**, habitante de um mundo em desacordo, no qual não consegue se inserir. Vive constante estado de perda e sensação de ausência, buscando desvendar o mistério: seu passado e identidade, afinal, “tinha ninguém para lhe responder” (ROSA, 2001, p.131). Para retomar a unidade, sabe que deve ocupar-se de si mesmo, pois é o centro de tudo. Deseja superar as aparências, viver, construir-se e consolidar-se, pois, “[...] a alma rosiana é definida como uma incompletude que se completa no mundo [...]” (ANDRADE, 1972, p.60).

A solidão é constante na vida de Drijimiro, mesmo quando está em contato com diversas pessoas. Tal sentimento, paralelamente à imobilidade, o impele ao silêncio, nascido da dúvida constante e do vazio, que preenche seu *eu*. Mesmo reduzido ao silêncio, consegue sonhar com um lugar alegre e colorido, perdido na distância do 'lá'. O mesmo acontece com o preso, de *Quadrinho de estória*, que passa seus dias isolado numa cela, perdido nas recordações e absolvido pela imaginação. Hetério, de *Azo de almirante*, vive também na mais profunda solidão, pois foi vítima do destino e da fúria das águas, que o deixaram só diante dos percalços do mundo. Em todos eles, a solidão é o impulso para que possam buscar as respostas para seus questionamentos, mergulhar dentro de si mesmo e iniciar a mais difícil das aventuras: trilhar os caminhos da alma.

Essa tempestade de sentimentos reflete-se na voz, que se torna “escura [...], imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo” (ROSA, 2001, p. 130). Quando a saudade bate, esta muda: perde cor e forma, torna-se canção, para clamar o tempo perdido: “cada palavra tatala como uma bandeira branca [...]” (ROSA, 2001, p. 130), a voz torna-se vibrante - veja-se a força da onomatopéia -, ao falar do passado.

A comparação das palavras faladas com a bandeira branca acrescenta ao texto a carga simbólica do objeto. Segundo os dicionários, ele representa a vitória, a auto-afirmação e a força transformadora que aponta para o futuro, indício de ressurreição. É emblema de identificação e criadora de vínculo entre o alto e o baixo, o celeste e o terreno, desse modo, aquele que a segura pede proteção ao céu, eleva o espírito, contempla o celeste e inicia-se nos segredos divinos.

A cor também merece destaque, pois o branco carrega extensa significação. Simboliza o estado celeste e a vontade de aproximação com o elevado; é a cor da iniciação e dos ritos de passagem. Aparece no início e no fim da cada fase; cor da passagem e da mudança de condição, ou seja, “[...] cor iniciadora [...] da revelação, da graça, da transfiguração que

deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo que o ultrapassa [...]” (CHEVALIER, 2000, p. 144).

As palavras de Drijimiro são suas bandeiras de proteção e forma de comunicação com o transcendental, concretizam o pouco que resta do passado, semeiam o futuro, suportam o peso da certeza. São a base de sua existência, pois alimentam a recordação que o norteia; trazem esperança e iluminam sua vida, indiciando a possibilidade de futuro para esse sujeito que “[...] era um caso achado” (ROSA, 2001, p.130). São palavras com imenso potencial criador, capazes de construir a tão sonhada realidade idealizada pelo personagem.

Tais palavras tornam possível a rememoração, único meio para recuperar o passado e elo com o tempo perdido. Para Drijimiro, lembrar-se é sinônimo de sabedoria e conhecimento, pois a memória traz de volta o passado. Entretanto, para arrancar “[...] do último íntimo, o mim de fundo [...]” (ROSA, 2001, p.130), das profundezas da memória as imagens da infância esquecida, acorrentadas nas profundezas da alma, terá que romper barreiras e, com coragem e força, embrenhar-se pelas veredas do inconsciente rumo ao esconderijo dessas imprecisas recordações, trilhando o caminho de trás para frente, ou melhor, de dentro para fora.

O personagem faz imenso esforço para verbalizar seu passado, concretizando-o nas palavras pronunciadas, tornando-o, então, narrativa, marcada, desde o surgimento, pela constante mutação e fragmentação. Deseja apoderar-se do passado e de sua fala, mas este possui autonomia, escapa dos seus domínios e ganha independência, tornando-se indefinido e primordial; tempo da origem.

Esse passado surge não somente a partir da palavra falada, mas também “aparece como evento, breve lampejo surgido a partir do escuro, ausência total de determinação” (LAGES, 2002, p. 89) ou, nas palavras de Rosa (2001, p. 130): “Vinha-lhe a lembrança”. A negação é outra criadora desse tempo original, pois, ao negar-se a recordação, esta ganha

existência. A imaginação também se faz presente, sendo a responsável por preencher as lacunas deixadas pela memória, elaborando recordações que se tornam verdadeiras quando incorporadas. Percebe-se aqui, conforme disse Ricoeur (2007), que as lembranças de Drijimiro eclodem com espontaneidade, como que guiadas até a superfície pelos seus sentimentos.

Drijimiro é movido pela necessidade de recuperar o passado, espaço incerto e ambíguo, mas sinônimo de felicidade, prazer perdido e futuro indeterminado. Acontece a dissolução do presente, passado e futuro, misturando e indeterminando o conceito de tempo, pois, o pretérito caminha paralelamente ao presente; o futuro contamina-se com as nevoas do passado e exala incerteza. A saudade marca esse momento presente, em que se chocam o passado e o futuro, numa tentativa desesperada de recuperar o tempo perdido.

A única lembrança possuída surge das profundezas de seu ser, “[...] do último íntimo, o mim de fundo [...]” (ROSA, 2001, p. 130). O significado das palavras sugere algo originado das profundezas, que nasce no lado mais íntimo, e chega à superfície como eco que ressoa. A lembrança se resume numa única frase: “ - ‘*Lá, nas campinas...*’ - desinformada, insoante, absurda” (ROSA, 2001, p. 131).

A frase que o liga ao passado é “desinformada”, ou seja, sem forma definida, delimitações ou contorno nítido, ou ainda, como o prefixo *des-* pode indicar, é ação contrária da palavra primitiva, “desinformada” pode ser compreendida como aquilo que não é informado, que não tem conteúdo, frase vazia.

Outro adjetivo que qualifica a lembrança é o termo “insoante”. Este pode ser dividido em três partes: *in-*, indicador de negação ou privação de algo; *-con-*, designa companhia e o verbo “*soar*”: emitir sons. A partir desses elementos, pode-se supor que a frase “*Lá, nas campinas...*”, inicialmente emite algum som e sentido, era “consoante”, ou seja, soa de maneira harmoniosa, porque tocava plenamente o personagem, mas logo desmorona e

passa a ser “inconsoante”, privada de som harmonioso. O último adjetivo caracterizador da frase abordada é “adsurda”, termo formado pelo prefixo *ad-*, o qual sugere proximidade, estar ao lado. Assim, a frase deixa de soar, sai do estado de significação para a imobilidade, pois perde sua carga semântica, torna-se vaga e imprecisa.

Não se recorda de ninguém que fizera parte da infância: “De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória” (ROSA, 2001, p. 131). Apesar do vazio, o personagem é movido pelo desejo de encontrar sua origem, gerando a dúvida que perpassa toda a história, pois “que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo?” (ROSA, 2001, p. 131). A resposta para a pergunta de Drijimiro é, de certa forma, dada na sequência: “Num ninho nunca faz frio” (ROSA, 2001, p.131).

Logo, a pretensão do personagem é ter para si o aconchego do ninho, da família, o calor de sentimentos não recordados: carinho, fraternidade, união, companheirismo e a convivência com pessoas amadas. Ao falar do ninho, o personagem sugere a relação com os pássaros, mencionados anteriormente, possuidores de qualidades desejadas por Drijimiro. São leves e livres, podem voar pelo desconhecido, céu e terra, unir mundos opostos, mas complementares, do mesmo modo que o personagem quer unir passado, presente e futuro, para criar a unidade temporal que explica sua condição. Os pássaros são ainda, na poesia, representantes da imortalidade, como é a memória buscada; signos de vitalidade e energia transformadora.

A ausência da memória, indispensável na formação do indivíduo, torna impossível a definição da identidade, cercado-o de incertezas, questionadoras da veracidade da única lembrança restante. Essa situação retoma a afirmação feita sobre a incompletude da memória. Kofman (1996) afirma que essas recordações podem ser deslocadas, incompletas e mesmo falsificadas, fazendo o passado deformar-se e entregar-se pelos seus vestígios. Esse passado é alterado por fantasmas, que nada mais são que traços remodelados da memória; máscaras que

trazem à tona sentimentos penosos e desagradáveis. Em consequência desse processo de transformação, compartilham da mesma ideia Ricoeur (2007) e Kofman (1996, p.75). Segundo os quais “a memória é sempre e já imaginação”, pois, quando não consegue reproduzir a lembrança fielmente, cria um substituto, ou seja, lembrança transformada, que passa a ser verdade.

A única recordação que Drijimiro consegue recuperar remete somente a lugares, nunca menciona pessoas:

Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d'água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se campo afora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalançam... De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória (ROSA, 2001, p. 130/131).

A descrição desses lugares é feita pela sucessão de imagens, colocadas uma após outra, como fotografias arrumadas sobre a mesa. São representações estáticas, quadros que apenas ilustram, sem esclarecer.

É interessante notar que essa descrição é baseada em adjetivos e substantivos, contendo poucos verbos. Isso pode representar a imobilidade do personagem, que se prende ao passado e não consegue viver no presente. A presença marcante de substantivos e adjetivos pode estar relacionada à capacidade do nome de trazer a vida, afinal, algo só existe depois de nomeado. Assim, o que deseja Drijimiro é fazer nascer do nome seu mundo ideal e belo, onde as qualidades são salientadas por meio do uso freqüente de adjetivos.

A única recordação que Drijimiro guarda de seu passado, resumida na frase “Lá, nas campinas...”, desgastou-se pela dúvida e esquecimento. As palavras consumiram-se pela

memória e perderam seu significado, tornando-se espectros do passado perdido. Com a desconstrução e a conseqüente perda de significado, adquirem ambigüidade e significação infinita.

As palavras mascaram-se e assumem novos sentidos, por isso retornam. Estas se renovam a cada aparição; são ao mesmo tempo iguais e diferentes do que eram antes. Vê-se aqui a circularidade da poesia, a qual possibilita o retorno do elemento conhecido, mas sob roupagem nova, adquirindo, portanto, novo papel ao tornar-se aparentemente desconhecido. A ordem confusa das palavras pode representar a fragmentada realidade de Drijimiro, meio para revelar o interior do personagem.

Assim, observa-se relação inversa, pois, na medida em que o enredo é construído, acontece a desconstrução de Drijimiro, obrigado a refugiar-se na imaginação, tornando-se “[...] hermético feito um coco [...]” (ROSA, 2001, p. 130). A imaginação prevalece em detrimento do real, deixado em segundo plano; as ações são travadas no interior do sujeito, palco para as batalhas.

A busca da lembrança é circular, recaindo sobre o mesmo enunciado, o qual preserva determinada escritura, enquanto modifica seu contexto, alterando o significado. O emprego dado à frase, que encerra a única lembrança de Drijimiro, representa essa circularidade e os estágios da evolução do personagem rumo ao encontro de seu passado:

A frase, repetida no decorrer da história, sofre modificações na pontuação, modificando-se de acordo com a procura do personagem. As reticências dão lugar à interrogação e, posteriormente, à exclamação, signo da formulação da lembrança. Inicialmente, o emprego das reticências (“Lá, nas campinas...”) sugere que a personagem não consegue lembrar-se do passado. No uso da interrogação (“Lá, nas campinas?”), pode-se ler a procura do passado perdido e no ponto de exclamação (“Lá, nas Campinas!...”) o encontro com a lembrança do passado. (SIMÕES, 19 -, p.75)

Junto com as palavras, Drijimiro também retorna. O título suscita a procura pelo lugar especial, impulsionada pelo poder da memória, para reencontrar a identidade e a felicidade perdida. A viagem para o passado torna-se regresso à origem, mas para que esta se realize é necessário que o personagem cruze o rio do esquecimento, fronteira entre a lembrança passada e o momento presente. Portanto, Drijimiro personifica o princípio do retorno, ou seja, aquele que luta para voltar ao início.

Percebe-se que o mito da procura do tempo paradisíaco da infância, da origem e da verdade, que Drijimiro concretiza, pode ser comparado à busca de Édipo. Ambos desconhecem sua origem e têm diante de si um enigma para resolver, sendo a linguagem o instrumento contra o silêncio do passado. Guimarães Rosa utiliza o mito como meio para desvendar os aspectos mais íntimos da alma e do ser, fazendo com que este mergulhe e reflita sobre o seu lado sombrio, normalmente oculto.

Marcado pela interrogação, Drijimiro busca incessantemente recuperar suas recordações, para com elas tornar-se completo e iluminado espiritualmente. Seu mundo exprime seu estado interior, a realidade se concretiza na busca pelo espaço sagrado. Apesar de tudo a vida flui e, no momento em que a recordação se interrompe, tudo fica estagnado. Assim, tudo é deixado de lado e a busca que movia sua existência, esquecida: “Ele não procurava mais [...] *Lá, nas Campinas...* – mas que Drijimiro não sabia mais de cor” (ROSA, 2001, p. 132/3).

A busca interior do personagem é exteriorizada, através de perguntas feitas a todos sobre as “campinas” que deseja encontrar: “Antes ele buscara, orfandante, por todo canto e parte. - ‘*Lá, nas campinas?...*’ - o que soubesse acaso. Tinha ninguém para lhe responder” (ROSA, 2001, p. 131). Mas, também essa busca não obtém resultado, pois ninguém conhece o lugar, existente só na imaginação.

Chama a atenção o adjetivo que caracteriza Drijimiro, “orfandante”, mistura de “órfão” e “andante”, duas qualidades marcantes. Foi “órfão” ao perder os parentes e, por isso, passou a viver com várias famílias, sem se apegar a nenhuma; destino semelhante ao de tantas outras crianças pobres. Foi “andante” quando conheceu “[...] vastas terras e lugares” (ROSA, 2001, p. 131), vagando pelo mundo à procura do lugar idealizado, mas, “nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam, por utopiedade. E esta vida, nunca conseguida” (ROSA, 2001, p. 131).

O termo *orfandante* é a prova da “[...] inabafável vocação [de Rosa] para contraventor do vernáculo” e de, que este “[...] neologizava, segundo suas necessidades íntimas” (ROSA, 2001, p.109), para suprir as necessidades impostas pelo próprio texto. Há relação intensa do autor com sua língua, o qual, como afirmou a Lorenz (1991), realiza a limpeza das palavras, retirando-lhes as impurezas do uso cotidiano, para devolver-lhes a expressividade original; por isso, o interesse por expressões regionais, totalmente intocadas e puras. Tudo isso porque Rosa deseja “[...] voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma [...]”, afinal de contas, “o idioma é a única porta para o infinito” (LORENTZ, 1991, p.83/84); é reflexo da existência e da alma. Nas mãos do autor mineiro, cada palavra é lapidada para que seu significado possa iluminar os vocábulos que a rodeiam, tornando o idioma uma arma contra o mundo, poderoso aliado na guerra do homem contra o mal. Assim, todo o trabalho de Rosa com a linguagem é feito, conforme suas próprias palavras, para “[...] permitir que a palavra nasça do amor da gente [...]” (ROSA, 2001, p.108).

O universo sonhado não foi encontrado, e Drijimiro deparou-se apenas com a realidade, que, algumas vezes por “utopiedade”, ou seja, por piedade aos utópicos, mostra um pouco da sua essência. O sujeito não encontrou o lugar “[...] além, durado na imaginação” (ROSA, 2001, p. 132) e, apertado pelo “[...] nó das recordações” (ROSA, 2001, p.132), decide

agora viver o real: “ele não procurava mais; guardava paz, sossego insano, com caráter de cordialidade” (ROSA, 2001, p. 132).

Essa atitude transforma o personagem, que “ia ficando esperto e prático” (ROSA, 2001, p. 131), cada vez mais preocupado com a realidade e com a possibilidade de enriquecer, pois “[...] as coisas pesam mais do que as pessoas” (ROSA, 2001, p.108); o desejo de recuperar as lembranças é vencido pelas necessidades: “Calava reino perturbador; **viver é obrigação sempre imediata**” (ROSA, 2001, p. 131, grifo nosso). As poucas lembranças isolaram-se dentro do personagem num espaço privado, um “reino” caracterizado como “perturbador”, que incomoda, porque guarda a única frase que restou “[...] de no nenhum lugar antigamente [...]” (ROSA, 2001, p. 131), ou seja, do espaço ausente, oculto pelas cinzas do passado, o não-lugar, perdido na indefinição do “antigamente”, dentro da imaginação do personagem. Este se deixa vencer pelas convenções do real e mostra “[...] a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados” (ROSA, 2001, p.106), ou seja, o espírito aventureiro do personagem é engessado pelos hábitos comuns da vida cotidiana.

Além da oposição entre as necessidades exteriores e a busca interior, existe a questão da duplicidade ou da consciência dividida. Ao lado do Drijimiro que não conhece seu passado e que vive no presente, existe outro, conhecedor e habitante desse passado, constituindo uma espécie de duplo, no qual o primeiro é o contrário do segundo, como num jogo de espelhos. Um deles é vencedor, homem que conquistou bens materiais e “estava agora bem de vida” (ROSA, 2001, p.131); o outro se encontra perdido dentro de si mesmo, desnordeado, configurando-se como escravo de suas lembranças.

Para Brunel (2005) o duplo é aquele que caminha ao lado, o segundo “eu”, o companheiro de estrada. Ele é experiência subjetiva, relacionada à questão da identidade, que nasce do conflito interno e da desordem íntima. É parte não conhecida da personalidade do

sujeito, exteriorização da dualidade natural. Souza (1974) aponta o duplo como uma espécie de fantasma que tem como função desvendar o interior. Desse modo, aquele Drijimiro que viveu as lembranças perdidas existe dentro daquele que tudo esqueceu, sendo o primeiro responsável por interrogar o segundo e fazer germinar nestas as respostas.

A duplicidade do personagem reflete-se no tempo e no espaço, que também se desdobram para suportar suas duas faces. O espaço real é aquele que existe: a cidadezinha e as ruas por onde vaga o personagem. Nesse espaço vive Divída, mulher vistosa, ligada ao real, da qual Drijimiro consegue ver apenas a aparência: “Dona Divída debruçava-se à janela, redondos os peitos, os perfumes instintivos” (ROSA, 2001, p. 131). O espaço imaginário guarda o lugar desejado, a luz e o conhecimento. É onde habita Dona Tavica, representante da ilusão, sempre próxima às crianças e comparada com o jasmim, signo de perfeição espiritual, amor e harmonia.

Pelas qualidades especiais de Dona Tavica, Drijimiro dedica-lhe seu amor: “E viu Dona Tavica, a quem calado entregou seu coração, formosa desbotada” (ROSA, 2001, p. 133). É interessante notar que Dona Tavica é ao mesmo tempo *formosa*, mais bela que as demais, mas também é *desbotada*, termo que pode sugerir a descoloração pela ação do tempo, perda do viço da juventude, das cores vibrantes da vida. Os personagens do conto sofrem a ação do tempo e do mundo tido como “volteador”, o qual “[...] se repete mal é porque há um imperceptível avanço” (ROSA, 2001, p. 133), ou seja, o mundo, que faz a dor voltar, tem avanço insignificante, deixando como certo somente a repetição.

O tempo também se desdobra ora em cronológico, ora em psicológico. O primeiro aparece quando são tratados os assuntos práticos, a vida cotidiana, apresentados os novos amigos, enfim, o real. O segundo é o tempo do inconsciente, do imaginário e da poesia. Neste, o instante é eterno e primordial, no qual, cada momento é sagrado. Contudo, só pode

ser vivido por aqueles que conseguiram encontrar a si mesmos, transformaram-se, realizando a penosa viagem.

Já próspero, Drijimiro torna-se dono de alambique, e aparece “[...] rugoso, sob chapéu [...]” (ROSA, 2001, p. 133). Este, segundo Chevalier (2000), é sinal de superioridade, poder e soberania; usá-lo significa ter responsabilidade; representa o racional e a identificação. Respeito e poder conquistados ao se tornar bem sucedido empresário. A relação do chapéu com a identificação é ressaltada pela construção da frase rosiana, a qual coloca Drijimiro sob o chapéu, ou seja, abaixo da identificação, que paira sobre sua cabeça.

Na velhice, já próximo da morte, Drijimiro depara-se com uma tríade de mulheres: Dívida, Tavica e a sobrinha do padre, que não é nomeada. Essa situação remete ao contexto simbólico referente ao triângulo, o qual representa o número perfeito, a totalidade, aquilo que foi concluído, por isso, nada pode-lhe ser acrescentado. Muitas são as tríades que fazem parte da vida: presente/passado/futuro, aparecimento/evolução/destruição, nascimento/ crescimento/ morte. Assim, é possível considerar que essas mulheres fazem parte do ciclo que completa a evolução do personagem, afinal, não se pode esquecer que Drijimiro foi aquele que teceu um fio unindo os três tempos: seu passado esquecido, seu presente e seu futuro, mas também nasceu e cresceu imerso no questionamento sobre sua origem, encontrando sua resposta nos seus momentos finais: sua vida é, portanto, sustentada por estruturas triangulares.

O mesmo triângulo é recorrente em outros textos, como *Tresaventura*, que conta a estória de uma menina especial, que “[...] sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia [...] os segredos a guardavam” (ROSA, 2001, p.243), e que tem como desejo conhecer o arrozal, localizado próximo de sua casa, sendo sempre impedida pela família. Essa criança é dona de três nomes (Djá, Iaí, Maria Euzinha), ou melhor, usa-os até definir-se, ao final, depois de uma aventura cheia de poesia, como Maria Euzinha, nome que revela sua pequenez física, sem ocultar por completo sua grandeza espiritual.

Em *Reminiscção*, observa-se outra personagem que também alterna seus nomes (Pintaxa, Drá, Nhemaria), até encontrar sua verdadeira identidade como Nhemaria, transformação que ocorre graças ao amor de Romão, “[...] audaz descobridor” (ROSA, 2001, p.127), homem capaz de ver além da superficialidade da aparência, e que dedica sua vida para transformar sua amada e aquilo que pensam sobre ela. Situação semelhante pode ser vista em *Orientação*, que fala do amor de um chinês por Rita, a qual, como Nhemaria, é modificada pelo sentimento: “[...] apesar de si, mudara, mudava-se” (ROSA, 2001, p.163), passando a ser uma pessoa respeitável, muita parecida com uma autêntica chinesa.

A mesma tríade faz-se presente em *Os três homens e o boi*, desde seu título, que sugere a presença fundamental desses três personagens chamados Jerevo, Nhoé e Jelázio, “[...] sábios com essa tranqüilidade” (ROSA, 2001, p.164), os quais deram origem, através de suas palavras, a um boi que se torna lenda na região. Aqui o triângulo é o ponto de partida para a criação, é o princípio gerador. Já em *Desenredo*, tem-se o triângulo representando a relação entre os personagens de Lirívia, outro e Jô Joaquim, que tenta realizar e viver seu sentimento pela amada, tentando convencer os demais das qualidades dessa mulher, tida como mera traidora, e tudo porque “era o seu um amor meditado, a prova de remorsos” (ROSA, 2001, p.74). Ela representa a segunda tríade dessa estória, pois é possuidora de três nomes: Livíria, Rivília ou Irlívia, todos com uma origem comum, os quais se alternam até que a identidade buscada possa ser encontrada e concretizada num quarto nome: Vilíria. Ao fim, vê-se a estória de uma transformação, afinal ambos tornam-se distintos do que eram anteriormente, sendo o objetivo primeiro alcançado, afinal “desejava, Jô Joaquim, a felicidade – ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira [...] Ele queria apenas os arquétipos, platonizava” (ROSA, 2001, p.74). Ou seja, aquilo que Jô sonhava torna-se real e a felicidade é alcançada. Utiliza-se do poder das palavras na construção dessa nova identidade, na qual, por fim “todos já acreditavam” (ROSA, 2001, p75).

Em *Esses Lopes* a tríade está representada pelo modo como Flausina acaba com a vida de quatro integrantes da família Lopes, cada um de um modo diferente: Zé Lopes é envenenado aos poucos; Alvo e Nicão matam-se numa briga engendrada por ela; Sorocabano morre pelo excesso de amor. Flausina é, portanto, personagem que enfrenta e supera todas as dificuldades para firmar-se como protagonista da própria estória. Enquanto o preso e Drijimiro procuram a identidade utilizando-se da imaginação e das palavras, Flausina parte para a ação, ao matar todos aqueles que atrapalham seu caminho, tentando descaracterizá-la. Assim, como os demais, ela também busca, mesmo que por meios distintos, sua identidade e felicidade: “meu gosto agora é ser feliz [...]” (ROSA, 2001, p.81).

Somente na velhice, já diante da morte Drijimiro, depara-se com a terceira mulher que cruza seu caminho: depois de Divída e Tavica, concretiza-se na figura da sobrinha do padre, a qual era “[...] parda magra, releixa para segar, feia de sorte. Só frios olhos, árdua agravada, negra máscara de ossos [...]” (ROSA, 2001, p. 133). A frieza do olhar e sua aparência fúnebre sugerem tratar-se da concretização da feiúra e, por conta dessa aparência, pode-se aproximá-la da morte; essa proximidade o “desencantam”, o “inquebrantam”, despertam Drijimiro para a vida e a beleza; tudo que estava guardado explode; as lembranças retornam e podem ser exteriorizadas:

Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, reventado: luz, o campo, pássaros, a casa entre bastas folhagens, amarelo o quintal da voçoroca, com miriquilhos borbulhando nos barrancos ... Tudo e mais, trabalhado completado, agora, tanto – revalor – como o que raia pela indiscrição: a água azul das lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola. (ROSA, 2001, p. 134).

As imagens descritas por Drijimiro são repletas de luz e falam de um espaço amplo e cheio de água. Este elemento é comum nos contos rosianos, aparecendo em muitos deles, de acordo com o que foi dito anteriormente, como *Azo de almirante*, quando é descrita a enchente e suas conseqüências, e *Ripuária*, especificamente no instante em que Lioliandro descreve o rio e toda sua plenitude.

Em *Hiato*, tem-se a estória de Põe-Põe e Nhácio, vaqueiros que se deparam com um misterioso boi, o qual os coloca diante de questionamentos, que transformam todo o rumo de suas vidas. Nesse contexto, a água aparece, primeiramente, estática e sem movimento, permitindo a identificação: “a água dormia de mulher” (ROSA, 2001, p.103), mas também encerra certa atemporalidade, visto que “toda água é antediluviana” (ROSA, 2001, p.103), sendo, portanto, sua origem muito anterior, fazendo dela uma guardiã dos segredos do tempo. Para João Porém, do conto *João Porém, o criador de perus*, a água ilustra uma morte tranqüila, daquele que aceitou seu destino e encontrou seu ponto de equilíbrio: “e Porém morreu [...] imóvel apaixonado: como a água, incolormente obediente” (ROSA, 2001, p.121) Assim, em linhas gerais, a água é compreendida como fonte de vida, signo de sabedoria e pureza, símbolo da renovação, afinal “[...] apaga a história, pois estabelece um ser em estado novo” (CHEVALIER, 2000, p.18).

Muitas cores caracterizam o lugar, dentre elas o azul, presente também em *Quadrinho de estória*, refletida do céu pela água das lagoas. Representa o imaterial, o infinito e o equilíbrio; responsável por aproximar o superior e o inferior, apontando o caminho da verdade suprema. O amarelo também está presente ao simbolizar a eternidade, transfiguração e maturidade; é a cor do lar, do novo recomeço. Esse é o universo de Drijimiro, seu tesouro original, que tem grande relevância, um *revalor*, termo salientado pelos travessões, para ressaltar sua importância.

A morte é aqui o rito de purificação e passagem do real para o sagrado. No instante da morte, o círculo é fechado e o retorno à origem se completa. A morte inicia a nova etapa, é renascimento. Com a recordação, o personagem reconquista a unidade, o equilíbrio e a verdade tanto buscada, reencontrando seu destino. Graças à morte, a fronteira entre dois espaços é rompida, o esquecimento é superado e a travessia se realiza.

A revelação do passado faz Drijimiro voltar-se definitivamente para dentro da alma e das recordações, desaparecendo para o mundo real. Ao leitor fica somente o vestígio desse *eu* guiado pela certeza e lembrança, senhor de um mundo infinito e desconhecido, onde “tudo era esquecimento, menos o coração” (ROSA, 2001, p. 134). O segredo procurado na memória está guardado na alma, sendo sua parte integrante.

A densidade emocional de Drijimiro contagia o narrador que, incapaz de terminar a estória, devolve-a ao silêncio. A narração é conduzida para o plano que transcende a linguagem e alcança a plenitude do *lá*: “então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: - ‘Lá...’ Mas não acho as palavras” (ROSA, 2001, p. 134). A ficção não termina com o fim do texto, ao contrário, começa com seu término. O silêncio é transformado em poesia, capaz de difundir o belo e tornar os significados infinitos.

A busca de Drijimiro é a procura pelo mundo das idéias, aquele que sua alma conheceu, mas que se perdeu, restando apenas poucos vestígios, lembranças fragmentadas, frases soltas, as quais significam apenas na subjetividade do personagem. Drijimiro vive na caverna, acorrentado no mundo das sombras. Consegue ver apenas reflexos disformes daqueles que vivem no mundo ideal. Habita o universo objetivo e concreto, que dificulta qualquer busca, pois condiciona à realidade.

O personagem luta para concretizar as lembranças, porque somente elas podem conduzi-lo ao espaço ocultado na memória; são a água que percorre as entranhas para depois

jorrar, límpida e pura. Drijimiro rompe as amarras que o prendem às sombras e retorna para o mundo ideal. Sua procura é mais que a busca pela identidade, é o desvendar da condição superior e primordial.

Lá, nas campinas... demonstra a situação do sujeito no mundo e o rompimento dos limites temporais, através de complexa alternância entre presente e passado, base para a trama. A indicação de futuro aponta ao leitor o caminho da reflexão, aberto ao final da leitura. A atmosfera mítica e a estrutura poética ajudam na composição de um texto independente, capaz de caminhar sozinho, renovando-se a cada leitura, exigindo a participação do leitor na sua composição, visto que este o completa.

Sendo assim, está-se diante de um texto poético, aberto em significações múltiplas e questionador, que narra a busca do sujeito pelo seu passado, ou melhor, pelas lembranças e recordações que constituem sua identidade e subjetividade. Indivíduo que mergulha nas águas profundas de seu passado para encontrar a Verdade, o *lá*, e reviver o tempo original. Drijimiro tenta escapar do esquecimento, renascer e vislumbrar a poesia do mundo.

Observa-se em todos os contos de Rosa a necessidade que têm os personagens de romper as delimitações temporais e reviver o tempo sagrado, caracterizando, segundo aponta Eliade (1969), o eterno retorno, o qual, nada mais é do que a ênfase do homem sobre sua condição e a valorização de si mesmo, tentativa de vencer o tempo, maior dos obstáculos, superando as imposições e permanecendo, mesmo diante da transitoriedade da vida e do

mundo. Pela memória e imaginação, o homem se liberta do jugo e do peso do tempo, revivendo um momento, como se tivesse acabado de acontecer:

Tout recommence à son début à chaque instant. Le passé n'est que la préfiguration du futur. Aucun événement n'est irréversible et aucune transformation n'est définitive. Dans un certain sens, on peut même dire qu'il ne se produit rien de neuf dans le monde, car tout n'est que la répétition des mêmes archétypes primordiaux [...] (ELIADE, 1969, p.108).

Drijimiro é aquele que precisa recuperar o passado, porque somente assim poderá definir-se, encontrar sua identidade, demarcar seus limites pessoais em relação aos demais. Enquanto o preso deseja recriar o passado, fazê-lo retornar, pois através disso estabelecer-se-á algum vínculo com a realidade. Ambos lutam para controlar o tempo, tentando evitar a destruição do passado, afinal têm suas vidas ligadas irremediavelmente a ele e precisam fazê-lo retornar e apoderar-se dele. Para tanto, utilizam-se de recursos vários, principalmente a imaginação e a recordação.

Ao falar da repetição da realidade e da recuperação do instante sagrado, adentra-se no terreno do mito, sinônimo de verdade superior. Ao narrar a origem de algo, o homem descobre sua própria origem e inicia o desvendar do seu mistério, afinal, “o ‘porquê’ insere-se sempre no ‘como’. E isto pela simples razão de que contando como nasceu uma coisa se revela a irrupção do sagrado no mundo [...]” (ELIADE, 1956, p.83), ou ainda, ao contar “[...] *une histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial [...] cette histoire raconte comment une réalité, totale ou partielle, est venue à l'existence; c'est donc toujours le récit d'une genèse [...]*” (TADIÉ, 1978, p148). Assim, nos textos, o tempo fica em segundo plano,

enquanto a atemporalidade prevalece. A aventura dos personagens não é delimitada pela cronologia, visto representar a própria aventura humana, essencialmente atemporal.

A imagem, elemento presente nos contos, permite à narrativa perseguir uma verdade que não é deste mundo, por ser capaz de descrever o indescritível e, ao apontar para o mistério, “a imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo” (BOSI, 2000, p.21). Bachelard (2001, p.42) considera-a essencialmente aérea, por isso, “se uma única imagem do poema deixa de preencher essa função de alívio, o poema fracassa, o homem regressa à sua escravidão, a corrente o fere”.

Em *Quadrinho de estória*, a imagem da mulher de vestido azul inicia toda transformação que acontece com o personagem, porque cria um elo entre a realidade e os acontecimentos passados. Abre as portas para o retorno das antigas recordações, permitindo o encontro entre o presente, representado pelo preso, e o passado, encerrado na figura indeterminada da mulher, a “[...] outra – a que foi a – que nunca mais [...] a jamais extinta [...]” (ROSA, 2001, p. 181/182), da qual pouco se sabe.

Também em *Lá, nas campinas ...* a imagem tem função primordial, pois é o elemento buscado incessantemente pelo personagem, além de instrumento pelo qual a sua recordação surge, ou melhor, jorra para a superfície como água límpida. Aqui, a imagem não é o início de algo, mas seu resultado final, a recompensa após longa e dolorosa busca. Ela representa a própria identidade do personagem, o passado perdido e a esperança no futuro.

Paralelamente à imagem, o símbolo surge como estrutura responsável por ampliar os limites do texto, visto que une em si os opostos, acrescenta face onírica e psicológica, permite o mergulho na interioridade do sujeito, que percorre caminhos desconhecidos para desvendar seus segredos mais íntimos. É objeto conhecido que sugere o desconhecido; chave para os mistérios e para o infinito, já que expressa a própria concepção desse sujeito sobre o mundo, como explicou Jung (1977, p.13): “O inconsciente individual de quem sonha está em

comunicação apenas com o sonhador e seleciona símbolos para seu propósito, com um sentido que lhe diz respeito e a mais ninguém”; ou, nas palavras de Chevalier (2000, p.12), “seria pouco dizer que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós”. Desse modo, o símbolo está presente no mundo e no sujeito, tem valor individual, que reflete o *eu*, sem perder seu aspecto coletivo, pois representa também o inconsciente de toda a humanidade.

Nos contos, os símbolos acrescentam novos valores a elementos comuns, como a mulher de azul e o lugar recordado por Drijimiro, fazendo com que representem muito mais do que mostra sua aparência. Em ambos os casos, o símbolo expressa aquilo que não pode ser dito de outra forma, ou seja, diz o indizível, mas sem desvendá-lo por completo. A recordação de Drijimiro não coube em simples palavras, foi necessário uma sequência descritiva para mostrar ao leitor aquilo que estava oculto no interior do personagem. O mesmo acontece com o preso, o qual é transportado para outro tempo, tendo toda sua história e seus desejos concretizados no símbolo da passante vestida de azul e nos demais elementos que a cercam, como a própria cor do vestido. Assim, nesses textos, o símbolo integra-se à imagem e empresta-lhe seus valores, para expressar aquilo que não pode ser dito de outro modo: o que estava guardado, ou mesmo perdido no interior dos personagens.

O trabalho com a linguagem tem neles importância crucial, pois sustenta toda essa estrutura, fazendo nascer textos transgressores e modernos, que desrespeitam a limitação dos gêneros ao unir aquilo que, aparentemente, é oposto: prosa e poesia. Carregada de prosa poética é construída a narrativa poética, que supera o aparente regionalismo, para abordar assuntos universais, colocando o homem frente a frente com seus fantasmas, alimentando a esperança do possível caminhar rumo à condição superior, onde a poesia do mundo pode ser vivida em sua totalidade.

Nesse contexto, conforme aponta Tadié (1978), qualquer referencialidade é subjugada pelo sonho e pela imaginação, elementos que reinam soberanos. As ações cedem espaço à atividade criadora do imaginário, os acontecimentos se realizam pela palavra e reflexão, a qual estimula um mergulho cada vez mais para o interior. Portanto, tudo acontece na interioridade do personagem, visando sempre o questionamento sobre a condição humana.

O espaço aponta para um 'lá', a condição superior, enquanto o tempo passa a seguir um ritmo próprio, regido pela subjetividade, repetindo-se num movimento circular, para recuperar o instante sagrado. O personagem perde suas determinações físicas e torna-se imagem verbal, centro irradiador de poesia; narcisista, ele afasta-se da realidade e volta-se para si mesmo, impulsionado por ávido desejo de elevação.

Drijimiro e o preso travam intensas batalhas interiores para poder reencontrar tesouros pessoais, peças fundamentais na composição de suas histórias. Perseguem tudo aquilo que possa aproximá-los desse lugar indeterminado, nebuloso e com autenticidade questionada. O elemento procurado pode estar representado num lugar, como é o caso de Drijimiro, ou de um momento específico, no caso do preso. Entretanto, os dois tornam-se aventureiros em busca do retorno à origem, seres especiais e sábios, que conhecem a verdade superior, observadores da poesia do mundo.

Quadrinho de estória possui duas facetas opostas e complementares: o lado real, baseado nas imagens da rua, e outro imaginário, representado pela mulher e pelo passado. O 'lá', o 'além' ganha vida através da capacidade geradora da palavra, como acontece em *Tresaventura*, *Hiato*, *João Porém o criador de perus*, *Barra da vaca*, *Os três homens e o boi*, *Presepe*, *Ripuária* e *Lá, nas campinas* Nestes contos, tratados anteriormente, os personagens buscam incessantemente por algo que não conseguem definir por completo, afastando-se do real ao criar realidades baseadas na imaginação, no sonho e no poder das

palavras. Mostram imensa coragem e fé inabalável, ao deixar transparecer a poesia que nasce da alma e se espalha pelo mundo.

Drijimiro e o preso se voltam para a realidade interior, vivem paralelamente ao real, estabelecendo com ele poucos vínculos, lutando constantemente contra o destino para transformar o mundo e sua condição. Assim, nesses textos constrói-se a circularidade: o passado e o presente estão em sintonia, o instante atual cede espaço para o passado, obscuro e misterioso retornar constantemente, do mesmo modo que esse passado deixa brecha para o presente voltar à tona, numa alternância complexa e harmoniosa.

Outro aspecto que os aproxima é o fato de cada parágrafo encerrar-se com frases de grande poder expressivo, lapidares, que parecem sintetizar importantes reflexões sobre a narração, o homem e o mundo. Funcionam como indicadores do caminho a ser percorrido pelo leitor mais atento, reflexões existenciais, baseadas nas aventuras vividas pelos personagens. Essa estrutura é comum em diversos contos, como *Azo de almirante*, *Ripuária*, *Curtamão*, entre outros, sempre cumprindo essa mesma tarefa.

Assim, percebe-se que as narrativas de enredo simples escondem, no entanto, árduo trabalho de composição, permitindo o estabelecimento de vínculos entre os contos, nos quais a imagem e o símbolo têm papel fundamental, visto que colaboram para a estruturação de um texto que desestabiliza as fronteiras dos gêneros ao misturar o prosaico e o poético, para construir uma escrita cosmogônica com potencialidade criadora, e escrever poesia do mais alto nível, voltada sempre para o homem.

Coutinho (2004) afirma que toda grande obra tem um lado obscuro, responsável por sua permanência artística, uma atitude de provocação ao leitor, que procura sempre desvendar seus segredos, porém quando consegue, vê-se frente a nova carga de mistérios. Diante de um texto como esse, o leitor só tem a certeza de que muito lhe será exigido, bem como enorme

será sua recompensa, pois tem nas mãos um legítimo representante da beleza e, conforme disse Bosi (2000, p.131):

belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos apresenta modos heróicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar [...] Belo é o que deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência. Por isso, o belo é raro [...]

Portanto, na obra rosiana, histórias simples e pessoas comuns escondem uma complexa estrutura, baseada num trabalho perfeito de integração do mitológico, do símbolo, da imagem, sustentados por uma linguagem única, que dá vida e autonomia a cada termo, para que possa tratar de temas universais, falando do homem e sua condição. A genialidade de Rosa reside, portanto, não somente nos seus temas, mas principalmente no modo como os trata, conseguindo disseminar o poético através de outras formas, que em muito se diferenciam do tradicional.

Considerações Finais

Tutaméia é o último livro publicado em vida por Guimarães Rosa, como já se mencionou, mas essa não é a única curiosidade que cerca essa obra. Complementa o título principal, o subtítulo com os dizeres **Terceiras estórias**; o leitor mais atento se perguntaria o porquê desse nome se nunca houve obra intermediária entre **Tutaméia** e **Primeiras estórias**. Tal questionamento foi feito por Paulo Rónai (1991), que explicou, mencionando as considerações da crítica feitas na época, tratar-se de artimanhas para intrigar seus leitores, que ficariam, talvez, sempre por esperar as supostas “segundas estórias”, ou, simplesmente, para criar-lhes uma cilada. A isso, Rosa nada respondeu: “O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande [...]”, afirmando que assim fez “senão eles [os críticos] acham tudo muito fácil” (RÓNAI, 1991, p. 528).

Além disso, esse livro tem outras características que causam estranhamento, como o fato de possuir quarenta contos e quatro prefácios, que aparecem entremeados aos textos, como que os dividindo em blocos. Estes são considerados pela crítica como a chave para a obra rosiana, espécie de teoria criada pelo autor para explicar, ou melhor, fazer seus leitores refletirem sobre seus textos e processo de criação. O índice de leitura, acompanhado pelo de releitura, também é sugestivo, pois deixa clara a necessidade da segunda leitura para a ampla compreensão da obra.

Ficou durante muito tempo esquecido pela crítica, talvez por conta do deslumbramento que causou **Grande sertão: veredas**, ou seja, foi colocado num patamar menos relevante, delegado ao segundo plano, de onde vem sendo retirado ao longo dos últimos anos. Apesar disso, o próprio autor dava a esse livro imensa importância, porque o considerava uma espécie de “todo perfeito”, no qual sua inventividade mostra-se de modo espontâneo, pleno e maduro. As palavras são harmoniosamente encaixadas em seus lugares exatos, de modo a ressoar umas

sobre as outras, ou seja, “[...] todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto” (RÓNAI, 1991, p.528).

Assim, não é absurdo dizer que **Tutaméia** é uma obra construída de modo a estabelecer relações substanciais entre os contos, sem tirar-lhes, contudo, a independência e autonomia. Dentre os elementos que formam essa teia, destacam-se os símbolos e as imagens. Estes são constantes nos textos analisados, cumprindo a função de ampliar sua compreensão, ou seja, adicionam valores metafísicos e simbólicos às situações e frases aparentemente muito simples. Aqui, elementos comuns, objetos cotidianos e situações banais adquirem sentidos simbólicos, por conta da ação e do contexto vivido pelo personagem, e isso acontece porque, “seria pouco dizer que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós” (CHEVALIER, 2000, p.12). Um exemplo disso é a mulher vestida de azul, de *Quadrinho de estória*, a qual se torna ao longo da estória, símbolo do passado vivido pelo preso e da sua tentativa de fazê-lo retornar; associado a isso, tem-se todo o significado da cor azul, utilizada para potencializar esse símbolo individual, que também representa o coletivo. Desse modo, pode-se afirmar que Rosa transfigura um símbolo coletivo em individual, sem tirar-lhe, contudo, sua face primeira.

Os textos são repletos de imagens, que representam o interior do sujeito e dizem aquilo que as palavras não têm poder para expressar, pois “nada as explica, e elas explicam tudo” (BACHELARD, 2001, p.11). Elas são muito mais que imagens, pois, em alguns momentos, adquirem status de símbolo, como acontece com a recordação de Drijimiro, em *Lá, nas campinas...*, que representa para o *eu* mais do que a simples lembrança do passado, mas também o reencontro com sua totalidade e identidade. A imagem da mulher de azul, citada anteriormente, possui a mesma característica, ou seja, é imagem com valor simbólico. Em ambos, as imagens não deixam de ser definidas como tal, somente têm seu significado

expandido. Portanto, imagem e símbolo são aproximados e têm seus limites diluídos, em prol da narrativa que está sendo contada e dos personagens que têm seus segredos expostos. Segundo Chevalier (2000, p.28), “a imagem se torna símbolo quando seu valor se dilata a ponto de reunir, no homem, suas profundezas imanentes e uma transcendência infinita”.

Os contos se aproximam ainda pela temática que abordam; em muitos casos vêm-se seres diferenciados, com capacidades ignoradas ou incompreendidas pelas demais pessoas, que os marginalizam. São seres especiais, capazes de ver a poesia da vida; demiurgos criadores de mundos singulares, onde vivem plenamente sua condição; enfim, seres de fé, guerreiros que lutam contra as dificuldades para tentar impor seus desejos mais íntimos e alcançar o *lá*. Os contos são cercados por aura de mistério e indefinição; narram histórias de busca e transformação. Em outros momentos, a repetição de palavras chama atenção, ao perceber que se trata de termos cruciais para a compreensão dos enredos, como a palavra *fundo*, que aparece em *Ripuária, Lá, nas campinas...* e *Se eu seria personagem*, quase sempre associada a interioridade do personagem, mostrada em profundidade.

Alguns símbolos são mais recorrentes dentro da tessitura do livro. Dentre esses podem ser destacados, por exemplo, a água, representante da fluidez universal, do inconsciente e suas possibilidades, da eterna transitoriedade; elemento que dissolve e regenera o sujeito, purificando-o; conhecedora dos mistérios do mundo, pois percorre suas entranhas, enfim, é a própria eternidade, o princípio e o fim de tudo. Ainda num mesmo contexto, tem-se o rio, símbolo da transitoriedade e da existência humana, do percurso da vida e do tempo; separador de mundos, pois esconde na outra margem uma nova possibilidade de existir, que aponta para o além. A embarcação também é recorrente, quando se menciona água e rio, surgindo como elemento que permite a passagem segura para o outro lado, ou seja, uma espécie de elo que une os opostos.

Os símbolos aparecem em estórias como *Lá, nas campinas...*, *Ripuária*, *Azo de almirante*, *Hiato*, *João Porém*, *o criador de perus* e *Desenredo*, entre outros, sempre associados aos personagens e suas ações, ou como elementos determinantes na vida desses seres, donos da capacidade de ajudar-lhes a encontrar a identidade perdida, como é o caso, por exemplo, de Lioliandro, que norteia toda sua vida pelo desejo de conhecer a outra margem; Hetério também, pois tem seu destino mudado no dia da enchente, que matou parte de sua família, obrigando-lhe a tornar-se homem de decisão, capaz de adaptar-se às mudanças da vida. Para Hetério e Lioliandro, a embarcação é mais um elemento determinante, afinal, são responsáveis por ajudar os personagens a completarem seu destino e atingirem seu objetivo.

O triângulo e o número três são outros símbolos muito usados e possuem significado semelhante, pois representam a divindade, a harmonia e a proporção; ligação entre os homens e deus, portanto relacionado à perfeição e à totalidade, por isso, nada lhe pode ser acrescentado; indicadores de tríades que regem nosso mundo, como: nascimento, crescimento e morte; presente, passado e futuro. Uma tríade recorrente nos contos rosianos diz respeito aos personagens possuidores de três nomes, como acontece em *Reminiscção* e *Tresaventura*, nos quais as personagens femininas, respectivamente, Pintaxa/ Drá/ Nhemaria e Djá/ Iaí/ Maria Euzinha, têm seus nomes alterados durante a narração, representando a transformação de suas identidades. Além dessa, outra tríade comum é o elo intrínseco estabelecido entre três personagens, os quais têm suas vidas ligadas e definidas pelas relações estabelecidas com os demais, como a vivida por Titolívio, Orlanda e outro, não identificado, de *Se eu seria personagem*; Jerevo, Nhoé e Jelázio, de *Os três homens e o boi*.

As figuras geométricas são também bastante representativas, principalmente o quadrado e o círculo. O primeiro representa a oposição entre a terra e o céu; figura antidinâmica, símbolo de interrupção e imobilidade; o segundo relaciona-se ao céu, à perfeição, ao mundo e à eternidade, afinal não tem começo ou fim, seu movimento é contínuo

e infinito. Essas figuras podem ser encontradas em títulos, como é o caso de *Quadrinho de estória*; representando a interioridade de personagens, como Drijimiro, de *Lá, nas campinas...*, definido como “hermético feito um coco”; ou, ainda, na estrutura das narrativas que pregam a recuperação de algo e a volta ao início: “e fechou-se-lhe a estrada em círculo” (ROSA, 2001, p.120), como a do conto *João Porém, o criador de perus*. A intersecção de elementos também é encontrada, como aquela vista em *Curtamão*, definidora do texto: “Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada” (ROSA, 2001, p.67).

Por último, existem as inúmeras cores, que dão um colorido especial aos contos, associando-se a situações, objetos e pessoas. As mais recorrentes são o amarelo, azul, verde, vermelho, branco. Elas emprestam aos textos seus valores simbólicos, permitindo que a situação em que estão inseridas compartilhe desses significados e adentrem nesse território. Desse modo, contribuem para que a compreensão do texto seja em muito ampliada. De modo geral, as cores fornecem detalhes aos elementos do texto, como o céu azul e o amarelo das ideias de *Reminiscção*; a “surpresa azul”, em *Curtamão* e o vestido azul de *Quadrinho de estória*; ou o azul e o amarelo que juntos compõem as cores da lembrança de Drijimiro, em *Lá, nas campinas...*

O mito é outra estrutura recorrente nos contos e, como foi explicado, é usado em sua essência, aparecendo nos textos somente em partes, como num nome, numa situação, etc. Assim, Rosa parece querer construir uma coincidência, ou intertextualidade entre seus textos e esses mitos, os quais são apenas sugeridos e devem ser percebidos pelo leitor. É matéria-prima cuidadosamente manipulada, para cumprir plenamente sua função, ou seja, acrescentar aos textos sua expressividade e representatividade advindas da tradição, sem alterar, contudo, a simplicidade dos textos, que visam retratar o homem nas situações mais banais e cotidianas e, porque não dizer, incomuns. O mito é aqui associado ao individual, sem, entretanto, esquecer seu aspecto coletivo e universal, presentes em sua essência. Ele se faz presente em

Lá, nas campinas... , por exemplo, através da aproximação de Drijimiro e Édipo, pelo fato de ambos desconhecerem sua origem e enfrentarem desafios para encontrá-la, tendo sua vida transformada em função disso.

Certas estruturas também merecem discussão, como a presença constante de questionamentos em meio ao texto, os quais refletem a visão de mundo do personagem, do narrador ou do próprio autor. Essas perguntas servem como norteamento ao leitor; maneira encontrada para fazê-lo atentar sobre algo. Além disso, outro aspecto estrutural diz respeito às frases de efeito, em alguns casos, aparentemente desconexas, que encerram muitos parágrafos, funcionando como sintetizadores das ideias expressas e, assim como dito, meio de conduzir a leitura, destacando informações relevantes e que devem ser consideradas.

O regionalismo também mostra sua face nos contos de **Tutaméia**, mas de modo distinto daquele que aparece em **Grande sertão: veredas**, por exemplo. Vale ressaltar que as histórias de **Tutaméia** se passam em pequenas vilas e cidades, nas margens das grandes fazendas, ou seja, em “cenários ermos e rústicos, intocados pelo progresso, onde a vida prossegue nos trilhos escavados por uma rotina secular, onde os sentimentos, as reações, as crenças são de outros tempos” (RONAI, 2001, p.22). O minucioso trabalho com as palavras criou um cenário preservado pelo tempo, imune às suas transformações constantes, guardando, portanto, certa áurea de imutabilidade. Nesse contexto, vivem os personagens, seres humildes, plenos de sabedoria e poesia, os quais “a cada volta do caminho [...] em luta com a expressão recalcitrante, procuram definir-se, tentam encontrar o sentido da aventura humana [...]” (RONAI, 2001, p23). O regionalismo rosiano rompe a limitação espacial e, graças aos procedimentos utilizados por Rosa, transcende ao universal, que abre ao espaço e ao tempo.

Por fim, não seria precipitado considerar os contos de *Tutaméia* como verdadeiras obras de arte, representantes de uma literatura que ultrapassou os limites da individualidade

para adentrar na universalidade, utilizando-se de tipos comuns para representar toda a humanidade. Desse modo, uma obra é considerada não somente pelos seus temas, mas por tudo que representa, ou, nas palavras de Schuler (1991, p.362),

não são os grandes assuntos que fazem as grandes obras. A grande obra é produto da criação do artista que vence a banalidade do banal e toca nos problemas mais profundos do homem, colocado diante de si mesmo, diante do mundo, diante da transcendência. É o que faz Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa criou textos incomparáveis dentro da literatura brasileira, ao falar de um sertão misterioso e fascinante, lugar de batalhas, vitórias e derrotas, no qual o tempo diluiu-se diante de histórias protagonizadas por crianças, velhos, prisioneiros, homens comuns, enfim, pessoas simples, sem grande relevância, mas capazes de ver aquilo que os demais não enxergam; insignificantes na aparência e gigantes na essência. Ao leitor cabe somente mergulhar nesse mundo e viver, junto com os personagens, suas indecisões e certezas, afinal eles representam cada um de nós.

Referências

ANDRADE, A . M. O espelho de Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, Assis, v.14, p.49-71, 1972

ÁVILA, A. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: _____. **O Modernismo**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 203-212 (Coleção Stylus).

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Mrtins Fonte, 1997.

_____. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (Coleção Tópicos).

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção Tópicos).

BAUDELAIRE. C. Salão de 1859. In: _____ **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995 (p.795-829).

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**. Tradução S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras Escolhidas, 1) (p.197-221).

BOLLE, W. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973 (Debates, 86).

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, J. de S. Hermes Trimegistro. In: _____ **Mitologia grega**. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2003. v. 2. p. 191-207.

BRASIL, A. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: _____ **Tese e antítese**. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 119-139.

CASTRO, D. A. de. **Primeiras estórias: Guimarães Rosa: roteiro de leitura**. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios).

CESAR, G. **Guimarães Rosa**. [Porto Alegre] Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1968.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 15. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução Rubens Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COUTINHO, A. (org.). Antecedentes e desdobramentos legado do século XIX. In: _____ **A literatura no Brasil: era modernista**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, vol.5 (p.264-288).

_____. A revolução moderna no Brasil. In: _____ **A literatura no Brasil: era realista era de transição**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, vol. 4 (p.343-380).

_____. Guimarães Rosa. In: _____ **A literatura no Brasil: era modernista**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004 (p.475-526).

_____. O regionalismo na ficção. In: _____ **A literatura no Brasil: era realista era de transição**. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, vol.4 (p.234-238).

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese / mímeses da crise**. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio, 49).

CRUZ, A. M. M.S. **A transferência metafórica nos nomes de personagens de Tutaméia de João Guimarães Rosa**. 2001. 280f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2001.

CUNHA, A., G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DANIEL, M. L. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968 (Coleção Documentos Brasileiros, 133).

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução de Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux**. Paris: Gallimard, 1972.

_____. **Le mythe de l'eternel retour: archétypes et répétition**. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

_____. **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, 1956.

FANTINI, M. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens e paragens. São Paulo: Ed. Senac SP/Ateliê, 2003.

FERREIRA, H. T. C. **João Guimarães Rosa**: as sete sereias do longe. 1991, 333f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp, São José do Rio Preto, 1991.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Tradução de Jayme Salomão. In: _____ **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GALVÃO, W.N. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha Explica).

GARBUGLIO, L.C.. **O mundo movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4 ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1999.

HANSEN, João Adolfo. A imaginação do paradoxo. **Floema**, Ano II, n 3, p.103-108, 2006.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1977.

KINDERSLEY, D. **Sinais e símbolos**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

KOFMAN, S. O método de leitura de Freud. In: _____ **A infância da arte**. Tradução de Maria I. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

KOTHE, F.R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAGES, S.K. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê, 2002 (Estudos Literários, 13).

LEFBEVE, M. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2009.

LORENTZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-100 (Coleção Fortuna Crítica).

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

MELO NETO, João Cabral. A inspiração e o trabalho de arte. In: _____ **Obra completa: volume único**. Marly de Oliveira (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994 (p.723-737).

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, B. Guimarães Rosa. In: _____ **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 143-210. (Debates, 17).

PAZ, O. A imagem. In: _____ **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.37-50 (Debates, 48).

POE, E.A. Filosofia da composição. In: _____ **Ficção completa, poesia & ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001(p.911-920).

REIS, C.; LOPES, A.C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

RICOUER, P. Da memória à reminiscência. In:_____ **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007 (p.23-70).

RÓNAI, P. Tutaméia. In:_____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 527-535 (Coleção Fortuna Crítica).

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

ROSA, J.G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J.G. **Tutaméia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa: João Guimarães Rosa e outros ensaios**. Rio de Janeiro: topbooks, 2006.

SCHULER, D. Grande Sertão: Veredas - estudos. In:_____ COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 360-389. (Coleção Fortuna Crítica)

SIMÕES, I. G. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, [19-]. (Debates, 216).

SOUZA, E, M. Ficção, realidade e humor em *Tutaméia*. **Suplemento Literário**. Minas Gerais, 1974.

SPERA, J. M. S. **O mundo encantado de Tutaméia: uma leitura de Guimarães Rosa**. 1984, 303f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, História e Psicologia da Unesp, Assis, 1984.

SPERBER, S.F. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

TADIÉ, J. **Le récit poétique**. Paris: PUF Écriture, 1978.

TODOROV, T. **Teorias do símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papyrus, 1996 (Coleção Travessias do século).

TRESIDDER, J. **O grande livro dos símbolos**. Tradução de Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VERÍSSIMO, L.F. Isolado. **Revista USP**, São Paulo, n. 36, dez./jan./fev. 1997/1998. 126p.

Bibliografia

ACHARD, P. et all. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

ARAÚJO, H. V. de. **O espelho**: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. **A raiz da alma**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1992 (Coleção Criação & Crítica, 10)

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 15. ed..Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [19-?].

ÁVILA, A. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: _____ **O Modernismo**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 203-212 (Coleção Stylus).

AZEVEDO, A. V. de. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004 (Passo-a-passo, 36).

ATAIDE, T. O transrealismo de Guimarães Rosa. In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção Tópicos).

_____. **A Terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre as imaginação das forças. Tradução de Maria Eugênia Galvão. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção Tópicos).

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Trad. De Jose Bonifácio Caldas. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 (Coleção Stylus, 5).

BARTHES, M. O mito hoje. In: _____ **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Jnowitzer. Rio de Janeiro: Difel, 2003 (p.198-251).

BOLLE, W. **Grande sertão: cidades**. Revista USP, São Paulo, Dez/Jan/Fev. 94-95, número 24, p.80-93, 1994/1995.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____ **A educação pela noite & outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000 (p. 199-215).

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____ **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 147-179.

_____. **O estudo analítico do poema**. Ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

_____. O Mundo provérbio. In: _____ **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 95-122.

CAMPBELL, J. (Org). Temas mitológicos na arte e na literatura criativa. In: _____ **Mitos, sonhos e religião**: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Tradução de Ângela L. de Andrade e Bali L. de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **A imagem mítica**. Trad. De Maria Kenny e Gilbert E. A. Adams. Campinas: Papirus, 1994.

CHAVES, F.L. Perfil de Riobaldo. In: _____ **Guimarães Rosa**: fortuna crítica. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

COELHO, N. N.; VERSIANI, I. **Guimarães Rosa**: dois estudos. São Paulo: Quirón, 1975.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. De Alvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Ed. Cultrix, 1974.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. 2. ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CORTAZAR, J. **Valise de cronópio**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRUZ, A. M. M. S. **Sob o signo do amor**: uma leitura de seis contos de Tutaméia. 1996, 116f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Araraquara, 1996.

DOSSIÊ Guimarães Rosa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 22, n. 30, Jan-jun. 2002. 156p.

DOSSIÊ 30 anos sem Guimarães Rosa. **Revista USP**, São Paulo, n. 36, dez./jan./fev. 1997/1998. 126p.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Trad. de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução Póla Civelli et al. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates, 52).

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. De Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1952.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Coleção Debates, 37).

_____. **Gatos de outro saco**. Ensaaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaaios, 37).

_____. **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GAMACHE, C. Linguagem e visões de mundo em João Guimarães Rosa. In: _____ **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura**. Ensaaios. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000 (p.250-263).

JAKOBSON, R. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: _____ **Lingüística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 65-79.

LIMA, L.C. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa” In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

LYRA, P. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1986 (Princípios, 57).

MOISÉS, M. A prosa poética. In: _____ **A criação literária: Prosa**. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. v.2. p. 19-68.

_____. Poesia e prosa. In: _____ **A criação literária: poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 74-101.

MONEGAL, E.R. Em busca de João Guimarães Rosa. In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

OLIVEIRA, F. Revolução Roseana. In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

NOVIS, V. **Tutaméia**: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989 (Debates, 223).

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PORTELLA, E. A estória cont(r)a a história. In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

PROENÇA, C. Manuelzão e Miguilim. In: _____ **Estudos literários**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969 (p.470-473).

RICOEUR, P. (et all). **Grécia e mito**. Lisboa: Gradiva, 1988.

RÓNAI, P. Três motivos em *Grande sertão: veredas*. In: _____ **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2009 (p.129-136).

_____. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: _____ **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Batel, 2009 (p.119-128).

ROSA, G. **Grande Sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSENFELD, K.H. Guimarães Rosa no espelho de Machado, Flaubert e cia. In: _____ **Revista do centro de estudos portugueses**. Belo Horizonte, v.22, n. 30, jan.-jun. 2002.156p.

SCHWARZ, R. Grande Sertão: estudos. In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Trad. De Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In : _____ **Variedades**. Tradução de Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991(p.201-219).

_____. Questões de poesia. In : _____ **Variedades**. Tradução de Maiza M.de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991 (p.177-186).

VASCONCELOS, S.G.T. Migrantes do espaço: sertão, memória e nação. In: _____ **Revista do centro de estudos portugueses**. Belo Horizonte, v.22, n. 30, jan.-jun. 2002. 156p.

VERNANT, J. P. Razões do mito. In: _____ **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. 2 ed. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

XISTO, P. À busca da poesia. In: _____ **Guimarães Rosa: fortuna crítica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).