

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

Paula Aparecida Volante

A prosa poética de *Tutaméia*

Araraquara – SP
Abril - 2006

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

Paula Aparecida Volante

A prosa poética de *Tutaméia*

Dissertação apresentada para
obtenção de título de Mestre junto ao
Programa de Pós-Graduação em Letras –
Área de Concentração em Estudos
Literários – da Universidade Estadual
Paulista – UNESP – Campus de
Araraquara, Sob a orientação da
Professora Doutora Guacira Marcondes
Machado Leite

Araraquara – SP
Abril - 2006

Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Letras
Área de concentração em Literatura

Paula Aparecida Volante

A prosa poética de *Tutaméia*

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração em Estudos Literários – da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara, Sob a orientação da Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite

BANCA EXAMINADORA

Presidente

Prof^ª Dr^ª Guacira Marcondes Machado Leite (Unesp)

1º Examinador

Prof^ª Dr^ª Maria Célia de Moraes Leonel (Unesp)

2º Examinador

Prof^ª Dr^ª glória Carneiro do Amaral (USP)

Araraquara, 03 de abril de 2006.

Agradecimentos

A realização desse trabalho só foi possível graças a colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Manifesto aqui, minha gratidão a todas elas e, de forma particular:

aos meus pais, Paulo e Marli, pela ajuda e pelo incentivo, imprescindíveis para a realização desse sonho;

às queridas irmãs, Priscila e Thais, pelo trabalho de digitação e pelo apoio em todos os aspectos;

à professora Guacira Marcondes Machado Leite, orientadora dessa pesquisa, por ter sido sempre o referencial seguro de conhecimento e por acreditar no meu trabalho;

a todos os meus professores que despertaram em mim a paixão pelo conhecimento;

a todos da escola E.E. “Felícia Adelvais Pagliuso” que, direta ou indiretamente,

acompanharam a criação desse projeto, aceitando e compreendendo minhas ausências;

ao Adriano, pela paciência e compreensão;

aos amigos e primos, Ari e Aline, pelo favor prestado;

à Deus, por ter me concedido esta oportunidade de crescimento profissional e

aprimoramento humano, e por ter colocado em meu caminho todas essas pessoas.

“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.”

(SCHULER,1991, p.362)

Resumo

Este trabalho propõe-se a estudar a poesia nos contos de **Tutaméia** de Guimarães Rosa, mostrando as características que o texto apresenta e como se utiliza de elementos poéticos para criar um mundo amplo e particular, tomado pelo perigo e pelo mistério, onde vaga um homem incompleto, que busca a verdade e a unidade, e que deseja compreender o mundo que o rodeia. Essa realidade é criada a partir de um trabalho cuidadoso com a linguagem, que é renovada e reinventada, para renascer plena de significação. Os contos de Rosa transcendem os limites da prosa poética e invadem as fronteiras da narrativa poética, para criar um conto poético que ultrapassa a barreira do tempo e chega à atemporalidade do instante primordial. Assim, os contos de **Tutaméia** têm o objetivo de iniciar uma revolução no ser e encaminhá-lo rumo à sabedoria, transformando sua visão de mundo e saciando sua fome de poesia.

PALAVRAS-CHAVE: **Tutaméia**. Poesia. Linguagem. Prosa poética. Conto poético.

Résumé

Ce travail se propose d'étudier la poésie dans les contes de **Tutaméia** de Guimarães Rosa, montrant les caractéristiques que le texte présente et la façon dont il utilise des éléments poétiques pour créer un monde ample et particulier, plein de périls et de mystères, où vague un homme incomplet, qui cherche sa vérité et son unité, et qui désire comprendre le monde qui l'entoure. Cette réalité est créée à partir d'un travail attentif avec le langage, qui est renouvelé et reinventé pour renaître plein de significations. Les contes de Rosa surpassent les limites de la prose poétique et envahissent les frontières du récit poétique, pour créer un conte poétique qui dépasse les barrières du temps et arrive à la durée de l'instant primordial. De cette façon, les contes de Guimarães Rosa ont l'objectif de commencer une révolution dans l'être pour le conduire à la sagesse, transformant sa vision du monde et rassasiant sa faim de poésie.

MOTS CLÉ : **Tutaméia**. Poésie. Langage. Prose poétique. Conte poétique.

Sumário

Introdução	8
1 Guimarães Rosa: a poesia, a prosa e a prosa poética	11
1.1 Conceituando: poesia, prosa e prosa poética.....	12
1.2 Guimarães Rosa: autor de <i>Tutaméia</i>	27
2 Um percurso pelo universo rosiano	38
2.1 O mundo do sertão.....	39
2.2 O homem rosiano.....	45
2.3 O tratamento da linguagem.....	63
3 O mito na narrativa de Guimarães Rosa	75
3.1 A narrativa mítica.....	76
3.2 A narrativa mítica e a poesia.....	82
3.3 Mito, memória e poesia.....	96
4 “Ripuária” e a busca da “outra margem”	104
5 “Lá, nas campinas...”: busca da identidade	127
Conclusão	142
Referências	145

Introdução

A poesia é, desde sua origem, uma arte que auxiliou o homem, pois sempre teve como tema seus sonhos, lutas, dores, sentimentos e angústias. Ela criou uma realidade única e distinta a partir da realidade conhecida. A poesia é dona do presente, do passado e do futuro; utiliza-se da memória para indicar o futuro, podendo assim romper as barreiras que separam os tempos e, por instantes, adentrar na atemporalidade.

Os contos rosianos estão repletos dessa poesia que ajuda o sujeito e quer escapar ao tempo, por isso, a relação desses contos com a poesia chamou a atenção. Nesses, a poesia é a via de acesso ao mundo interior do indivíduo, assim como, também, pode levar ao conhecimento, à mudança de estado, à revolução interior. Ela liga o exterior ao interior através de apurado uso da linguagem, sua principal matéria-prima. A poesia é a arte que pode tocar o íntimo humano e desvendar a essência do universo.

Esse trabalho tem como objetivo central estudar a poesia nos contos rosianos e de que modo é usada, assim como refletir sobre os elementos a ela relacionados, como o mito, o símbolo, a imagem, entre outros. Pretende-se mostrar como é estruturada a narrativa rosiana e a ligação que possui com a poesia, a prosa poética, a narrativa poética e a narrativa mítica, tudo para a criação de um conto com características particulares. É importante salientar que o pretendido aqui, não é um estudo de gêneros, tão pouco questionar o gênero a que pertence a produção rosiana, mas apenas refletir como a poesia acontece nesses contos e seu grau de importância, ou seja, pretende-se mostrar como esses contos se estruturam sobre alicerces poéticos.

Tutaméia foi o livro escolhido como material de trabalho, tendo em vista sua complexa estrutura, construída com base em pequenos contos, que tratam dos mais diversos e intrigantes temas, todos abordados com a concisão da poesia. Este livro possui quarenta contos e quatro prefácios que são independentes e dependentes entre si, compondo a unidade da obra. Eles são ligados pelos temas recorrentes, personagens que se repetem e objetivos comuns. Em consequência do grande número de contos, escolheram-se apenas dois para análise, “Ripuária” e “Lá, nas campinas...”, contudo, os demais não foram esquecidos, sendo tratados fragmentariamente, ao longo do trabalho, com o objetivo de exemplificar as idéias apresentadas e, ao mesmo tempo, ampliar a leitura dessa obra.

A primeira parte traz, em linhas gerais, a teoria que fundamentou a concepção adotada de poesia e inicia o estudo sobre Guimarães Rosa, apresentando as primeiras informações sobre seu fazer literário, sua concepção de mundo e de poesia. Além disso, os quatro prefácios são abordados e tomados como objeto de reflexão.

A segunda parte enfoca, mais detidamente, o próprio Guimarães Rosa, visando possibilitar um mergulho mais profundo no universo rosiano. O sertão é abordado e todo o seu valor para a obra rosiana é destacado, bem como suas características particulares. O homem também é alvo de reflexão, já que é ele que protagoniza toda obra, sempre a procurar sua unidade perdida. A linguagem é outro lado explorado, pois é graças a ela que o universo rosiano pode ser construído.

Já a terceira parte abordada, trata da relação que a narrativa rosiana estabelece com o mito e com a poesia, como elas se completam e se renovam constantemente. Um conceito de mito é apresentado, para salientar o papel fundamental que possui na história da humanidade. Ainda neste capítulo, trata-se da memória e de sua importância para a construção de uma identidade coletiva e individual.

A quarta parte é tomada pela análise do conto “Ripuária”, e trabalha a relação que certos personagens possuem com a água e a terra, bem como a simbologia presente no conto e a relação que esse estabelece com outros contos do livro e com mitos antigos. Os nomes também foram alvos de análise e reflexão.

A quinta parte guarda a análise de “Lá, nas campinas...”, guiada pela ótica psicanalista e pela relevância dada à memória, tesouro do homem, que guarda seu passado, suas recordações e sua identidade. Esse conto retrata a eterna busca do homem pelo conhecimento de si mesmo.

Assim, este trabalho pretende elucidar, ao menos um pouco, a nebulosa trama de Tutaméia, último livro publicado em vida pelo autor, no qual são muitas as armadilhas por ele colocadas, tornando-o um livro de estrutura difícil, que só se abre para aqueles que estão dispostos a se deter longamente em suas páginas.

1 Guimarães Rosa: a poesia, a prosa e a prosa poética

Esta primeira parte tem como proposta central esclarecer o conceito de poesia, bem como a complexa estrutura que compõe esse texto. Além disso, pretende apresentar informações sobre Guimarães Rosa e sua obra Tutaméia.

A poesia é explicada pela importância que representa para o homem e por seu papel a serviço da humanidade, pois funciona como um espelho, no qual o indivíduo busca enxergar sua própria identidade. Ela coloca a nu a essência humana, mostrando todo o lado obscuro do ser humano e os sentimentos que definem sua condição.

Daí a força criadora da poesia e sua capacidade de criar mundos pela relação que o texto poético estabelece com a linguagem, seu desejo de renovar o idioma, tirando de cada palavra sua significação primitiva.

Do trabalho com a linguagem nasce o símbolo, a metáfora, o ritmo e a imagem, que ajudam a compor as bases do universo criado pela poesia, unindo opostos, expressando aquilo que não pode ser dito de outra maneira e fazendo com que a obra ultrapasse as barreiras do tempo. Essa produção ganha inúmeras significações e renova-se a cada leitura, abrindo-se para a participação do leitor, que agora ajuda na criação de sentido e, conseqüentemente, na composição do texto.

O conceito de prosa poética e de narrativa poética também são abordados, assim como as características específicas que esta última possui, referentes ao tempo, espaço, personagem, entre outras, que constituem um texto que se fixa na subjetividade de um 'eu'.

Num segundo momento tratar-se-á de Guimarães Rosa e de Tutaméia. O processo de criação das narrativas é exposto. Estas nascem da mistura da tradição popular e da

erudita, e também de um cuidadoso trabalho com a linguagem, em busca do vocábulo perfeito. O cotidiano é retratado em narrativas curtas, que fecham sobre si mesmas e se condensam ao máximo. Os quatro prefácios de Tutaméia também são explicados em suas características próprias.

É importante salientar ainda que neste capítulo e nos outros que seguem, a teoria usada é exemplificada com contos de Tutaméia, visando tornar o texto mais claro e mostrar a unidade da obra.

1.1 Conceituando: poesia, prosa e prosa poética

Os gregos concebiam a poesia como um tipo de texto que não deve ser somente agradável, mas antes de tudo, útil. Ela deve imitar o mundo à sua volta, reproduzir as aparências com o objetivo de chegar à essência, deve falar do universal e mostrar ao homem o próprio homem.

Mais tarde, como argumenta Cohen (1974), a palavra “poesia” ganha sentido mais amplo, deixa de designar somente um tipo de texto, e passa a designar a emoção poética, ou estética, estendendo-se a qualquer objeto que desperte emoções. É compreendida como uma forma particular de conhecimento e uma dimensão da existência. Paz também define a poesia como conhecimento, colocando-a como sinônimo de liberdade e revolução, ela é “[...] operação capaz de transformar o mundo [...] exercício espiritual, é um método de

libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro” (PAZ, 1995, p.15). A poesia torna palpável aquilo que pertence ao mundo interior, como conclui Candido (1996).

Na concepção de Valery (1991), a poesia é um tipo de texto que adquire valor nulo ou ganha importância infinita de acordo com o espírito de cada indivíduo; estabelece uma relação indefinível entre os elementos do mundo interno e externo, ajustando-se à sensibilidade geral. A poesia e o poeta são identificados pela sua capacidade de “inspirar” seu leitor, fazendo-o debruçar sobre o elemento divino da poesia e adentrar no chamado estado poético, caracterizado pela irregularidade, inconstância e fragilidade. Contudo, a poesia não nasce somente da inspiração, ela é fruto de um árduo trabalho com a linguagem, que visa harmonizar som e sentido. Além disso, está relacionada com a capacidade do poeta de abstrair e raciocinar, vivendo outra vida e unindo a palavra e o espírito.

Assim, nota-se a relevância dada por Valéry à relação da poesia com o raciocínio e a linguagem, pois o poeta utiliza-se da linguagem comum, profanada e alterada pelo uso prático do cotidiano, para tirar dela sua voz ideal e pura, capaz de comunicar sem fraquezas e romper a esfera do universo poético, para adentrar na universalidade. As palavras que seguem esclarecem a relação poesia e linguagem: “O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras mas de modo nenhum os mesmos valores”(VALÉRY, 1991, p.186). Frye também aborda essa questão:

[...] o sentido de um poema é literalmente sua configuração ou integridade com a estrutura verbal. Suas palavras não podem ser separadas e unidas a valores de signos: todos os possíveis valores de signo de uma palavra são absorvidos num complexo de relações verbais (FRYE, 1952, p. 82).

A poesia é um tipo de arte que se estrutura basicamente sobre a linguagem e a tem como principal matéria-prima, sobre a qual recai o gênio criador do artista: “O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de idéias, mas de palavras. **Todo seu gênio reside na criação verbal**” (COHEN, 1974, p.38, grifo nosso).

O trabalho da poesia com a linguagem consiste numa retirada da palavra de seu uso e a recolocação sobre ela de um novo significado, o que a renova, como afirma Paz (1995). Candido (1996) tem essa mesma concepção, e acrescenta que o poeta desloca as palavras de seu sentido cotidiano, dando a elas um significado mais amplo, visando alcançar um objetivo pré-determinado. De acordo com Garbuglio (1991), as palavras do poeta ainda possuem a capacidade de conduzir o leitor ao interior, à essência de uma realidade. Afinal, como considera o próprio Guimarães Rosa (2001c, p.127) no conto “Reminiscção”, “[...] há os súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente”.

Lefebve (1980, p.48) afirma que a linguagem poética quer buscar a pureza original da relação significante e significado, e afirma que a linguagem literária quer “[...] desligar o discurso do seu uso prático, [...] considerá-lo como um novo estado da linguagem [...]”. Lages (2002) completa essa afirmação de Lefebve, apontando o poético como um operador de metamorfoses e aquilo que enfatiza o aspecto dinâmico da linguagem e sua capacidade de produzir novos significados.

Na medida em que a poesia altera o código tradicional das palavras, fixando-lhes novos significados, ela cria um novo código; por isso, Cohen (1974, p.180) afirma: “A fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem”. Esse novo código é criado com o objetivo de se adequar às idéias que serão expressas, ou seja, um novo código para exprimir novas idéias e a própria alma humana.

A criação de um novo código, construído a partir da renovação de significados, faz com que o discurso poético passe a ser caracterizado como aquele que possui uma pluralidade de significados e, conseqüentemente, portador de ambigüidade. Por conta dessa dificuldade, a poesia é um texto que não se revela a qualquer leitor, como lembra Candido (1996), ela busca um leitor iniciado, que tenha a capacidade de desvendar sua essência, ela procura um leitor ativo, não um leitor passivo, pois, como lembra também Paz (1995, p.42), o leitor ativo colabora na composição do poema, fazendo com que “[...] as palavras se incendeiem mal são roçadas pela imaginação ou pela fantasia”. As idéias expostas podem ser encontradas no poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “Procura da poesia”, no qual fala dos temas poéticos, da luta do poeta com as palavras e do embate entre texto e leitor. Este tem como tarefa desvendar as palavras e todos os seus significados, vencer um texto que se oculta e obscurece a cada palavra, não se revelando para um leitor não preparado:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta,
Pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Apesar de conter em si a pluralidade de significados, uma estrutura ambígua que dificulta a decifração, a poesia tem que manter certos níveis de compreensão, pois, como linguagem que é, necessita dela para cumprir seu papel, ou seja, precisa ser compreendida para atingir o homem, e, além do mais, o poeta quer se comunicar e ser entendido. Segundo

Valéry (1991 p.217), a poesia quer tocar o íntimo humano, pois, ela nada mais é do que “[...] uma espécie de máquina de produzir o estado poético através de palavras”. Desse modo, a poesia pretende situar-se entre a compreensão e a incompreensão.

Frye confirma essa idéia quando afirma que a poesia, com seu aparente uso desinteressando das palavras, não se volta para qualquer leitor, ela busca aquele que consegue desvendar seus mistérios e romper suas barreiras, identificando-se com a alma do poeta; desse modo, na leitura “[...] estabelece-se com o leitor uma relação que transcende a história, e que pode aumentar até não haver estória alguma além daquilo que o poeta está comunicando ao seu leitor” (FRYE, 1952, p. 58).

O símbolo, a metáfora e as imagens colaboram na composição da pluralidade de significados, na ambigüidade e na renovação da língua através da alteração dos significados das palavras.

A metáfora, de acordo com Candido (1996, p.83), é a transposição da significação de uma palavra para outra, sendo usada “[...] porque é melhor do que a palavra em sentido próprio”. Ela é a base da poesia, pois tem a capacidade de criar as imagens; elementos mais expressivos que as próprias palavras, ilustrando aquilo que não conseguem dizer; as imagens mostram o inconsciente, elas unem sentidos que se completam, revelam o homem, enfim, “[...] a imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (PAZ, 1995, p.133). Em oposição à metáfora que é ligada ao inconsciente e usada na poesia, existe a comparação, que é relacionada à aproximação lógica de dois elementos, muito usada na prosa.

Relacionada com a metáfora, ainda, existe a concepção de imagem. Esta é formada por uma estrutura em que as ramificações das palavras se multiplicam e tornam-se mais do que simples termos, podendo dizer “[...] o que nunca será imaginado duas vezes”

(BACHELARD, 2001, p.5). A imagem é dona de uma enorme carga de novidade, é linguagem em estado puro, e por isso pode renovar a linguagem cotidiana e “[...] ultrapassar sua significação” (BACHELARD, 2003, p.2).

Mais do que renovar a linguagem, a imagem também revela aquilo que se oculta no inconsciente e desperta o instinto adormecido profundamente, como esclarece o fragmento: “As imagens efetuam sagazmente, com, uma astúcia essencial – mostrando e escondendo – as espessas vontades que lutam no fundo do ser” (BACHELARD, 2001, p.28). Elas podem criar mundos e unir contrários, pois “[...] não se faz poesia no seio de uma unidade: o único não tem propriedade poética” (BACHELARD, 1999, p.160). Em muitos casos, ela destrói a si mesma, para criar, a partir de seus restos, outras imagens, que escondem, sob a aparência reduzida, um mundo de significação infinita. O trecho que segue completa as afirmações feitas e aponta a relação da imagem com a língua e o homem:

[as imagens] vivem da vida da linguagem viva. Experimentamo-las, em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual elas renovam a alma e o coração; essas imagens literárias dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial a nossa decisão de ser pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física. O livro que as contém torna-se subitamente para nós uma carta íntima. Elas desempenham um papel em nossa vida. Vitalizam-nos. Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano (BACHELARD, 2001b, p.3).

O símbolo está relacionado a um sentido que o poeta não quer deixar transparecer, à falta de descrição e ao mistério. Ele é aquele que tem um sentido plural, mostrando a produção, não o produto final, e ganha sentido novo em cada aparição, como afirma

Todorov (1980). Lefebve (1980) concede ao símbolo o poder de fazer com que a obra de arte ultrapasse seus próprios limites, alcançando a pluralidade de significados. Desse modo, a obra rompe as barreiras temporais, e continua tocando seus leitores, independentemente da passagem do tempo. Assim como Lefebve, Tadié concede ao símbolo essa mesma capacidade, como confirma o trecho que segue: “*Par le symbole, le récit poétique transcend l’histoire*” (TADIÉ, 1978, p.163), além de considerá-lo como uma produção concebida no espírito e que traduz na língua uma relação extralingüística. O símbolo é a imagem infinita. A alegoria representa o oposto do símbolo: enquanto ele está relacionado ao mistério e ao inconsciente, a alegoria é a corporificação de um conceito abstrato, e para se conceber como tal, é necessária a condição de que fique bem claro seu significado, é uma descrição consciente.

Além de mudar a língua em termos semânticos, a poesia altera a estrutura gramatical da língua, por isso, muitos a definem como tipo de produção caracterizada por ser um desvio da norma: “[...] o poeta não fala como todo mundo. Sua linguagem é anormal [...]” (COHEN, 1974, p.16). Contudo, é importante notar que, apesar de a poesia ser tida como desvio, ela se utiliza do padrão como base para suas inovações, pois, de acordo com Jakobson (1970) a gramática é um sistema que ganha importância pela sua maleabilidade, ou seja, ela pode ser subjetivada e individualizada pelo poeta. Lefebve (1980) completa essa idéia quando argumenta que a arte se utiliza das regras, ao mesmo tempo que acaba com elas, ou melhor, o discurso poético desestrutura as normas para estruturar um novo padrão, através do uso do símbolo e da metáfora.

É importante dizer, ainda, que recursos utilizados pelo discurso cotidiano com o objetivo de esclarecer a comunicação, como a redundância, por exemplo, são reutilizados pelos poetas com o objetivo contrário, de embaralhar e enfraquecer as estruturas do

discurso. Quanto ao verso, é considerável dizer que ele não é agramatical, mas sim antigramatical, ou seja, por consequência do conflito entre o verso e a sintaxe, resolveu-se sacrificar a sintaxe e deixar ao verso uma construção mais livre, independente das normas.

O ritmo, paralelamente ao sentido, ao uso da língua e de outros elementos, é importante na composição do poema. Ele representa todo o modo de pensar de uma sociedade, como afirma Candido (1996), e como coloca Paz (1995 p.74): “O ritmo não é filosofia, mas imagem do mundo”. Um exemplo disso são as produções da Grécia antiga, longas epopéias cantadas em verso, indicando uma sociedade que vivia num tempo mais lento, em comparação com os atuais poemas, breves e que têm na estrutura o reflexo do ritmo acelerado da sociedade moderna. Assim como cada época tem um ritmo, cada gênero também possui um ritmo específico que está em consonância com seus objetivos.

Tanto Candido (1996) como Paz (1995) concordam entre si quando afirmam que o ritmo tem um sentido que conduz o leitor a um determinado sentimento, e quando argumentam que o ritmo possui um tempo, cabendo ao poeta lapidar tal ritmo para alcançar o objetivo desejado. E para tal, ele conta com o próprio ritmo existente naturalmente na linguagem.

A poesia apresenta todas essas características particulares, e, por isso, alguns estudiosos a consideram um discurso totalmente distinto da prosa: “O verso não é simplesmente diferente da prosa. Opõe-se a ela; não é não-prosa, mas antiprosa” (COHEN, 1974, p.80). Para confirmar tal consideração, o autor aponta as distinções entre a poesia e a prosa. Enquanto a prosa encadeia os pensamentos de forma linear, a poesia explora a repetição e a circularidade, trabalhando com sons semelhantes e significados muitas vezes distintos. Moisés (2001) também apresenta as distinções entre a poesia e a prosa: a primeira tem o objetivo de causar emoção, enquanto a segunda tem o objetivo de comunicar. A

poesia explora o eu-profundo e a prosa o eu-social; ao contrário da poesia, a prosa tem um ritmo marcado pelo racional.

Apesar de tais distinções colocadas acima, a poesia e a prosa não estão em lados opostos, ao contrário, ela possuem importantes semelhanças, como indica a citação que segue: “A mensagem poética é ao mesmo tempo verso e prosa. Uma parte de seus elementos componentes garante o retorno, enquanto outra garante a linearidade do discurso” (COHEN, 1979, p.84), causando grande dúvida e colocando novamente a poesia na esfera da indefinição. Essa colocação também pode ser encontrada em Tadié (1978), pois este afirma desde o início de seu trabalho que toda poesia tem um pouco de narração, o que permite seu desenrolar, do mesmo modo que toda narração tem um pouco de poesia. Lages (2002) aponta que os eventos na poesia ocorrem de modo sinuoso e labiríntico, o que os torna opacos e pouco definidos, exigindo a participação do leitor no decifrar desse enigma.

O eu-lírico é componente fundamental dessa estrutura, pois é sobre ele que recai todo o conflito do texto poético. O sujeito lírico busca encontrar a si mesmo e as suas verdades interiores; rompendo a barreira da aparência, procura a beleza essencial que existe no mundo. Desse modo, no texto poético “[...] o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras” (LYRA, 1986, p.7), ou seja, busca encontrar a substância complexa e imaterial da poesia, que é anterior ao poema e se concretiza com seu conteúdo, para, a partir disso sair ao reencontro de si mesmo.

Bachelard (2001) completa as afirmações sobre o sujeito lírico apontando as dificuldades que o indivíduo enfrenta para conhecer a si mesmo, sua recusa em descer aos seus infernos íntimos e conhecer as forças ocultas que tanto atuam sobre o sujeito.

Não podemos nos conhecer intimamente bem porque escondemos de nós mesmos formas já obscuras por natureza e que, entretanto, são atuantes em nós. Estamos mal colocados para conhecer nossos próprios segredos, tropeçamos já nos primeiros degraus que descem ao nosso inferno (BACHELARD, 2001, p.314).

A aparente distinção entre poesia e prosa desaparece para dar lugar a um texto que se cria a partir da ênfase no sujeito e da união da prosa e da poesia como demonstra Moisés:

[...] a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexos íntimo entre as duas formas de expressão, a do 'eu' e a do 'não-eu'. Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua função comunicativa. No binômio, o substantivo é representado pela prosa, ou a expressão do 'não-eu', ao passo que a poesia funciona como um qualificativo. Estamos, pois, diante de um tipo específico de prosa, assinalado pela fusão da poesia e da prosa. (MOISES, 2001, p.26)

Desse modo, a prosa poética é caracterizada pela união da prosa e da poesia, sendo marcada, de acordo com Moisés (2001), pela intriga que se esconde num segundo plano e pelo definir das referências realistas. Segundo Lefebvre (1980), poesia e prosa não são materiais distintos e por isso podem acontecer concomitantemente, possuindo alguns elementos que garantem seu retorno e outros que buscam a linearidade. A primeira pessoa (narrador/personagem) comanda todo o espetáculo da narração, que é cercada pela imprecisão da memória, pela obscuridade e ambigüidade. A história conta uma experiência ou uma revelação, o fabular se faz presente, ao lado do irreal; acontece uma fusão entre o mundo exterior e interior, um querer desvendar o mundo através da imaginação. Tem-se a

presença da metáfora e uma identificação da frase verbal com a frase musical. O conto “Lá, nas campinas ...” é um bom exemplo de narrativa marcada pela obscuridade da memória, na qual a realidade dá espaço para a irrealidade e o mundo interior de um sujeito que procura suas próprias raízes e recordações.

A prosa poética estabelece relações com o conto poético, pois é um dos seus materiais fundamentais, ou seja, a mistura da prosa e da poesia é o que constrói esse texto.

De acordo com Cortazar (1993) não há leis que regem os contos, existem apenas certas opiniões comuns que estruturam esse gênero pouco classificável, contudo, ainda hoje, a principal maneira para se definir um conto é através da noção dos limites, ou seja, caracterizá-lo pelo tamanho. O conto é marcado ainda por possuir uma ordem secreta e pouco comunicável, baseada naquilo que é excepcional e distante do realismo ingênuo. Concretiza-se na batalha entre o homem e a vida; de um simples momento recortado da realidade – como acontece com a fotografia – faz explodir uma realidade mais ampla, que transcenda os limites pré-fixados. Desse modo o conto se define como

[...] gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (CORTAZAR, 1993, p. 149).

O conto é ainda incisivo e ataca o leitor desde seu início, pois está restrito em poucas páginas, diferente do romance, que trabalha o leitor a partir de efeitos acumulativos. O tempo não é aliado do contista, que tem como “[...] único recurso trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário [...]”

(CORTAZAR, 1993, p. 152), ou seja, deve transmitir sua mensagem num intervalo de tempo reduzido

Outro aspecto relativo ao conto poético tratado por Cortazar diz respeito ao tema. Ao contrário do que se pensa, um grande conto nem sempre nasce de um tema excepcional, pelo contrário, ele pode surgir de um tema comum e trivial. O que cria um grande conto é a maneira como o tema é trabalhado e lapidado pelo autor, para nele resplandecer uma realidade vasta, transformando o que era pequeno em grande, o que era individual em universal, penetrando como ferro na essência humana. Sendo assim, todo grande conto “[...] é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória” (CORTAZAR, 1993, p. 155), ou seja, o grande conto é aquele que com sua energia consegue ultrapassar a história que conta e transportar o leitor para uma realidade distinta e intensa, seqüestrá-lo de sua vida cotidiana e fazê-lo ver o mundo com outros olhos.

Para criar um conto com tamanha energia criadora, o autor vasculha toda sua memória e analisa cada sentimento que possui. Escrever é uma forma de exteriorizar todos os seus fantasmas interiores, falar de medos, angústias, buscas e conquistas; fazer tudo de mais íntimo tomar formas reais no mundo da arte.

A energia criadora do conto poético e suas características próprias, permitem sua aproximação com a poesia. Segundo Cortazar (1993, p. 234), a poesia e o conto têm uma origem comum, nascem “[...] de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime ‘normal’ da consciência.” Assim, o conto poético se aproxima da poesia, e ganha plena significação quando fecha seu ciclo, ou melhor, ao atingir o leitor. Quando penetra no sujeito torna-se único, original e inesquecível.

É importante não confundir prosa poética e narrativa poética; a prosa poética é a matéria da narrativa poética. Esta é um gênero híbrido que possui características de outros gêneros, como o romance e a narrativa; nasce para revelar o mundo que existe no imaginário de seu autor, sem se importar com a realidade e seguindo suas próprias regras. Ela tem uma maneira especial de tratar os personagens, o tempo, o espaço, o mito, entre outros. Essas características serão agora abordadas, segundo os argumentos de Tadié (1978).

Os personagens da narrativa poética são aqueles chamados de “heróis narcisísticos”, ou seja, aqueles que vivem num mundo marcado pelo devaneio, descoberta e interrogação, e por isso estão centrados em si próprios, estando ligados à infância e tendo medo do desconhecido, revelando uma identidade imprecisa. Esses personagens querem somente expressar sua poesia e viver no mundo imaginário; têm toda a narrativa organizada em torno do seu ‘eu’. Eles são os próprios heróis míticos evocados, preenchidos ou vazios, e renunciam ao real para compor um novo mundo; eles unem em si todos os opostos que formam o homem. De acordo com Sperber, esses personagens vivem um tempo de revelação e revelam-se ao mundo para poder escapar de seu próprio destino, marcado pela crueldade. Esse destino “[...] é o espaço – espaço que se fecha em si mesmo, como a roda que mata” (SPERBER, 1976, p.83). O mundo acolhe o personagem que se revela, renovando-se continuamente, como num ciclo.

O espaço dessa narrativa é aquele que remete ao ‘além’, ao ‘lá’, ao distante, lugares preenchidos por imagens, nas quais o irreal se sobrepõe ao real, e, sendo assim, existe nele a preponderância do imaginário. O lugar da narrativa é paradisíaco e existe somente no texto, considerando que, paralelamente a esse espaço exterior, tem-se o interior; o

personagem quer transcender esse espaço e tem na viagem uma possibilidade de evolução. Na narrativa poética o espaço pode chegar à figura de protagonista.

O tempo é construído pelo ritmo, que se utiliza da repetição para criar uma circularidade, tudo isso porque a narrativa poética procura escapar ao tempo e buscar uma origem primordial. O tempo linear é destruído porque tudo volta. Afinal, “o que este mundo é, é um rosário de bolas... Fechando a sentença” (ROSA, 2001c, p.159). O texto tem uma cronologia baseada na descontinuidade, que se fixa em instantes, que são fatais e podem mudar o rumo da narração; a narrativa quer ser fiel à temporalidade.

A narrativa poética, assim como a poesia, é definida pelo uso de paralelismos, pela ambigüidade e poucos personagens, ou melhor, esse tipo de prosa possui as mesmas características da poesia. Além disso, a narrativa poética é marcada pela existência de uma força interna que une os elementos da narrativa, para compor um novo mundo.

Force d'abord interne, qui produit, entre les divers éléments du récit, des échanges multipliés; force ensuite externe, qui attire certains éléments du monde, des signifiés, des concepts, pour reconstruire autour du texte un nouvel espace culturel (TADIÉ, 1978, p. 138).

A narrativa poética tem o mesmo objetivo das narrativas míticas, ou seja, narrar, através do uso de símbolos, o início de algo. Assim, a narrativa poética integra os mitos em sua estrutura, fazendo-os funcionar como narrativas ocultas.

Aqui, se entenderá o mito de acordo com o trecho abaixo:

[...] une histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial, avec des personnages donnés comme reels, mais surnaturels [...]c'est toujours le récit d'une genèse qui montre par quelles voies l'irruption du sacré fonde le monde. La fonction du mythe est de 'révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives' (ELIADE *apud* TADIÉ, 1978, p.148).

O mito é um passado que tem um futuro, uma verdade para determinado povo. Ele assegura a união dos três principais elementos da narrativa: o personagem, o espaço e o tempo. Esse mito, que explica o mundo e que se deixa mostrar apenas em alguns personagens, quando associado a exploração da linguagem faz da narrativa poética um tipo de texto que “[...] não morre por ter vivido: ela é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser” (VALÉRY, 1991, p.213). Bachelard estabelece a relação do mito com as forças do dia e da noite. A partir disso afirma que os mitos terminam bem porque acabam como acaba a noite, ou seja, com o nascimento do dia, com a vitória do herói corajoso, “[...] que desata a angústia, que devolve a vida aos homens perdidos nas trevas como num inferno” (BACHELARD, 1997, p.160).

O conto poético explora mais a significação do que a sonoridade, daí o grande uso de símbolos e imagens, que devolvem à linguagem sua condição mítica, ou seja, seu significado primordial. A narrativa mítica revela um universo paradisíaco, mostra o oculto e anuncia o futuro, observando o mundo em toda sua profundidade.

1.2 João Guimarães Rosa : autor de Tutaméia

É inegável a preocupação de Guimarães Rosa com temas relacionados à metafísica, à religião, à filosofia, dentre muitos outros. A utilização desses temas tem como objetivo central o próprio homem, na medida em que o autor procura desvendar a alma desse ser, rodeada de mistérios, angústias e medos, com o objetivo de situá-la no caminho da busca pela perfeição e autoconhecimento, pois, de acordo com Castro (1993, p.17): “[...] para Rosa, o homem é antes de tudo, um ser mutante e o existir só adquire significado enquanto permanente processo de aperfeiçoamento espiritual”. Assim, Guimarães busca pela definição de ser humano e faz desse ‘eu’ o núcleo de sua narrativa, como afirma Sperber (1976) e, por esse motivo, todas suas histórias “[...] convergem para a problemática central: a falta de lógica da existência, ou a angústia provocada pela insegurança da vida humana” (RAMOS, 1991, p.519).

Para realizar tal tarefa, Guimarães coloca lado a lado o consciente e o inconsciente, apresentando um personagem, que, como diria Coelho (1975) é caracterizado pela união dos opostos, ou seja, o herói rosiano traz dentro de si forças contraditórias, por exemplo, o amor e o ódio, a sabedoria - adquirida com a experiência - e a ignorância, a espiritualidade e a materialidade, entre outras. Um exemplo é a descrição feita do rio no conto “Ripuária” que também une em si opostos. Além dos adjetivos comumente usados, como “largo e feio”, o autor mineiro uniu opostos para descrever de modo único um rio que “[...] no seio de sua largura se atalhava de corredeiras – paraíba - repuxando sobre pedregulho **labaredas d’água [...]**” (ROSA, 2001c, p.195, grifo nosso).

O homem rosiano tem comportamentos e moral semelhantes aos do herói clássico, baseados no respeito, na coragem, na honradez, e busca o desconhecido e a mais simples felicidade. Ele ainda é caracterizado por possuir dentro de si o germe da diferenciação e do mistério, de acordo com Castro (1993): um exemplo é o personagem Drijimiro, do conto “Lá, nas Campinas...”, que é definido pelo próprio Guimarães como: “[...] um caso achado” (ROSA, 2001c, p.130). Rosa emprega sempre uma perspectiva humanista, pois, além de apresentar seres estranhos e marginalizados como personagens, ainda consegue compreendê-los e valorizá-los, colocando-os diante daquilo que é cotidiano.

Rosa deixa o homem acreditar que um dia seu reencontro com o infinito possa se realizar, como explica Ferreira (1991), colocando que a sabedoria da vida se encontra nas coisas mais simples, e que dentro do próprio homem está a solução para o enigma de existir. Essas concepções fazem com que Guimarães encaminhe seus personagens por uma estrada interior que culmina na poesia, sinônimo de sabedoria e auto conhecimento.

[...] viver é perigoso, quase impossível, mas a personagem rosiana não desiste, e o segredo dessa luta incessante está na intuição de que viver é *ultra-existir*, é sabedoria, é poesia [...] uma espécie de encantamento, que pode afastar a alma do sentimento doloroso da vida terrena, do sentimento dramático da existência (FERREIRA, 1991, p. 115).

O personagem quer deixar o mundo desordenado e entrar no mundo da poesia, o paraíso. Seu desejo é na verdade uma releitura das idéias de Platão, o qual acredita que um dia o homem conheceu o mundo das Idéias, mas o deixou, e dele restaram apenas lembranças, agora guardadas na alma. Sendo assim, o personagem de Rosa quer voltar à sua origem, e, para fazê-lo, encontra a linguagem atemporal da poesia.

Esse trabalho com o homem retrata o cotidiano e o espaço sertanejo, que é universalizado; do mesmo modo, seus personagens não representam o individual, mas sim o coletivo, ou seja, representam todos os homens. A universalidade de Guimarães mostra-se ainda através de sua preocupação com a busca da essência - Aristóteles, em sua *Arte Poética*, considera tal processo como uma das finalidades da arte – e esse interesse em conduzir o homem à perfeição e ao conhecimento. Esses aspectos são universais porque interessam ao homem de qualquer época ou região. Tais afirmações esclarecem o fato de muitos considerarem Rosa como o escritor regionalista mais universal que a literatura brasileira possui. Rosa é um demiurgo, ele cria um mundo para seus personagens, no qual “[...]nos projetou a nós, homens do século XX, no sertão mineiro” (CESAR, 1968, p.22). Castro reforça todo o universalismo de Rosa e sua preocupação com a essência, como se vê no trecho que segue:

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

Guimarães pretende transformar seu personagem e, para tal, o coloca diante de situações que podem mudar seu destino; a viagem é uma dessas situações e é entendida como uma possibilidade de provação e de aquisição de sabedoria. Além disso, a viagem representa “[...] o lugar que abrange todos os lugares [...]” (NUNES, 1969, p.174), ou seja, a união do perto e do longe, daquilo que é visto com aquilo que só pode ser imaginado. Ferreira afirma que o personagem rosiano persiste na viagem independentemente das dificuldades e provações que enfrenta no caminho:

A viagem é penosa, mas há que persistir. A purificação depende de se olhar para o interior de si mesmo, verdadeira operação alquímica, experiência interna da alma, que se repetirá infinitamente até realizar ‘a íntima transformação’ e projetar-se na direção do mais-além (FERREIRA, 1991, p. 248).

Para conseguir transformar esses seres, Rosa altera a linguagem, ele quer criar uma nova realidade usando a língua como instrumento, ou melhor, “Rosa não busca a realidade dentro da língua, mas através da língua” (CESAR, 1969, p.132/3). Seu trabalho com a língua compara-se ao de um poeta, pois busca nas palavras um sentido original, primitivo, distante do uso cotidiano, ou seja, “o poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer” (PAZ, 1995, p.47). Enquanto Paz considera como palavra poética aquela que está livre do significado cotidiano, Lefebve (1980) vê a linguagem poética como sendo própria do ser humano, complementando a idéia. Essa linguagem própria do ser humano representa na obra rosiana aquilo que Ávila (2002) chama de “palavra-ação”, ou seja, quando a palavra possui a capacidade de transcender seu enunciado, pois corresponde a um ato e impõe um risco àqueles que estão a sua volta; um exemplo disso pode ser encontrado nas palavras do Major Saulo, no conto “O burrinho pedrês” (*Sagarana*), quando ordena a Francolim que arreie o burrinho Sete-de-Ouros para a viagem: essas palavras mudarão o destino do animal e de todos que o cerca, colocando-os diante de uma provação.

Coutinho afirma que o caráter poético das narrativas rosianas nasce pelo fato de que essas narrativas surgem de um processo de condensação com outras narrativas, do mesmo

modo que “[...] as palavras que as compõem são criadas ou recriadas no momento da expressão” (COUTINHO, 1991, p.220)

O trabalho elaborado da linguagem rosiana estende-se ao ritmo, à musicalidade, às aliterações, aos paralelismos, e à pluralidade de significados, alcançada pela escolha cuidadosa das palavras. Essa preocupação com a linguagem já é suficiente para afirmar que a produção de Guimarães é baseada em estruturas poéticas, pois o autor utiliza-se da linguagem para exteriorizar aquilo que primordialmente pertence ao mundo interior, ou melhor, o autor consegue criar imagens para ilustrar esse mundo interior. A capacidade de criar mundos, transformar pensamento em experiência, fazer nascer imagens através da exploração do potencial das palavras é apresentado por Candido na passagem que segue:

O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos ‘olhos da alma’. E com isso o poeta ‘cria’ um mundo seu, a partir do uso adequado das palavras. (CANDIDO, 1996, p.67)

No conto “Lá, nas Campinas...” vê-se uma tentativa de exteriorizar aquilo que está oculto no interior, no caso específico, as lembranças de Drijimiro, guardadas no “[...]último íntimo,o mim de fundo[...]” (ROSA, 2001c, p.130). Há, como afirma Todorov (1980), uma construção a partir daquilo que está oculto, ou mesmo, ausente.

A lapidação realizada na linguagem por Rosa faz com que sua obra ganhe obscuridade, característica própria do discurso literário e poético, apresentada por Lefebvre (1980), e conseqüentemente passe a exigir mais do leitor; situação comum na concepção

de Candido (1996), que considera a poesia como uma arte que se valoriza justamente por não se revelar com facilidade, como se tratou anteriormente.

Além disso, Guimarães explorou a própria estrutura gramatical da língua, e do mesmo modo que a poesia, de acordo com as afirmações de Jakobson (1970), utilizou padrões gramaticais tradicionais, destruindo-os, para depois desenvolver suas próprias regras. Lefebve (1980) entende a arte a partir desse mesmo princípio de utilização e contestação de regras, ou melhor, considera que a arte se baseia numa realidade pré-existente, e por isso necessita conhecer as regras convencionadas, para, depois de contestá-las, poder inventar uma linguagem que possua significados particulares. Ele complementa essa afirmação, acrescentando que um novo código é utilizado para “[...] exprimir verdades novas, de que o antigo código não era capaz” (LEFEBVE, 1980, p. 273). A compreensão de Cohen (1974, p.180) sobre a poesia surge para completar esse raciocínio, na medida em que considera ser a poesia uma operadora de metamorfoses na língua, desconstruindo a palavra do cotidiano, e a reconstruindo sob novos significados, e por isso afirma: “A fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem”.

A tentativa de buscar a origem e a essência do homem, paralelamente a sua linguagem primitiva e pura, faz das narrativas rosianas textos míticos, entendidos aqui como aqueles que unem a realidade e a imaginação, o presente e o passado, com o objetivo de explicar o surgimento de algo, e que é caracterizado pela presença de personagens sobrenaturais, de acordo com a concepção de Eliade citada por Tadié (1978). Sperber (1976) considera que no início da obra rosiana era possível notar a força do *logos*, mas em seguida tem-se uma abertura para o *mythos*; acontece um embate entre racional e irracional, com a vitória do segundo sobre o primeiro, e assim nasce o texto que busca a essência do homem.

A abordagem de temas relacionados ao homem e sua subjetividade paralelamente ao exercício de elaboração da língua apontam para o fato de que os contos de Tutaméia são estruturados como poemas, ou melhor, são prosa poética do mais alto nível: “A fusão entre a prosa e a poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo, na presença de recursos poéticos como também no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura” (SIMÕES, 19-?, p.16).

A poeticidade de Rosa atinge seu ponto mais elaborado nos contos de Tutaméia, que possui um texto hermético e sintético e exige mais do seu leitor que qualquer outro: um exemplo são as epígrafes, que constituem verdadeiros enigmas. Como coloca Simões: “A recomposição do processo criativo fica por conta do leitor, uma vez que a obra não se apresenta estática” (SIMÕES, 19-?, p.24).

Assim, concordamos com Moisés (1998) quando diz que a estrutura poética e a temática dos contos de Guimarães compõem a unidade da obra. Sobre essa unidade, também, Paulo Rónai é categórico em afirmar, citando palavras do próprio Guimarães, que simples alterações poderiam modificar toda a harmonia do conjunto:

[...] ele [G. Rosa] me segredou que dava maior importância a este livro, surgindo em seu espírito como todo perfeito não obstante o que os contos tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto (RONAI, 1991, p.528).

Tutaméia é composta por quarenta contos e quatro prefácios que, de acordo com Spera (1984), rompem com a norma e instauram o mistério. Eles não dividem a obra em partes, pois o próprio autor considerou a obra como um todo perfeito que não pode ser dividido, mas são textos que dão um caráter circular à obra e orientam a leitura:

Em nosso ver a distribuição dos quatro prefácios desempenha uma função específica planejada pelo ficcionista que é a de orientar o leitor para uma leitura reflexiva dos contos, agora à luz dos conceitos assimilados nos prefácios (SPERA, 1984, p. 33).

De acordo com Covizzi (1978), os prefácios constituem-se como textos exemplares e de grande riqueza aos estudos de teoria literária; funcionam como um elemento a mais para aqueles que lêem a obra, pois colocam lado a lado teoria e prática, fazendo de Tutaméia um “livro mais insólito que os outros porque não só tem consciência do que é realmente, mas sistematiza-o até” (COVIZZI, 1978, p. 90).

O primeiro prefácio intitula-se “Aletria e Hermenêutica”, no qual o autor expõe sua compreensão sobre a criação literária, ao mesmo tempo em que justifica sua prática. Aponta a oposição entre estória e história, ou seja, a distinção entre fatos acontecidos e a invenção de situações, tentando sugerir, através de refinada elaboração intelectual, os sentidos que nascem do não-senso, que “reflete por um triz a coerência de um mistério geral, que nos envolve e cria” (ROSA, 2001c, p. 30). Assim, da tradição popular e daquilo que é simples e humano, Guimarães cria o sublime, mostrando “[...] que as coisas não são

tão simples, se bem que ilusórias” (ROSA, 2001c, p. 35). O autor tenta mostrar o porquê das coisas, a verdade oculta, ressaltando o significado sem definir o sentido.

“Hipotrérico” é o segundo prefácio, o qual trata da criação da palavra como tema, analisa o material da criação e sua capacidade de inovação, ou seja, tem o neologismo como principal assunto. Este “[...] contunde, confunde, quase ofende” (ROSA, 2001c, p. 106), representa a novidade e a capacidade de renovação da língua, surgindo sob uma condição: “[...] a de que o termo engenhado venha tapar um vazio” (ROSA, 2001c, p. 107); desse modo, o neologismo nasce para dar à língua uma nova roupagem. Fala ainda do ímpeto que invade o autor e o desejo de criar novas palavras para cumprir a função de renovar o idioma, porque, afinal as palavras cotidianas não o fazem reluzir. Segue abaixo um trecho que esclarece a relação das palavras novas e usadas.

O mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco louvor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa. Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo (ROSA, 2001c, p. 112).

No terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”, Guimarães apresenta uma dupla visão do mundo e um duplo olhar sobre o sujeito, questionando o real. Elimina as barreiras entre realidade e irreabilidade, tudo passa a depender do ponto de vista daquele que vê, como aponta a citação: “De sobra afligiam a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irreabilidade” (ROSA, 2001c, p. 151). Através da

representação de dois bêbados é anulada a problemática cotidiana e a palavra torna-se diplóica, ou seja, possui mais de um significado.

O quarto prefácio é denominado “Sobre a escova e a dúvida”. Nesse, o autor busca refletir sobre as contradições humanas, pois a dúvida “[...] é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções” (ROSA, 2001c, p. 212). Fala ainda da permanência e da mudança, que sustentam a ordem da realidade aparente. Sendo assim, pode-se dizer que Rosa tenta buscar caminhos para outros mundos, maneiras de conhecer a magia, rompendo com a lógica e concretizando o papel da arte, como esclarece o fragmento: “[...] a função da literatura é traduzir esse mundo mágico e romper com os planos das lógicas por meio de uma nova expressão que o reflita” (SIMÕES, 19-?, p.37).

Percebe-se então que os prefácios, como argumenta Daniel (1968), são o desvendar da alma do próprio Guimarães, seu terreno íntimo e sagrado, que ele confiou ao seu leitor, para que este tome conhecimento do seu processo genial de criação.

[...] a idéia básica dos prefácios é a rejeição a uma visão de mundo restrita e escravizante. Não basta a nosso exigente autor criar um texto especial, ele espera formar também um leitor especial para o seu texto (SPERA, 1984, p. 36).

Sendo assim, outro objetivo dos prefácios é ajudar na formação de um leitor capaz de realizar as tarefas de leitura que os próprios contos exigem.

Em Tutaméia observa-se o cotidiano retratado em narrativas herméticas que atingem o ponto mais alto de condensação da anedota e da poesia. Paulo Rónai considerou os contos

desse livro como verdadeiros romances em potencial. Além do mais, eles têm como mote a questão da aprendizagem:

[...] a aprendizagem é o tema nuclear de *Tutaméia*; e a aprendizagem pressupõe uma fase difícil: a iniciação. As estórias narram o percurso dos personagens que, partindo da ignorância, chegam ao conhecimento; da aflição, à paz; do erro, à verdade (NOVIS, 1989, p.27).

Enfim, *Tutaméia* é uma obra que nasceu de um cuidadoso trabalho com a linguagem; da escolha de temas que retratam o cotidiano de um homem, que busca se encontrar e aprender em meio a um mundo que sufoca com sua realidade cruel; um sujeito que acredita em si, que tem fé e por isso não desiste de sua busca. *Tutaméia* é um livro, que “[...] pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 2001c, p.40), ou seja, assim como acontece com os grandes poemas, *Terceiras Estórias* transcende suas páginas, vence o tempo e renasce a cada leitura, pois consegue deixar claro aquilo que está apenas sugerido.

2 Um percurso pelo universo rosiano

Esta parte pretende adentrar mais profundamente no universo rosiano, procurando mostrar, através de três aspectos abordados – o sertão, o homem e a linguagem – a presença de características poéticas no texto de Guimarães, e como esses elementos, associados a um delicado trabalho com a linguagem, compõem um texto mágico, que adentra na atemporalidade da poesia.

No trecho que trata do sertão, mundo criado graças ao poder das palavras, serão apresentadas as características presentes no novo universo, como a plenitude, o perigo, a capacidade de moldar seus habitantes, seus mistérios, mitos, sua ambigüidade, entre outras marcas.

No mundo arcaico e moderno do sertão vive o homem rosiano, com suas batalhas, medos, incertezas e solidão. Indivíduo que carrega o fardo da distinção é marcado pela fé primitiva e pela certeza de que um dia encontrará o paraíso perdido. Homem que busca se compreender usando a arte de narrar e a memória, colocando um olhar experiente do presente sobre o acontecimento passado. Entre esses personagens que buscam uma outra condição, há o jagunço e a donzela-guerreira, donos da coragem e da honra dos cavaleiros medievais. Para alcançar tal estado superior é necessário passar por etapas, como a da purificação da água, do desvendar do amor e a dura viagem em busca do conhecimento interior.

Para expressar todo o interior de seus personagens e representar seu mundo, Guimarães Rosa criou uma espécie de linguagem particular. Esta foi lapidada e purificada ao máximo para recuperar seu sentido original e, assim, ser capaz de exprimir toda a poesia

que exala desse universo mágico. Tal língua rosiana é híbrida, pois detém o arcaico e o contemporâneo, é dona do poder de influenciar o espírito humano e de conduzi-lo na busca pela essência da realidade. Ela ergue-se como um desafio ao leitor moderno, pois exige que este complete qualquer significado ausente. Enfim, é uma linguagem tomada pela poesia e pelo poder de criar mundos, desvendando a realidade e disseminando a sabedoria.

2.1 O mundo do sertão

O sertão rosiano, como aponta Galvão (2000), é um espaço possuidor de pastagens e água, onde correm inúmeros rios. Entretanto, esse lugar é muito mais do que isso, é um território amplo e perigoso, um labirinto existencial, cheio de percalços e armadilhas, mas que possui algumas vias de comunicação que podem conduzir à salvação. Coelho (1975) considera o sertão como um território que simboliza a luta terrestre dos homens, unindo a precisão com a imprecisão, união que é resultado da fusão entre o mundo real e o universo mágico, criado pela palavra rosiana.

Sperber completa as afirmações anteriores quando aponta o fato de que o espaço e o mundo rosianos precisam ser decifrados, porque são desconhecidos e não possuem limites definidos, além de ser um espaço tomado pela magia, que é inseparável dos aspectos da vida. Assim, o sertão é um espaço que se abre “[...] e se renova, numa abertura maior; o desenvolvimento espacial é paralelo ao desenvolvimento psicológico-religioso” (SPERBER, 1976, p. 43). Assim, o mundo é provocador porque desconhecido, obrigando o

personagem a desvendar a si mesmo e o espaço em que vive. Além disso, quanto mais amplitude ganha o espaço, mais cresce sua força de transcendência.

O trecho abaixo, retirado do romance *Grande Sertão: Veredas*, exemplifica tais afirmações:

Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal... (ROSA, 2001a, p. 35).

Estes rios têm de correr bem! eu de mim dei. Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar que põe a noite inchada (ROSA, 2001a, p. 172).

De acordo com Ferreira (1991) o espaço rosiano torna-se uma espécie de centro, de onde tudo pode exalar e acontecer. Um lugar poético e ambíguo que reúne os opostos, como o bem e o mal, deus e o diabo, a luz e a escuridão, entre outros, tendo como matéria para sua composição o mistério, a fé, as lendas, os causos e os contos. Nunes (1969, p.174), na sua compreensão, afirma ser o sertão um “[...] lugar que abrange todos os lugares, o *sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver”, ou seja, “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001a, p. 89).

Esta relação estabelecida entre o sertão, a amplitude e a imaginação remete ao caráter difuso da realidade, como determina Garbuglio (1972), tornando flexível sua configuração. O sertão de Guimarães não é uma simples transcrição da realidade objetiva, ele se converte em uma imagem interiorizada que adquire proporções ilimitadas. Dessa maneira, ocorre uma deformação e subjetivação da realidade objetiva, a qual é fragmentada para ganhar uma dimensão interna. Garbuglio (1972, p.94) considera o sertão na sua

interioridade e na sua capacidade de moldar seus habitantes, como mostra a citação que segue: “O sertão aparece, nesse caso, como realidade afetiva, onde uma força indeterminável arrasta as pessoas para os seus domínios e as forja segundo as determinações do meio”. O mundo deformado, amplo e perigoso do sertão, com seus movimentos desencontrados, reflete a penumbra e a confusão da caverna, representada no mito platônico, onde só é possível ao homem ver as sombras do mundo real, como afirma Sperber (1976).

Esse espaço fechado e perigoso, capaz de governar aqueles seres que nele vivem é mostrado ao leitor desde *Grande Sertão: Veredas*, como se nota nas palavras: “O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito nos governa.. Aquilo eu repeli?” (ROSA, 2001a, p. 511).

O complexo processo de subjetivação de uma realidade, colocado acima, dá origem a um certo realismo na obra rosiana, de acordo com Garbuglio (1972), na medida em que permite um encontro da mais profunda realidade humana com a representação da psicologia e da essência do homem do sertão, proporcionando uma identificação entre elas. Sendo assim, esse espaço poderia ser visto como uma realidade peculiar e autônoma, um mundo dentro de outro mundo, o qual guarda a unidade de conhecimento, que só pode ser desvendada por aqueles que possuam a chave, ou seja, a vivência e a identificação com esse meio.

Esse sertão, espaço que, direta ou indiretamente, perpassa toda a obra rosiana, e que é marcado pela ambigüidade e polivalência, sendo produto da linguagem rosiana, também é salientado pela sua ligação com o tempo. De acordo com Vasconcellos (2002), entrar no sertão não significa somente uma travessia espacial, mas também uma viagem temporal, pois, nesse lugar acontece um confronto entre o arcaico e o moderno, a fala e a letra, um

ambiente, segundo César (1968), distante da ciência e da técnica das cidades, porém, próximo do mistério, da fé, da honradez e grandeza humanas. O sertão é um mundo poético, selvagem e primitivo, que possui sustentações no plano espiritual.

Essa capacidade rosiana de congregar características aparentemente contraditórias no seu universo sertanejo também é apontada por Lages (2002), que considera tal habilidade um dos segredos do autor, à medida que este coloca lado a lado estruturas imaginárias arcaicas, como relatos míticos de travessias e refundações e representações atuais. A solidão moderna e a perda da energia e sensibilidade impulsionam o ser na busca pela espiritualidade. Assim, quando o autor mineiro transporta toda essa gama de contraposições para seu poético, ambíguo e misterioso sertão, ele “[...] consegue conciliar as sutilezas do *spleen* cosmopolita da literatura universal com a tradição da misantropia brasileira que recebeu na figura da ‘casmurrice’ machadiana uma de suas expressões mais emblemáticas” (LAGES, 2002, p 14/15). Desse modo, como Rosa esclareceu no terceiro e quarto prefácios, sua obra rompe as fronteiras que separam os opostos, unindo-os num mundo onde vaga o sujeito fragmentado que busca pela sua harmonia.

A proximidade estabelecida entre o sertão rosiano e o mistério, o primitivo e o espiritual permite sua mitificação e, como aponta Coutinho (1991), sua transformação num microcosmo onde o *mythos* e o *logos* coexistem, entremeados por um clima de desejo e medo, e envoltos pela realidade desconhecida. Galvão (2000) afirma que Guimarães mitifica o sertão ao tornar lendários seus jagunços e ao recolher as suas sagas, e, enfatiza ainda, como Garbuglio (1972) e Nunes (1969), a amplitude espacial quando declara:

Um espaço sem fronteiras interiores e nem exteriores, tendo por pontos de fuga no horizonte, aludidos mas nunca mostrados, a cidade e o mar. Um espaço onde o maravilhoso e o fantástico fazem parte da vida cotidiana (GALVÃO, 2000, p. 30).

O gado constitui-se como peça de grande importância nesse universo sertanejo, e que não deve ser esquecido. Ele é, segundo Galvão (1972), o responsável pela unificação do sertão e pela continuidade de seu espaço, tendo em vista sua intensa presença. Essa tamanha relevância está concretizada nos nomes dados às cidades e fazendas, e na criação de imagens que refletem os chefes e seus jagunços, os primeiros na sua individualidade e os segundos, na coletividade. Os bois constroem o pano de fundo das narrativas, na concepção de Galvão (2000), e se fazem presentes na linguagem e nas metáforas.

Tal ligação de Guimarães Rosa com o sertão não faz dele um regionalista, como poderia parecer num primeiro momento. O autor de Cordisburgo rompe as amarras do regionalismo, de acordo com Brasil (1969), quando busca uma literatura tosca e primitiva, mas, mesmo assim, não se afasta completamente dessas tradições. Segundo Covizzi (1978), Rosa consegue se manter ligado ao realismo e ao regionalismo, sem deixar de percorrer os novos rumos da literatura contemporânea não-realista. Isso é possível porque inova o tratamento dado ao sertão, agora palco para o desenrolar das situações irrealis e poéticas, as quais estabelecem um compromisso com o real através da irrealidade, criando uma arte universal que se ensaia e se experimenta, para proporcionar ao homem liberdade e harmonia.

Tais características fazem de Guimarães um “regionalista irrealista”, como denomina Covizzi (1978), ou “sertanista”, como prefere Ataíde (1991), ou ainda, ele poderá ser nomeado, como faz Antonio Candido, um “surregionalista”, por causa da presença da

superstição e do sobrenatural em seus textos. Percebe-se então que, por detrás da simples aparência regionalista, existe uma essência surrealista e irrealista, criada a partir do próprio enredo, a qual alcança perspectivas universais por tratar sempre das questões que atormentam o ser humano. Um exemplo desse regionalismo universal são os contos de Tutaméia, os quais, apesar de não tratarem diretamente do sertão, conservam esse espaço na sua essência. Tal afirmação é reforçada pelas palavras abaixo:

As histórias de *Tutaméia* são mais elaboradas, porém a fonte regional e folclórica permanece a mesma. Os vaqueiros, as lutas contra as intempéries, viagens pelo sertão, as transformações dos povoados, as revelações que modificam o comportamento do homem, representam a temática das *Terceiras Estórias*. (SIMÕES, 19-?, p. 63).

Em consequência desse processo de criação de um mundo particular, formado a partir de complexa estrutura, Guimarães Rosa pode ser considerado um demiurgo:

Parecia que de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade terrazmente observada, que é a sua plataforma. (CANDIDO, 2000, p. 122).

Ainda segundo Candido (2000), Guimarães é um autor que se utiliza do espaço como base para seu universo inventado, o qual não é explicado ao seu leitor, mas apenas sugerido, cabendo a ele compor a parte que por ventura falte.

Araújo (1992), assim como Candido, define Rosa como um demiurgo, ou seja, aquele que cria um universo para sua poesia, sendo, por isso, considerado um poeta. O demiurgo é aquele que constrói um universo totalitário e eterno, que gira em torno de si mesmo e que possui a capacidade de reordenar o caos interior, conduzindo ao pensamento e à reflexão. Ao criar um universo para abrigar as suas personagens, restaura a originalidade da mimese aristotélica, de acordo com Portella (1991), pois sua literatura não se quer como cópia, nem como reprodução da natureza, ele cria uma terceira natureza; imita, não copia, cria uma realidade. Quando a arte imita a realidade ela se liberta do real.

Dessa maneira, pode-se afirmar que Guimarães, ao introduzir o arcaico e o moderno no sertão, realiza uma redescoberta desse espaço, elegendo-o como palco para a vida de seus personagens. Usando de tais recursos, o escritor mineiro se afirma como aquele que “foi ao mesmo tempo o nosso escritor mais regional e mais universal, mais arcaico e mais moderno [...]” (VERÍSSIMO, 1998, p. 76).

2.2 O homem rosiano

Em meio a esse espaço ambíguo e impreciso do sertão, marcado pela amplitude e pelo perigo, vivem os personagens rosianos, que representam o homem moderno e sua conturbada interioridade. De acordo com Lages (2002), uma das características do personagem rosiano é o fato de possuir uma pluralidade de estratos, os quais são tocados apenas indiretamente, ou seja, o homem rosiano traz dentro de si o bem e o mal, a clareza e o mistério, enfim, é um ser que reúne os contrários e harmoniza os opostos, cabendo ao leitor construir sua identidade a partir de suas ações, preencher o vazio deixado

propositadamente pelo autor. Guimarães procura mostrar nos seus prefácios o sublime e o verdadeiro fazendo ver que as coisas não são tão simples como demonstra sua aparência, explora a significação do não-senso e dos opostos para colocar o indivíduo diante de seus medos ocultos e encaminha-los à transformação.

De acordo com César (1968), o herói rosiano é aquele que aceita os mistérios da vida, mas, ao mesmo tempo, está sempre rodeado pelas incertezas de sua luta subjetiva, por isso, constantemente deve “[...] alentar internas desordens no espírito” (ROSA, 2001c, p. 58). Encontra-se integrado no universo criado, possuindo forças para nunca se abater com as dificuldades do destino. Essa força, segundo Coelho (1975) nasce da fé que esse ser preserva, a qual o afasta da descrença e o aproxima do cosmos e de suas energias que transcendem a compreensão. A construção de personagens também é retratada por Chaves (1991,p.453), o qual afirma que “tendo a solidão e o nada como pontos de partida do agir, a personagem se constrói ou reconstrói pelas próprias forças e ergue os próprios valores”.

No conto “A vela do diabo”, pertencente a Tutaméia, tem-se um exemplo de crença, representado pelo personagem Teresinho. Este deseja reencontrar-se com Zidica, a noiva que estava distante, na cidade de São Luís. A ausência causa dúvidas no noivo, o qual busca a ajuda de Dlena para recuperar sua noiva, como mostra o trecho: “Deus é curvo e lento. E ocorreu-lhe Dlena” (ROSA, 2001c, p.51). Encorajado por sua crença e pela esperança, o personagem consegue recuperar a noiva e percorrer seu caminho rumo a Zidica, pois “não iam desnamorar-se! A vida, vem se encaminhava” (ROSA, 2001c, p.52). O personagem habita uma realidade imaginária, que é mais real do que a realidade vivida, além de estar constantemente rodeado por uma religiosidade e esperança ativa, pois “entrava nessa fé, como o grande arcanjo Miguel revoa três vezes na Bíblia [...] nada pula mais que a esperança” (ROSA, 2001c, p. 51).

Os sujeitos das narrativas têm a capacidade de ver a outra realidade, colorida com a beleza do mundo, não permanecem presos na opaca realidade cotidiana, eles “[...] transformam a visão de mundo, eles transformam a perspectiva banal de ver e de dizer o comum do viver paralisado pelo medo” (ROSENFELD, 2002, p.28). Os personagens buscam a energia reanimadora da alma, procuram pela verdadeira identidade, realizam uma “[...] travessia para dentro de si em busca do eu” (CHAVES, 1991, p. 450), que pressupõe um encontro com o desconhecido e com o reconhecimento. Contudo, mais do que buscar uma outra realidade, esses personagens têm a capacidade de ligar dois mundos distintos, o universo real e o universo da poesia e da imaginação, pois são especialistas do ver e do fazer-ver, são poetas que reanimam a alma, como determina Lages (2002). Sendo assim, os seres rosianos são aqueles que mudam a concepção da realidade e “[...] transformam a perspectiva banal de ver e de dizer o comum do viver paralisado pelo medo” (LAGES, 2002, p.16); eles acendem as faíscas de um além que transcende o comum, na medida em que disseminam a beleza, a alegria e a poesia. Eles retomam o mito da caverna, falado anteriormente, pois conseguem rever com novos olhos a lembrança da verdade absoluta, como aponta Sperber (1976). Mas é necessário salientar que a aproximação com o transcendente gera certa angústia diante da incerteza da identidade e da solidão.

Essa grande angústia aberta diante do ser faz com que ele procure dentro de si, em meio às lembranças do mundo ideal, a energia necessária para superar a “[...] vergonha da solidão. Medo” (ROSA, 2001c, p. 79), ou para desvendar sua própria essência, ainda desconhecida, como se observa na frase inicial do conto “Se eu seria personagem”: “Para mim mesmo, sou anônimo. [...] só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (ROSA, 2001c, p. 199). De acordo com Sperber (1976) os personagens rosianos buscam, além da própria essência, a superação de tudo aquilo que pode torná-los mais fracos, como os

sentimentos negativos, representados pelo mal, medo, tristeza e ódio, os quais os impedem de evoluir para um estado superior.

Covizzi (1978) trata desse angustiante questionamento que atormenta o sujeito. Diante da dura realidade e do conhecimento de que “viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001a, p. 41), resta ao homem buscar uma outra condição, numa caminhada de superação do pior para o melhor, retornando para o núcleo de seu ser, para o inconsciente, agora colocado ao lado do consciente. O personagem busca uma totalidade, o estado absoluto capaz de substituir a falta de sentido do real, e não desanima perante as dificuldades, deseja superar o caos para adentrar no mundo da poesia, já que, “somente a arte tem esse poder transfigurador de transformar o negativo em positivo, o instante de privação em instante de plenitude” (LYRA, 1986, p.81).

O homem rosiano quer, como demonstrou Ferreira (1991), adentrar numa realidade perfeita; ele sente saudades de um mundo que não conheceu, mas que se encontra guardado em seu espírito, um lugar que está “ao longe”, no “lá”. Apesar das dificuldades e de estar ciente do duro e difícil caminho a ser percorrido, sua energia e fé não o deixam desistir.

A relação dos textos rosianos com a teoria platônica é explorada por Sperber (1976), a qual coloca como os principais conceitos de Platão usados por Rosa o mito da caverna, o conceito de amor decaído que perde as asas, a crença na alma antes do nascimento e depois da morte. De acordo com essa autora, o mundo real, que existe além dos sentidos, busca ser recordado pelo personagem, na medida em que a falta de lembranças desse mundo impede que o indivíduo atinja a plenitude existencial e o conhecimento, impossibilita a contemplação do real absoluto que representa o que há de mais belo.

Para chegar a esse paraíso perdido, o indivíduo passa por um longo processo de aprendizagem e mergulhos na própria alma. De acordo com Ferreira (1991), a humildade é

a primeira etapa; e constitui-se como uma maneira de o indivíduo se aproximar de Deus e abrir caminho para a sabedoria, o segundo passo. Esta se encontra no interior do próprio homem; entretanto, para se chegar nela são necessários bondade e conhecimento de si. A quietude e a meditação são outros elementos necessários para o auto conhecimento, pois eles aperfeiçoam o sujeito. A partir disso, nota-se que o caminho para o paraíso e a solução dos mistérios está dentro do próprio homem.

O caos e a excessiva busca pela harmonia fazem com que o sujeito recorra no presente ao passado indefinido que é o mundo mítico, segundo Covizzi (1978). Essa retomada permite uma projeção à totalidade infinita, esperada para o futuro, e uma superação do tempo e do espaço. Pedro Xisto aponta o mito como uma maneira de recuperar o sujeito e recolocá-lo no caminho da poesia, pois, “somente pela poesia é que se há de abordar o inesgotável” (XISTO, 1991, p. 127). Para Guimarães Rosa, o mito e toda sua carga poética é a única trama capaz de “[...] captar o incognoscível” (ROSA, 2001c, p. 31).

Sperber (1976) destaca que a narrativa rosiana, apesar das muitas semelhanças que possui com a narrativa mítica, não se define como um mito, porque se quer como realidade. Por isso, o mundo de Guimarães Rosa, seu espaço e suas personagens pretendem-se verdadeiros, eles são realidade e se asseguram como modelos:

Por isso os próprios elementos míticos que aparecem na obra não conseguem ser referidos apenas ao que representam miticamente. Por isto, a simbologia empregada nunca é tão somente símbolo, senão que é ao mesmo tempo a coisa em si, concreta (SPERBER, 1976, p.113).

Vivendo nessa realidade abstrata e verdadeira, indeterminada e determinada está o homem e sua constante batalha entre realidade exterior e universo interior, rumando para o cosmos da poesia, onde se encontram as idéias eternas.

Além do desejo de alcançar a poesia, os personagens rosianos se assemelham por caracterizarem-se como seres de exceção: seja pela idade, como o velho Tio Bola do conto “Presepe”, e a menina Maria Eusinha do conto “Tresaventura”, seja pela exclusão social da mãe marginalizada de “Sinhá secada” e dos ciganos de “O outro ou o outro”, ou uma deformidade física como o cego e o anão de “Antiperipléia”, entre muitos outros que trazem a marca da distinção. Esses personagens, de acordo com Lima (1991, p. 505), revelam a própria visão do autor, ou melhor, “trata-se de vislumbrar nas criaturas a gama de mistério, estranheza e perplexidade que Guimarães Rosa encontra no mundo”, por isso, são extensão do autor.

Além de serem personagens de exceção, outra característica os aproxima. Segundo Covizzi (1978), todos possuem uma grande determinação e uma calma quanto ao estado em que se encontram:

Há sempre uma determinação, uma vontade, uma certeza, uma calma da parte do personagem, que parece conhecer, dominar a situação, saber o que está fazendo, em oposição à perspectiva de dúvida, de espanto, de perplexidade, que é do narrador e do leitor ignorantes, não viventes da situação (COVIZZI, 1978, p. 69).

Os personagens rosianos também são marcados pela duplicidade e pela ambigüidade, características comuns na poesia. Durante o processo de amadurecimento, a

aparente unidade é quebrada, e os opostos, que normalmente compõem a psique humana, desarmonizam-se, causando instabilidade na relação entre aparência e essência, real e imaginário, bem e mal. De acordo com Garbuglio (1972, p. 91), “o homem é portador das forças do bem e do mal, e o curso de sua existência se marca ora pelo predomínio de uma ora pelo predomínio de outra”, sendo a força do mal uma espécie de energia que espera sempre um descuido para manifestar seus poderes.

Essa duplicidade existente no sujeito já era tratada em *Grande Sertão: Veredas*, onde se afirmava que “[...] o mundo é muito misturado...” (ROSA, 2001a, p. 237), existindo as forças do bem, representadas por Deus, e as do mal, personificadas na figura do demo, que, como aponta o narrador “[...] vige dentro do homem, os crespos do homem[...]” (ROSA, 2001a, p. 26).

Investigando esses opostos que constituem o ser, e que o impulsionam a usar sua mágica criatividade para construir mundos, Guimarães deixa transparecer sua concepção do homem como um ser em constante transformação, pois é impulsionado a sempre questionar o mundo para, a partir de suas dúvidas, aperfeiçoar-se. Outra oposição importante na obra rosiana é a da aparência e essência, constante ponto de análise e reflexão, e que lhe dá caráter indiscutivelmente universal, na medida em que a intensa busca pelo sentido último da existência, indo além das aparências, é assunto de interesse de qualquer ser humano, em qualquer época.

Em meio a esse universo sertanejo e personagens que trazem a marca da diferenciação, existe a figura do jagunço. De acordo com Galvão (1972), a presença de uma força armada ao lado de um fazendeiro para a defesa de seus interesses é comum na tradição brasileira, e é desse costume que nasce o jagunço rosiano que, de acordo com Candido (1995), mistura o metafísico com o social. Este homem, assim como os demais

seres rosianos, é marcado pela ambigüidade, podendo ser visto como aquele que carrega o mal (delinqüente, desordeiro ou bandido) ou como aquele que distribui o bem e a esperança (sedutor, herói ou revolucionário), conforme argumenta Galvão (1972). Essa estudiosa, em publicação chamada *Guimarães Rosa*, ressalta a ligação destes com a vingança e com a honra, colocando-os como justiceiros que defendem a causa dos oprimidos e a crueldade gratuita. Candido (2000) reitera a ligação do jagunço com a obediência, o dever e a lealdade para com as leis de seu grupo, não com as leis da sociedade em geral.

De acordo com Sperber (1976), a condição bipolar do jagunço – como aquele que, apesar de se colocar contra as regras divinas, tem fé e esperança e por isso está próximo de um deus – reflete a vida do sertão, a qual é ingrata, mas dissemina a esperança em meio ao desespero. O desespero está em não superar a condição finita e a esperança está encerrada na transcendência para um mundo melhor. A figura do jagunço também traz o medo da sua violência e a fé na sua coragem e no seu destemor, para proteger os mais fracos.

Em consequência da lealdade e da honradez, o jagunço foi vinculado ao cavaleiro medieval, ou seja, aquele que defende com sua vida e serve com total dedicação, portador de grande coragem e força para vencer as batalhas. Esse homem fantástico que vaga pelo sertão e que, segundo Candido (2000), está entre a realidade e a não-realidade, se faz presente principalmente no romance *Grande Sertão: Veredas*, mas sua figura não desaparece das demais obras de Rosa. Em Tutaméia, o jagunço se faz presente no conto “Barra da Vaca”, representado pelo personagem Jeremoavo, homem solitário que vaga pelo mundo e que é tido como um jagunço pelos moradores da pequena cidade; contudo, diferentemente do que ocorre em outras obras, na qual os personagens optam pela jagunçagem, o “jagunço Jeremoavo” é criado graças ao falatório e à imaginação do povo,

como se percebe: “Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. **Alguém disse** “ (ROSA, 2001c, p. 60, grifo nosso), ou seja, as palavras criam o jagunço e conseqüentemente mudam a vida de Jeremoavo, que, depois de ser embebedado, é expulso da cidade e volta à solidão.

A citação que segue é de Galvão e retrata com riqueza de informações a condição jagunça:

Aparentemente, o jagunço não é um criminoso vulgar. As noções de honra e de vingança, bem como o cunho coletivo de sua atuação, estão inextricavelmente ligados à sua figura. O jagunço não é um assassino: ele é um soldado numa guerra; o jagunço não mata: ele guerreia; o jagunço não rouba: ele saqueia e pilha. [...] A tradição atribui lances cavaleirescos ao jagunço relatando como reconhece e premia a valentia de um adversário, como respeita mulheres e velhos, como tira dos ricos para dar aos pobres (GALVÃO, 1972, p.18).

Percebe-se, então, que toda essa atmosfera dourada e respeitosa que cerca os jagunços é o resultado de um trabalho de articulação da ação lendária medieval com o universo mágico do sertão.

Paralelamente à figura do jagunço, nasce a representação da donzela-guerreira. Esta, segundo Galvão (1981), normalmente é filha única ou mais velha de um pai sem filhos homens. Elas abdicam de qualquer característica feminina: cortam os cabelos, usam trajes masculinos, apertam os seios e as ancas. As donzelas tratam de seus ferimentos sozinhas e se banham escondidas; são destinadas à morte, sendo descobertas quando são feridas e morrem.

Diadorim é o exemplo clássico de donzela-guerreira na obra rosiana, ela é dona de “[...] uma bravura ‘masculina’, ou seja, de guerra, de luta, de perícia em armas, de altivez

[...]” (GALVÃO, 1981, p. 25), e ainda tem o projeto de servir algo maior, no caso, a vingança pela morte do pai.

Assim como Diadorim se sobressai, as mulheres rosianas também são marcadas pelo poder de metamorfose, são fontes de sabedoria e mistério, gozo e prazer. Um exemplo marcante existente em Tutaméia é Flausina, personagem do conto “Esses Lopes”, que depois de ser explorada durante anos, consegue acabar com os Lopes, transformando seu mundo e sua condição, encontrando a felicidade no amor.

Da mesma forma que os jagunços, as donzelas-guerreiras são seres que possuem a alma tomada pela coragem, honradez, lealdade, força e destemor, mas carregam o peso de esconder seu lado feminino.

A busca por um estado de totalidade absoluta é realizada por todos os personagens rosianos, inclusive o jagunço e a donzela-guerreira, representados por Riobaldo e Diadorim, respectivamente. Um elemento com extrema relevância para esse processo de aprimoramento espiritual é a presença do rio e da água, que na sua viva mobilidade, sempre se renovam, como aponta a frase rosiana: “**Contemplar vivas águas**, vagaroso o rio corre com gosto de terra [...] o rio era um sol de paraíso” (ROSA, 2001c, p. 61, grifo nosso).

Garbuglio (1972) fala sobre a presença marcante da água na passagem realizada pelo personagem de um estado para outro, que acontece como um rito, imitando o mito do nascimento. Um exemplo desse papel fundamental representado pela água é a história de Hetério, retratada no conto “Azo de almirante”. Nele, Hetério perde toda sua família numa enchente, fato que o transforma num ser distinto de todos. Torna-se um herói, quando ajuda Normão a recuperar sua mulher, e morre feliz com sua condição. Nesse conto, como em tantos outros, é a água o líquido que conduz à mudança de condição, ao renascimento.

A água e o rio são apontados como fonte de vida e nutrição, soma das virtualidades e reservatório de possibilidades da existência. Elas suportam o peso da criação e possuem a capacidade de fazer renascer e se regenerar aqueles que nela mergulham, pois ela multiplica o potencial da vida. As águas representam, assim, a vida e a morte; elas desintegram e abolem as formas, lavam os pecados, purificam e regeneram os personagens rosianos, dando início ao ritual de transformação. Outro exemplo é o personagem Lioliandro do conto “Ripuária”, que vive a olhar a outra margem, desejando o mundo que existe do outro lado, sonhando com a transformação e o amor de uma moça.

Toda essa relevância das águas apontada por Garbuglio (1972) justifica a paixão de Guimarães pelos rios, que, na sua concepção, representam a própria alma humana, já que são vivazes na superfície, tranquilos e escuros nas profundezas, escondendo mistérios inimagináveis e preciosos, como mostrou Lorentz (1991) em entrevista com o autor mineiro. Além dessas características, Rosa ainda considera toda a eternidade que representam as águas e os rios.

Paralelamente à transformação iniciada pelas águas, o amor é outro sentimento que conduz os personagens rosianos à plenitude. Sperber (1976) estabelece relações entre o amor e a vida, na medida em que define essa última como sendo concreta e única, responsável por fornecer dados do conhecimento que ajudam a desvendar o amor, entendido como sinônimo de vida, natureza e fonte de poesia.

De acordo com Nunes, o amor ocupa lugares privilegiados nos textos de Guimarães Rosa, sendo trabalhado de acordo com a lógica platônica, colocada numa perspectiva mística que se torna “[...] fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a

conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico” (NUNES, 1969, p. 145).

O amor rosiano inicia-se de modo platônico, portanto espiritual, mas, com seu evoluir, ganha formas de celebração, de uma descoberta que marca o início de uma nova trajetória. Sua força é tão imensa que ele pode fazer com que “[...] neste sertão vingassem pelo menos uma vez a graça e o encanto” (ROSA, 2001c, p. 48), ou seja, fazer nascer no espaço hostil do sertão a alegria do amor. Drizilda é um exemplo disso: personagem do conto “Arroio-das-Antas”, é uma viúva que passa a morar num lugar habitado somente por velhos, perde sua alegria de viver, mas renasce em flor quando encontra o amor de um moço que aparece nesse lugar. Outro exemplo é Ruy, personagem do conto “Palhaço da boca verde”, que procura o amor em Ona, mas o encontra em Mema, com quem descobre a plenitude. Além do positivo, o amor tem seu lado negativo, relacionado com a morte, pois, aquele que conduz à renovação também pode levar à destruição. As palavras de Lages (2002, p.148) esclarecem tal colocação, como se percebe: “O amor é alegre viagem, mas também sofrimento, no percurso em direção a algo maior, oceânico, que não se sabe exatamente o que é [...]”.

Cruz (1996) completa as informações apontadas por Nunes (1969), e reforça a importância do olhar para disseminação dos encantos do amor e de suas energias transformadoras, que fazem o sujeito chegar à totalidade, encontrando a parte ausente para completar seu todo. O amor se constitui como sinônimo de sabedoria e conhecimento, como a causa dos maiores bens e mais duradouras felicidades; aquele dotado de amor ganha asas para buscar a verdadeira dimensão do ser e a capacidade para ver além das aparências.

Os amantes criam asas que lhes permitem ver a essência das coisas, a infinita dimensão do ser amado, para atingirem outras regiões. Com as asas, os amantes são capazes de contemplar a beleza do universo, a idéia [...]. O amor pela Beleza mostrava-se como recordação do que se tem vivido em outra vida (CRUZ, 1996, p. 12).

O amor constitui-se então como uma energia que impulsiona o sujeito à busca pela plenitude e pela poesia, iniciada pela capacidade de renovação das águas dos rios. Além disso, “só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido á história [...]” (ROSA, 2001c, p. 169), com seus sentidos infinitos e inexatidões.

Depois de iniciado no caminho da transformação, o homem rosiano dá início a uma viagem longa e difícil, por espaços amplos que revelam as modalidades da travessia humana, em busca do “além”, segundo as reflexões de Nunes (1969). A viagem permite ao personagem superar o tempo e se aproximar da eternidade, pois traça um caminho que rumo para o passado, para o interior, para dentro e de volta. Tem-se então, como considera Araújo (1992, p. 86), uma viagem interiorizada, que parte do mundo real para a imaginação, “[...] uma viagem de fora para dentro e de dentro para fora: do visível para o invisível, do invisível para o visível”. Lages (2002) determina que a viagem exterior e a observação do caminho já percorrido possibilitam uma viagem interior e no tempo. Assim, ela consegue romper as linhas do tempo, e trilhar caminhos simultaneamente para o passado e para o futuro, criando uma verdade que nasce do olhar do sujeito sobre seu passado deformado, ou seja, como se o personagem se tornasse duplo por alguns instantes e, no presente analisasse o personagem que viveu no passado.

Em meio a esse percurso é importante salientar a situação daquele que realiza a viagem. Este sujeito figura como um iniciado, de acordo com o colocado acima, mas ainda é marcado pela desarticulação, fragmentação e incompreensão, pois, afinal, não está integrado na consciência totalizadora de si mesmo.

Em meio às descobertas, transformações, viagens e desejo de mudança, existe um clima que oscila entre o fantástico e o misterioso.

A atmosfera mágica de Tutaméia, de acordo com Spera (1984), é causada graças a uma grande harmonia entre as camadas fônicas, sintáticas e semânticas, que geram um espaço desconhecido que se desvia da norma, amedrontando o leitor desavisado. O fantástico nada mais é que uma hesitação do personagem em face de um acontecimento estranho narrado, cabendo-lhe decidir sobre sua realidade ou irreabilidade. Essa hesitação e ambigüidade aproximam o fantástico do poético, lugar onde tais artifícios são muito explorados. Spera (1984) afirma que em Tutaméia o fantástico se realiza no interior do homem, sendo resultado da sua percepção e interação com o indivíduo e com o mundo que o rodeia, quando há oposição de seres comuns e incomuns, capaz de entender o avesso dos fatos. Um exemplo de personagem que escapa da normalidade é Mechéu, descrito como um “semi-imbecil trabalhava, vivia, mosca-murro, raivacudo, senão de si não gostando de ninguém [...] Melhor consigo mesmo se entendia, a meio de rangidos e resmungos” (ROSA, 2001c, p. 136). Esse personagem pertence ao conto “Mecheu”; tem como melhor amigo um sujeito chamado Gango. Após a morte do companheiro, Mechéu conhece a liberdade e transforma-se, como indica a frase: “Estava bem diferente, etc.; esperando um tudo diferente” (ROSA, 2001c, p.139).

Se o fantástico se realiza no interior do ser, o sobrenatural é o misterioso, e o misterioso concretiza-se graças ao trabalho do autor com o folclore e crenças populares. Da

criação do não senso nasce o mistério, “[...] que nos envolve e cria” (ROSA, 2001c, p. 30), que deve ser lido e compreendido, como a vida. Os contos “Hiato” e “Umas formas” são exemplos de narrações que exploram o sobrenatural e o misterioso.

O conto “Hiato” narra a história de dois vaqueiros, Põe-Põe e Nhácio, que encontram um enorme boi que retrata a “ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo” (ROSA, 2001c, p. 104) e tudo que havia de tenebroso. Os dois ficam tão amedrontados diante do desconhecido, compreendido como realidade, que Nhácio abandona a profissão de vaqueiro. No segundo conto, “Umas formas”, tem-se uma cidade que é amedrontada pelo sobrenatural, como esclarece o trecho: “De meses, o absurdo freqüentava a cidade. Um fantasma, primeiro; depois, o monstro” (ROSA, 2001c, p. 251). Com a leitura, descobre-se que o fantasma pode ser de uma moça enterrada na igreja, e o monstro, uma porca preta, pode ser entendido como a concretização do desejo do padre pelo fantasma. Toda a atmosfera desse conto é rodeada pelo medo da população e pelo mistério dos acontecimentos, que podem ser compreendidos como “[...] imaginação, aparição, visão” (ROSA, 2001c, p. 254).

As reflexões feitas por Spera (1984) são completadas pelas afirmações de Daniel. Esta considera o mistério como o elemento-chave para a compreensão da arte rosiana e coloca que “quem não aceitar este elemento não poderá compreender a obra de Guimarães Rosa, porque lhe faltará a chama do seu significado mais profundo” (DANIEL, 1968, p. 181), ou seja, o desconhecido completa aquilo que não pode ser compreendido e aceito no mundo real.

Além desses elementos que fazem parte da vida dos personagens rosianos, como o amor, a poesia, o auto-reconhecimento, o fantástico, o misterioso, entre outros, há também a presença da memória e do ato de narrar. De acordo com Daniel (1968), o ato de narrar é

de fundamental importância para a existência dos personagens rosianos, na medida em que, quando estes falam de sua vida, de seus problemas e ambições, ou narram qualquer outra história, revelam ao leitor toda a plenitude de sua existência e de suas ações, fazendo com que estas retornem do passado esquecido e se tornem novamente presente, como num ritual, onde o passado pode ser presentificado, retomado e revivido. Esse artifício permite ao personagem reviver todo o acontecido, refletindo sobre ele, buscando uma perfeita compreensão do passado, que lhe possibilitará entender também o presente e o futuro, além de refletir sobre si mesmo, pois é a visão de um *eu* do presente, com mais tempo vivido e experiências, sobre um *eu* do passado. Lages (2002) completa as afirmações anteriores quando aponta que o protagonista, ao contar suas experiências, acaba roubando a independência e objetividade do narrador onisciente. Este tem sua função desestruturada e seu papel diluído; ele, que antes era detentor de todos os acontecimentos do texto, tornou-se um ignorante, já que agora o personagem é o único que conhece seu próprio futuro. O saber contido no texto escapou do controle desse narrador e se encontra oculto sob cada uma das múltiplas camadas e visões que se entrecruzam, sendo enriquecidas pelo olhar crítico do personagem sobre seu passado e seu discurso, sinônimo de reflexão sobre o viver. O ato de narrar, para Coelho (1991), indica uma ação coletiva de comunicação humana, que permite a todos participar da experiência narrada através da emoção, da alegria e da piedade, e desse modo, a palavra surge como uma espécie de testemunho, depoimento, uma reflexão sobre o acontecido.

Guimarães, ao realizar esse trabalho com o discurso de seu personagem, mitifica e eterniza tal história, que pode ser retomada a qualquer momento.

Benjamin também aborda a questão do narrador e entende o ato de narrar como uma troca de experiências. Os narradores detêm uma grande sabedoria, tanto vinda de sua

própria experiência, como adquirida das experiências de outros. O narrador retira dessa sabedoria os elementos para compor suas narrativas e dividir com esses outros aquilo que aprendeu, ressaltando seu espírito coletivo e seu desejo de sempre contar histórias, repetindo-as de geração para geração, pois “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo [...]” (BENJAMIN, 1985, p. 205). A ligação do contador de história com a memória também é relevante, pois é justamente a memória que guarda todas as lendas, tradições e experiências que serão contadas, armazenando as histórias que ajudam a compor o inconsciente e a personalidade desse sujeito. Além disso, existe a memória coletiva que guarda o modo de pensar de um povo, o pensamento coletivo, responsável pela formação de uma identidade social.

A citação abaixo sintetiza o pensamento de Benjamin.

Ele [o narrador] sabe dar conselho: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila a sua substância mais íntima àquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é consigo mesmo (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Tem-se, assim, a importância dada à palavra, que, como o mito, rompe o tempo, pois mesmo sendo passado, torna-se futuro, ganhando um caráter poético e majestoso. Guimarães recupera em seus personagens os contadores de histórias de todas as épocas, responsáveis por transmitir e eternizar na memória toda a tradição cultural de um povo. O ato de narrar funciona como uma reorganização do viver caótico, segundo Galvão (1972) e para refletir é necessário transformar a memória e as experiências em texto. O conto “Lá,

nas campinas ...” é um exemplo de tentativa de reorganização do passado vivido pelo personagem Drijimiro, o qual perdeu-se em meio a fragmentos de lembranças.

Nota-se, ao final, que Guimarães trata de um homem que se reconhece fragmentado e que sabe que “esperar é reconhecer-se incompleto” (ROSA, 2001c, p. 73), ou ainda, de acordo com outras palavras: “[...] somos os humanos seres incompletos, por não dominados ainda à vontade os sentimentos e pensamentos” (ROSA, 2001c, p.218). Bachelard (2003, p.163) complementa essa condição humana ao aproximar o homem e o labirinto, pois ambos são formados por desconhecidas rotas, e ao dizer que “[...] no homem tudo é caminho perdido”. Um ser que sente medo e que se questiona sobre a origem desse sentimento: “De onde vem então o medo?” (ROSA, 2001c, p. 105); um indivíduo que teme a solidão a ponto de afirmar: “Adiante ou para trás – o rio lá faz muito luares – sentia o bafo da solidão” (ROSA, 2001c, p. 61), e que reconhece sua condição finita diante das verdades incontestáveis do mundo, como a morte e a vida.

Guimarães cria um homem que vaga num amplo e perigoso sertão, questionando-se sobre tudo e todos que o rodeiam, mas que sempre busca vencer suas incertezas e lutas interiores, para poder se auto-conhecer como indivíduo, descobrir a sua essência e a do mundo, trilhando o duro caminho da poesia e da sabedoria, rumo ao lugar longe e distante, perdido nas profundezas da memória, mas sempre iluminado pela fé e esperança, ou seja, rumo ao “lá”, ao “além”, ao paraíso, onde o homem poderá reencontrar o equilíbrio e a totalidade.

Mesmo diante do duro caminho, o personagem não desiste e busca dentro de si a certeza e a coragem para continuar lutando e, no amor e na natureza, os sinais de que precisa. Não pode desistir, porque sua busca é sua vida.

2.3 O tratamento da linguagem

O universo criado por Guimarães Rosa, que inclui o espaço do sertão, com todas suas complexidades, e os personagens, possui como base principal para o seu nascimento a palavra e todo o trabalho de lapidação realizado para a obtenção do significado mais preciso. Monegal (1991) afirma que Guimarães Rosa não só se utiliza da língua comum, mas abusa dela, fazendo com que cada palavra ganhe magia e plena significação, obrigando o leitor a garimpar o sentido do texto. O autor mineiro escolhe com precisão o lugar de cada palavra na frase, a forma como ela se articula com as vizinhas, como ressalta ou ensurdece seus valores. De acordo com Xisto (1991), os vocábulos rosianos são mais do que signos abstratos e indiferentes, eles integram e constituem a história, tornam-se concretos e fazem parte das vivências. Coelho (1975) considera a palavra como a responsável pelo desencadear da trama; instrumento usado para a renovação do sujeito. Esse elo da língua com a realidade rosiana também é abordada por César (1968), quando este aponta a língua como o meio usado pelo autor para tornar visível e pensável a vida humana; ela é a ligação com a realidade, um meio de expressão do que é humano, uma portadora da verdade.

Um exemplo de exploração do significado das palavras, dentre os muitos que existem em Tutaméia, é um trecho do conto “Ripuíria”, no qual Rosa descreve a mãe de Lioliandro: “A mãe, **acinzentada**, disse então aquele, apontado-lhe aos olhos com o dedo: - ‘Tu toma conta!’ – pelo tom parecia vingar-se das variadas ofensas da vida” (ROSA, 2001c, p.194, grifo nosso).

Chama atenção nesse fragmento a maneira como o autor caracteriza a mãe de Lioliandro, usando para isso uma única palavra, “acinzentada”, explorando a concisão da poesia e trabalhando todos os significados do vocábulo, obrigando o leitor a procurar pelo sentido mais adequado, na tentativa de decifrar seu significado simbólico. De acordo com Chevalier (2000), a cor cinza está relacionada ao preto e ao branco, por isso respectivamente ligada à luz e à escuridão. Representa o próprio homem e tudo aquilo que esconde no seu inconsciente. Além disso, a cor cinza conduz a uma aproximação com a cinza matéria, ou seja, aquilo que resta depois da morte do corpo pela ação do fogo; isso liga a cinza com a morte e com o luto.

Assim, a mãe de Lioliandro liga-se com a morte, com a escuridão e com a luz, pois ela é a própria cinza que restou depois do choque com a realidade; é o vestígio de uma vida sem sonhos e sem poesia. As palavras usadas por Guimarães concretizam a personagem e ligam-na com a realidade: nela, a luz se apagou e a escuridão prevalece.

Para poder colocar sobre a palavra uma função tão importante, foi necessária a realização de um trabalho de purificação, o qual limpe os signos do sentido cotidiano e procure um sentido original para que possa cumprir com as condições criadas, pois, “[...] a matéria da história é sempre a palavra que caminha sempre em direção de um novo acréscimo, cada vez mais afastada de sua origem real” (SIMÕES, 19?- , p. 92).

A linguagem rosiana, além de expressar uma realidade, também cria um universo, dando vida a um mundo polifacetado, em que tudo pode acontecer. A palavra transporta a incompreensão e a ambigüidade desse universo, é “[...] tradutora da atmosfera difusa e encantatória que temos pela frente, onde se consagra o domínio do ambíguo e do poético” (GARBUGLIO, 1972, p. 55), ou seja, ela cria um mundo e o representa, adequando-se às suas características, ela se explica e explica o mundo que criou. As palavras que seguem

também foram ditas por Garbuglio, num ensaio chamado “A estrutura bipolar da narrativa”, e esclarece a relação que as palavras estabelecem com o mundo.

Ora, sendo o mundo duplo em sua essência, a palavra de Guimarães Rosa alcança o que lhe dá essência, porque o mundo é a palavra, e no caso uma palavra polifacetada, como a realidade que ela conseguiu criar (GARBUGLIO, 1991, p.443).

Um exemplo de universo criado pela linguagem é o próprio sertão, como esclarece o trecho seguinte:

O seu sertão é um sertão novo, porque visto de enfoque inédito é realmente um sertão construído na linguagem. E 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 (BRASIL, 1969, p. 50).

Essas palavras que criam o sertão são carregadas de ambigüidade, poesia, violência e obscuridade justamente para poder exprimir aquela realidade que somente o autor conhece completamente. Uma linguagem especial e única para falar do mágico e do mistério, para conduzir à reflexão, para retratar o irreal e o imaginário, o mistério da vida. Guimarães criou uma língua própria, dona de suas regras e inovações, com o objetivo de retratar um mundo somente seu.

Além do sertão, outras realidades são criadas pela linguagem, como se observa em alguns contos de Tutaméia. No conto intitulado “Os três homens e o boi”, três vaqueiros

criam um boi imaginário através do discurso e da memória, mas, o animal, misteriosamente, ganha vida, “[...] do mundo das inventações; mas o mote se encorporou, raro pela subitiva” (ROSA, 2001c, p. 164), tornando-se uma lenda por aquelas regiões; foi eternizado pelas palavras. Outro exemplo é dado pelo conto “Desenredo”, que conta a história de Jó, o qual passa de amante a marido de Livíria/Rivília/Irlívia, depois de marido a marido traído. Entretanto, ao contrário do que se espera, Jó não abandona a mulher, mas “criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2001c, p. 74), ou seja, reconstituiu a honra da mulher criando uma nova realidade, aceita por todos, que proporciona uma transformação da condição da mulher traidora, representada pela sua mudança de nome.

Galvão (1972) chama a atenção para o duplo aspecto que compõe a linguagem de Guimarães Rosa. De acordo com as concepções de tal estudiosa, a linguagem rosiana se movimenta numa oscilação entre o universo lingüístico passado e contemporâneo, na medida em que podem ser encontrados nos contos termos arcaicos e termos contemporâneos reformulados, como os neologismos, palavras completamente novas, que confundem, contundem e ofendem o leitor, como aponta o próprio Guimarães em seu prefácio chamado “Hipotréllico”. Além do convívio entre arcaico e moderno, o autor une estruturas míticas e imaginárias, ao exílio solitário do homem moderno, usando para isso o choque entre uma linguagem sertaneja primitiva, carregada de valores e crenças, e uma linguagem erudita, impregnada de tradição letrada. Desse modo, pode-se afirmar que, “seguramente, o pé esquerdo de Guimarães Rosa está solidamente fincado no sertão mas não menos seguramente seu pé direito está alhures” (GALVÃO, 1972, p. 74), ou seja, une em seu universo duas situações temporais distintas, o passado e o presente, de modo

harmonioso e com o objetivo de tornar seu mundo atemporal, capaz de congregar todos os tempos.

Assim como a linguagem possui um duplo aspecto, a palavra rosiana também é dotada de certa duplicidade. Ela pode matar ou redimir, segundo Galvão (1972), gerar ou acabar com a certeza, alcançando a esperança localizada dentro de cada coisa ou pessoa. Daniel (1968, p.179) enriquece essa reflexão quando coloca que “a linguagem rosiana penetra através das aparências e vai até o miolo das coisas, esgaravatando no seu significado mais preciso, íntimo”.

Oliveira chama a atenção para a revolução que Guimarães realiza no vocábulo. Este perdeu suas fronteiras unívocas e ganhou dimensões plurais, como se nota pelo trecho abaixo:

A revolução rosiana passou [...] a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a característica de termo, entidade de contorno único, para converter-se em plurissigno, realidade multi-significativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em um núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana deixou unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação (OLIVEIRA, 1991, p.180).

A linguagem rosiana conseguiu unir a poesia e a prosa, usando vocábulos que falam de si próprios, que integram o mundo, participando de suas vivências. Esses vocábulos convertem-se em núcleos irradiadores de policonotações, numa atmosfera onde o significado de cada coisa está em contínua mutação, segundo Oliveira (1991), já citado. A linguagem de Rosa não deixa transparecer somente sua visão de mundo, mostra também todo seu fascínio pela palavra:

Em seus romances e contos, cada palavra está atravessada pelo espírito, pela imaginação mais extraordinária, pelos grandes sentimentos, por uma paixão desmesurada pelo verbo (MONEGAL, 1991, p. 58).

Essa revolução com as palavras proporciona a criação de um idioma único e de um universo particular, onde o homem busca sua integração com o universo, seguindo seus próprios instintos.

A capacidade de criação das palavras e o seu alto teor subjetivo são reiterados, de maneira muito interessante, por Daniel (1968). Segundo ela, as palavras, sejam faladas ou escritas, possuem uma certa mágica, capaz de influenciar o espírito humano, conduzindo-o à libertação; contudo, para que essa capacidade não se esgote, é necessário a renovação constante desses vocábulos, para que seu sentido original e primitivo não se perca. Este desejo de Guimarães pode ser percebido nas palavras que seguem: “[...] quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (ROSA *apud* LORENTZ, 1991, p. 84).

O desejo de renovação da língua, presente na concepção rosiana, também é abordado no estudo realizado por Lages (2002). De acordo com essa autora, Guimarães procura retirar do uso pragmático da língua, elementos e estruturas desconhecidos, que ainda não foram sistematizados e continuam sendo atualizações alegóricas e aleatórias do potencial da língua, para renovar seu léxico. Tal busca retrata com clareza o interesse do autor mineiro por tudo que é pragmático, ou seja, interessa-se pela língua popular em uso e todos os seus desvios da norma padrão cometidos no uso diário, sendo considerada por isso marginal e maldita. Revela ainda que o trabalho de depuração acontece graças ao

entrecruzar de termos de várias origens. Trabalhando com a língua e explorando sua estrutura, Rosa pretende devolver ao idioma a pureza original e firma-se como um revolucionário da língua. Mesmo com todo esse processo, é importante salientar que “[...] a linguagem não constitui veículo privilegiado das idéias, mas que ela as informa e produz, ou seja, que a linguagem coloca em movimento, em ação, o próprio pensar” (LAGES, 2002, p.40).

A renovação acontece tanto no nível sintático quanto no semântico, ou seja, as palavras são transformadas juntamente com as regras, para dar um tom distinto e original ao já incomparável estilo rosiano. A criação de novas regras sintáticas se faz necessária para suprimento das condições impostas pela sua criação, a qual procura sempre a verdade das coisas e pessoas, busca a dinâmica do existir, a beleza e a música das palavras, paralelamente ao seu afinamento de expressão e desejo de tocar o inconsciente.

A manipulação da estrutura da língua é uma maneira de adequar o idioma ao desejo do autor de imprimir o belo, o verdadeiro e o poético, o qual nasce dessa lapidação. O importante é a comunicação intensa entre os personagens, e para isso a frase rosiana torna-se “[...] uma torrente expressiva, poderosa, direta, em que se perdem às vezes certos elementos para facilitar o relevo de outros” (DANIEL, 1968, p. 121).

Essa mesma língua que revela ao leitor sua condição mais íntima, também se ergue diante desse indivíduo como um enigma a ser decifrado, ou seja, cria-se uma escrita que precisa ser desvendada e exige-se um leitor participativo. Tal situação acontece devido à vontade do autor, que coloca sobre o leitor a responsabilidade de descortinar seus escritos e ajudar a compor uma significação para a sua produção. O trecho abaixo torna clara a importância desse leitor participativo:

Guimarães Rosa nunca insulta a inteligência dos seus leitores; antes, costuma esperar muito (talvez demais) deles. Sempre dá um pouco menos do que se espera no sentido de explicação e ligação das frases, e o leitor mesmo tem que assumir e suprir várias relações se pretende seguir o movimento da narração e o desenvolvimento do assunto (DANIEL, 1968, p. 127).

De acordo com Lages (2002), Guimarães exalta a condição do texto como uma rede de relações passíveis de diferentes interpretações, ou seja, como uma estrutura que se constrói graças às leituras realizadas, sendo as próprias leituras resultado da posição que cada leitor ocupa na história. Na medida em que salienta o texto, dando-lhe um caráter singular, o autor passa a exigir que o leitor aprecie sua obra com um espírito de contradição, para que possa encontrar a plenitude e a sabedoria ocultas nas entrelinhas da narrativa.

Covizzi (1984) aponta que as alterações realizadas no papel do leitor estão interligadas com as mudanças pelas quais passa a literatura. A produção artística tende ao ambíguo e ao poético, enfatizando seu próprio ato de narrar e inovando as relações entre os termos que constituem a narrativa, tudo para reivindicar e criticar sua própria realidade e identidade. O leitor é lançado no caos da narrativa, que agora lhe causa estranhamento e incômodo, é convocado a colaborar na reorganização desse caos. O narrador, antes o responsável por conduzir e esclarecer o leitor, o antigo centro irradiador de tudo, perdeu sua integridade física e psicológica, ou melhor, deixou de ser um indivíduo, tendo sua presença eliminada. Tornou-se ambíguo, indefinido e indeterminado como a própria narração. O leitor tem que assumir a função de conduzir a história, guiando-a rumo à reflexão; não é mais um contemplador passivo, agora ele ajuda o artista a montar sua obra, como acontece na poesia.

No conto “Lá, nas campinas...” acontece um exemplo de fragmentação do narrador, o qual, ao contar a história de Drijimiro, personagem que se perdeu nos labirintos da memória, também se diluí, a ponto de perder o fio da narrativa, tendo como única opção devolvê-la à mesma imprecisão que tinha no início.

Um exemplo de metalinguagem e participação do leitor em Tutaméia é o conto chamado “Curtamão”. Este narra a construção de uma casa, que representa a própria obra de arte, sendo caracterizada pela modernidade de sua estrutura e pela transformação do personagem, que passa de pedreiro a criador de uma realidade, pois a casa era diferente de tudo que a cidade conhecia, não tinha portas nem janelas, foi feita tendo como base o extraordinário. Além disso, é ressaltada nesse conto a participação do leitor na construção desse novo modelo de arte, pois “a obra abria” (ROSA, 2001c, p. 69) e pedia um trabalho em conjunto entre autor e leitor, como indica a primeira frase do conto: “Convosco, componho” (ROSA, 2001c, p. 67).

Tal arte que se abre à participação do leitor, também se abre a críticas e reflexões sobre si mesma. Nesse aspecto, é de extrema relevância apontar o papel do próprio Guimarães Rosa na crítica de sua produção, segundo as considerações de Covizzi (1984). Toda a obra rosiana é explicada ao seu leitor nos quatro prefácios de Tutaméia, já tratados anteriormente. Nesses textos são esclarecidos ao leitor todos os processos de criação usados por Rosa, ou seja, a problemática das significações e a importância da arte e sua verdade, os neologismos, a oposição realidade e irrealidade na ficção e, finalmente, o autor aponta o mistério da criação literária e a influência da obra sobre o criador. Ocorre um descortinar de seu processo criador. Sendo assim, pode-se afirmar que “[...] Tutaméia seria o resumo da sua concepção existencial e expressiva, que mostra ser, numa palavra, o idealismo” (COVIZZI, 1984, p. 102).

Assim, nota-se toda a elaboração da linguagem rosiana, que cria mundos e dá vida aos personagens e a suas lutas. Uma linguagem portadora de magia, ambigüidade e mistério, que abrange o arcaico, o moderno e o mítico, sendo capaz de colocar o homem no caminho da sabedoria, do auto-conhecimento e da transformação. Um código que se renova e que está em constante busca pelo significado original e primitivo, para retratar a essência e a verdade do mundo. Uma língua que mistura a prosa com a poesia para desvendar ao homem sua própria interioridade.

A presença da poesia e da prosa poética na constituição dos contos de Tutaméia possibilita encontrar-se em meio a esses contos características da narrativa poética, explicadas segundo as concepções de Tadié (1978).

Dentro desse tipo de produção o ato de narrar tem papel de grande importância, pois é ele que torna possível os efeitos e ações da narrativa, conservando a ficção, que fica secundarizada diante do conflito entre o referencial e o poético. Este dá ênfase à forma da mensagem e aos artifícios poéticos, com o uso da metáfora, das aliterações, rimas, reprises, etc. A narrativa poética conserva um sentido obscuro e ambíguo, como ocorre na poesia, narrando sempre a história de uma experiência e revelação, com o objetivo de desvendar o mundo da imaginação usando a linguagem escrita.

Em meio a um mundo tomado pelo devaneio e interrogação, no qual se definham as referências realistas, surge um personagem que abriga a poesia de uma revelação, uma figura mítica que representa todos os seres e se parece com tudo, vivendo graças ao poder da palavra, na medida em que se configura como “[...] *une image verbale* [...]” (TADIÉ, 1978, p. 29), que expressa a poesia e se localiza no imaginário, tendo como finalidade penetrar no interior da vida. Em torno desse personagem, desse “eu” surge e se desenvolve a narrativa poética, que busca a criação de um novo mundo.

O espaço desse tipo de narrativa aponta sempre para um local distante, um “lá”, o “além”, que é criado através do poder do signo. O plano espacial nada mais é que uma condensação de imagens que contam e simbolizam, fazendo sobrepor o irreal ao real e as imagens se desdobrarem no imaginário. Essa mistura do real com o irreal, impede qualquer definição por parte do leitor.

A narrativa poética cria um espaço paradisíaco, que ganha dimensões reais dentro do texto, graças ao signo. Mas, para alcançar a verdade da narrativa, o personagem tem que realizar um longo percurso, sendo a viagem a última etapa dessa evolução, que se estende do exterior para o interior, com o objetivo de alcançar os grandes espaços da alma. Sendo assim, pode-se dizer que o espaço paradisíaco só se abre para aquele que está disposto a buscar sua chave.

A linguagem é mitificada, ou seja, perde sua função reprodutiva e ganha uma outra função: descobrir a liberdade. Ela é enriquecida por significações que, apesar de não serem infinitas, se alteram e se renovam, pois devem agir sobre o inconsciente, revelar o oculto e anunciar o futuro. Esse código que dá vida ao conto poético é entremeado de imagens, metáforas e símbolos, artifícios usados para fascinar, exprimir aquilo que não pode ser dito pelas palavras, uma maneira de presentificar o mundo, de sugerir e nunca revelar, enfim, uma maneira de expressão que nunca se desgasta, pois se renova a cada aparição.

O mito é outro componente fundamental para a narrativa poética como afirma Tadié (1978), pois ele pode restituir o sentido de um mundo esvaziado de significação, na medida em que se caracteriza como uma “verdade” e pressupõe uma perfeição na sua origem, como se verá no capítulo seguinte. O mito pode explicar e observar o mundo de um modo que nenhuma outra narrativa consegue, ou seja, ele pode romper as fronteiras do tempo e unir

passado e futuro, criando uma narrativa única, que colocará o indivíduo no caminho de si mesmo.

Em face desses apontamentos colocados, parece coerente a aproximação entre os contos rosianos e as narrativas poéticas, pois estas tratam do próprio homem e de sua busca interior, do seu desejo de liberdade e de alcançar o espaço paradisíaco. Elas falam de um indivíduo que carrega a poesia e que vive num mundo amplo onde a fronteira da realidade e da imaginação foi rompida, estando diante de um tempo circular e mítico, que pode ser retomado e revivido. O tratamento dado à linguagem e a preocupação com o homem e suas incertezas fazem da narrativa de Guimarães Rosa uma obra poética com caráter universal.

3. O mito na narrativa de Guimarães Rosa

Estas páginas têm como objetivo principal apresentar as características comuns da poesia e da narrativa mítica, mostrando as relações que estabelecem entre si. Além disso, pretende-se tratar da memória, considerada elemento fundamental para a narrativa mítica e a poesia, pois guarda todo o passado e a sabedoria da humanidade, ou seja, guarda a matéria prima dessas produções.

O mito é uma narrativa que conta a origem do mundo e revela a estrutura do tempo, possuindo a capacidade de vencer suas barreiras, já que pode, através dos ritos, fazer o passado voltar ao presente. Ela representa o eterno desejo do homem de adentrar o paraíso, retomando sua condição de completude inicial.

Os pontos comuns que aproximam a narrativa mítica e a poesia serão abordados também. O homem é um desses elementos, assim como sua procura pelo paraíso; a linguagem é o outro aspecto comum, afinal, ambas se sustentam sobre o valor das palavras. Tanto a poesia como o mito procuram desvendar o inefável e a condição humana, transportando o 'eu' para além de seus medos.

Assim como se indicou, a memória também será abordada. Um conceito de memória será apresentado desde a concepção grega até os dias atuais, com a psicanálise e as idéias freudianas. A relação da memória com a escrita e o mito farão parte das informações referentes à memória. Desse modo a função maior da memória que é fornecer uma identidade ao sujeito é salientada.

3.1 A narrativa mítica

Depois de definir, no primeiro capítulo, o conceito de poesia e apresentar, de modo sintético, os elementos que compõem a sua estrutura e a sua poeticidade, como a metáfora, a alegoria, o símbolo, entre outros, é necessário agora expor uma definição do mito, pois é um material importante na composição do conto poético.

Vernant (1999, p.171) afirma que “[...] o mito se define pelo que não é [...]”, já que se funda na relação entre o modo que é visto na realidade e aquele que o caracteriza diante do racional: no primeiro, sendo considerado como uma ficção, e no segundo é tido como sinônimo de absurdo. Apesar de tais considerações, os mitos são um tipo de narrativa que possui a capacidade de encantar seus ouvintes, por causa do caráter sério que deixam transparecer, pois, fazendo uso do “[...] modo do fictício e do fantástico, falam de coisas absolutamente essenciais, tocando nas verdades mais profundas da existência” (VERNANT, 1999, p.185). Essa seriedade distingue a narrativa mítica do conto popular, como coloca Pereira (1993), que completa tal afirmação dizendo que o conto popular baseia-se no interesse narrativo, apresentando situações sociais simples, assuntos menores e problemas superficiais, apresentando figuras genéricas. Os mitos, ao contrário, são caracterizados por apresentar figuras específicas, que são seus heróis e deuses, finalidades sérias, como já foi colocado, e uma preocupação com os problemas humanos e sociais.

Ainda tentando buscar uma definição para o mito, a opinião de Campbell se mostra relevante. De acordo com esse estudioso, o mito é a narrativa que fornece uma imagem de mundo, cria uma harmonia ideal que repousa sobre a obscura dimensão do assombro da própria existência humana. É uma forma de integração e estruturação da vida a qual guia os

jovens além de seu terreno natural e apóia os velhos no seu caminho rumo à morte e ao retorno para a terra.

As reflexões sobre o mito o entendem como um tipo de narrativa relacionada à linguagem e à oralidade, na medida em que era difundido de boca em boca, nas conversas entre as pessoas. De acordo com Pereira (1993), o mito é também um sistema mental organizado, que pode trazer em si verdades transcendentais, as quais ultrapassam a superficialidade das aparências. Relatam mais que emoções pessoais, tratam de organizar a experiência coletiva, verbalizando as grandes questões, que serão disseminadas entre todos, de acordo com Vernant (1999).

A concepção de mito como uma narrativa que está intimamente relacionada com a linguagem, com o discurso e com a oralidade, também é compartilhada por Ricoeur (1988, p.9), que define o mito como “[...] uma forma de discurso com pretensão ao sentido e à verdade”. Tal definição é completada por Pereira (1993), a qual afirma que o mito depende da credulidade daquele que o lê, ou escuta, para fincar raízes na memória popular e ser considerado narrativa verdadeira, ou seja, seus leitores têm que acreditar nas narrativas que lêem para que elas possam ser consideradas reais. Essa verdade que é apresentada pelo mito se distingue da verdade da ciência, guiada pela racionalidade do *lógos*, sua verdade carrega em si a imaginação, o onírico, o irreal e o absurdo, está relacionada com o *mythos*.

Ricoeur (1988, p.14) conclui suas reflexões sobre o mito, atestando que este “[...] não é para ser compreendido, mas sim decifrado”, ou seja, exige de seu leitor um árduo trabalho de compreensão e decodificação, o mesmo esforço exigido pela poesia. Tal leitor deve buscar o entendimento de todas as mudanças pelas quais passaram os mitos, pois são eles resultado das tradições populares e da memória coletiva e, como tais, sofreram alterações e adaptações no decorrer dos anos:

A memória activa de uma sociedade possui um ritmo, uma temporalidade, que não é nem a longa duração da linguagem-tradição nem o tempo limitado da retenção a curto prazo. Entre os dois, há uma memória que organiza continuamente, em cada geração, o seu conteúdo, as suas riquezas, todas as informações que estava encarregada de transmitir. A memória retém certas coisas e esquece outras. Aceita informações novas e elimina outras antigas, ou dá-lhes uma forma nova (DETIENNE, 1988, p.56).

Do mesmo modo que os autores citados anteriormente, Eliade (1972b, p.8) considera o mito como uma narrativa verdadeira, acrescentando-lhe seu cunho sagrado e exemplar, pois, “[...] fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”. Seu caráter de narrativa sagrada reside no fato de relatar um acontecimento ocorrido no tempo primordial, isto é, narra a história da criação, o princípio de tudo, desvenda o momento sagrado da criação. O mito conta “realidades”, de acordo com Eliade (1972b), pois a existência concreta daquilo que narra prova seu caráter de verdade:

[...] o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem. E assim por diante (ELIADE, 1972b, p.12).

Percebe-se a ênfase dada pelo autor ao entendimento do mito como uma espécie de narrativa responsável por contar a origem e, como consequência, torna-se um modelo exemplar, criando um padrão de comportamento para o homem primitivo, padrão esse que

autoriza ou condena suas ações. Esse fato justifica a definição do mito como uma sabedoria prática, que é, literalmente, vivida pelos indivíduos.

Ao reviver esses mitos em forma de ritos, o homem eleva-se, pois, naquele momento, suas ações são a repetição exata das mesmas ações realizadas pelos deuses no momento da criação. Eliade (1972a) acredita que, ao recriar os mitos, os homens conseguem por instantes ultrapassar o tempo cronológico e adentrar a atemporalidade do tempo mítico, tornando-se, de certa maneira, contemporâneos dos deuses e dos eventos recriados; sendo assim, saem do tempo profano e vivem por instantes num tempo sagrado, que é “[...] indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível” (ELIADE, 1956, p.61). Pode-se afirmar, desse modo, que o tempo primitivo, assim como a poesia, tem uma estrutura circular que permite um retorno à origem, ao seu início.

Eliade (1972a) afirma que essa capacidade de revelação da estrutura do tempo é uma das características mais importantes do mito, ela possibilita ao indivíduo diferenciar o tempo sagrado e o profano:

[...] le mythe est important aussi par les révélations qu’il nous apporte sur la structure du temps [...] un mythe raconte des événements qui ont eu lieu *in principio*, c’est-à-dire ‘aux commencements’, dans un instant primordial et atemporel, dans un laps de *temps sacré*. Ce temps mythique ou sacré est qualitativement différent du temps profane, de la durée continue et irréversible dans laquelle s’insère notre existence quotidienne et désacralisée. En racontant un mythe, on réactualise en quelque sorte le temps sacré dans lequel ont été accomplis les événements dont on parle (ELIADE, 1972a, p.73/4).

A entrada do homem no tempo sagrado era uma prática comum nas sociedades primitivas, como aponta Eliade (1969), e concretizava a necessidade de regeneração

constante que possuíam esses povos. Acreditavam que a existência do homem no mundo era conseqüência de uma queda do paraíso, ao qual só podiam retornar através dos ritos, ou seja, da repetição do ato criador, apresentado anteriormente. A conseqüência imediata desses rituais, de acordo com Eliade (1956), era uma renovação das forças, uma reparação dos erros cometidos e uma espécie de renascimento. Tal concepção de mundo salienta a estrutura básica dos rituais de iniciação: o nascimento, a morte simbólica durante o rito e, finalmente, o renascimento para uma nova vida. Desse modo, a morte perde sua conotação negativa e passa a ser uma etapa do processo de purificação, da mesma maneira que o sofrimento torna-se conseqüência de um erro, e indício do começo dessa purificação.

A religiosidade de tais povos é posta em relevo por Eliade (1956), paralelamente à divisão que faziam do espaço. De acordo com a concepção que possuíam de mundo, acreditavam na existência de dois tipos de espaços: o espaço profano e o sagrado. O primeiro era entendido como um lugar estrangeiro, povoado por espectros e demônios, sinônimo de caos; o segundo, o espaço sagrado, era aquele indicado pelos deuses, lugar sagrado e organizado, um cosmos na terra. Nesse espaço consagrado, a comunicação com os deuses e com o céu torna-se possível, como afirma Eliade (1972a), é um lugar onde o mundo sensível pode ser transcendido, e uma abertura para o superior conduz o homem ao eterno espaço atemporal. Essa possibilidade de transcendência é o que impulsiona a vida humana: “Ora, a existência humana só é possível graças a esta permanente comunicação com o céu [...] não se pode viver sem uma abertura para o transcendente; por outros termos, não se podia viver no caos” (ELIADE, 1956, p.36).

O constante desejo de retornar ao paraíso, ao estado de totalidade, ao Cosmos, juntamente com a necessidade de renovação e conseqüente renascimento, remete ao que Eliade (1969) denomina de mito do eterno retorno, entendido aqui como a aspiração de

voltar a um estado ou tempo anterior. Tal desejo denota, além da necessidade de renovação já colocada, o medo que o homem possui de ser devorado pelo tempo e a angústia que “[...] surge da descoberta trágica que o homem é um ser votado à morte, saído do Nada e a caminho do Nada” (ELIADE, 1989, p.49). Os personagens sofrem ao ver as coisas se esgotarem no tempo, desaparecerem pela sua força, como argumenta Lages (2002). Diante da dura realidade, a única coisa que motiva sua existência é a possibilidade de transcendência e de retorno à condição originária, explicitada acima, mesmo que sejam necessários sofrimentos e agonias, e o percorrer de uma difícil travessia, que Eliade (1956) concretiza, apresentando o exemplo da tradição finlandesa ou medieval. Essas acreditavam que a travessia para uma outra situação existencial era realizada como o atravessar de uma ponte estreita, coberta de agulhas, pregos ou lâminas de navalhas.

Eliade (1969) afirma que o mito do eterno retorno reflete a constante repetição das coisas, da natureza e dos eternos arquétipos, mostrando como as novidades surgem do conhecido, além de ressaltar a constante transformação e sua instabilidade. Tem-se então:

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 archetypes primordiaux [...] (ELIADE, 1969, p.108).

Através das considerações expostas nos parágrafos anteriores, percebe-se toda a importância dos mitos para a humanidade. Uma narrativa “real” que nasce da oralidade, e que traz em si o imaginário e as tradições populares, falando daquilo que é universal,

desvendando as origens e o sagrado, e que possui o poder de transcender o tempo cronológico e alcançar o tempo original. No fragmento que segue, Eliade (1972b) dá ao leitor uma boa definição do conceito de mito e seu papel.

O mito, em si mesmo, não é uma garantia de ‘bondade’ nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao mundo e à existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. Graças ao mito, como já dissemos, despontam lentamente as idéias de *realidade*, de *valor*, de *transcendência*. Graças ao mito, o mundo pode ser discernido como Cosmos perfeitamente articulado, inteligível e significante. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas ‘revelações’ engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma ‘historia sagrada’ (ELIADE, 1972b, p.128).

Ao final da apresentação dos diversos conceitos sobre mito, seu papel e toda a questão religiosa que o envolve, pode-se perceber sua relação de proximidade com a poesia. Esta será tratada nas páginas que seguem.

3.2 A narrativa mítica e a poesia

A narrativa mítica e a poesia são produtos humanos e, por isso, têm como matéria-prima para suas produções, o homem e sua busca por um estado de liberdade. Usam a imaginação, o sonho e a subjetividade para conduzir o indivíduo a condição superior, que será entendida como o paraíso ou , como prefere Guimarães Rosa, o “lá”, o “longe”, ou

simplesmente o “além”, todos referindo-se ao estado de totalidade e unidade existente antes da queda. Para realizar a tarefa de guiar o indivíduo, essas produções tiram de si próprias a força necessária para ultrapassar o concreto, adentrando no nível abstrato, como afirma Detienne (1988), no livro *Grécia e mito*, além de, como palavras construtoras, terem o poder de criar um novo mundo, onde seus personagens habitam e enfrentam suas batalhas interiores, como acontece com o sertão rosiano e seus personagens.

Brunel (1997) apresenta em seu trabalho uma série de elementos que visam uma definição do conceito de narrativa mítica dos quais serão destacados apenas alguns. Sua concepção está em consonância com as apresentadas anteriormente, na medida em que entende o mito como um tipo de narrativa social e sagrada, que narra uma verdade absoluta e eterna, examinando o homem plenamente e iniciando uma metamorfose em seu estado, tudo isso através de um texto que tem seu sentido velado e o poder de equilibrar. O mito, assim como a poesia, fala da saudade que o homem sente de um estado de totalidade anterior, que não vivenciou, mas que marcou sua condição e se encontra oculto na sua alma, e de sua espera por uma outra condição, que não a de finitude à qual está submetido. O mundo, de acordo com Sperber (1976), constitui-se como uma irrealidade, a vida é uma prisão, uma caverna da qual o homem quer sair. Tudo seria um eco do mundo real, reflexo, sobra da realidade superior, e por isso precisa ser superada para que um estado pleno seja alcançado, ou mesmo para que a distância entre o mundo inferior e o superior seja diminuída, aproximando-se do tão desejado paraíso. Para alcançar essa situação o ser utiliza-se da narrativa mítica, ou qualquer outra produção artística, como a poesia, para nutrir sua esperança de uma possível experiência no infinito, que devolva a unidade, a universalidade, a liberdade absoluta, junto com a atemporalidade. Brunel (1997) denomina tal desejo de comportamento mítico-poético:

O comportamento mítico-poético poderia ser definido como um estado ao qual o indivíduo [...] tenta chegar pelos caminhos do imaginário, uma metamorfose do estado que lhe permitiria libertar-se de toda determinação e viver em um tempo reversível. [...] uma espécie de encantamento que nos é familiar, o espaço de um instante: quando lemos um poema, ouvimos uma obra musical ou contemplamos uma obra de arte plástica nas quais nos ‘esquecemos’, ou quando nos absorvemos em uma oração ou somos arrebatados pelo amor. O que foi longamente elaborado parece espontâneo, a vida e o movimento surgem do que estava imóvel, a unidade revela-se no que foi fragmentado, e nosso comportamento diante desses fenômenos aparece como uma realização (BRUNEL, 1997, p.187).

Esse deslumbramento do leitor diante do texto concretiza todo o desejo do autor em revelar a essência do secreto e do inefável, transcendendo a própria condição humana e chegando à atemporalidade. Por meio de tal atitude, o autor consegue recuperar a linguagem primitiva, aqui entendida como “[...] uma ordem ao mesmo tempo fechada e aberta, singular e universal, antiga e fora do tempo, breve ‘poética’ mas também ‘mítica’ [...]” (BRUNEL, 1997, p.187).

De acordo com Sperber (1976), a palavra é usada num sentido diferente daquele que é conhecido, e por isso, devido à aura de mistério que envolve esses vocábulos. Estes se convertem em mitos e adquirem um conteúdo sagrado e desconhecido, da mesma maneira que as imagens ganham significado novo, gerando indefinição e irradiando transcendência, num jogo entre significante e significado.

A narrativa mítica, do mesmo modo que a narrativa poética e o conto poético, tem como objetivo, além de iniciar uma revolução no indivíduo, tratar de determinados temas, denominados por Brunel (1997), de temas míticos, que são: a volta à origem, a saudade do

paraíso, a descida aos infernos e, por último, a mudança de estado, ou metamorfose, já discutida anteriormente. Tais assuntos fazem com que o indivíduo passe por um percurso que contém segregação, revelação e transformação.

Para causar encantamento em seu leitor a narrativa mítica utiliza-se de recursos comumente encontrados na poesia, como o símbolo, a metáfora, a ambigüidade, entre outros, explorando-os de acordo com suas necessidades específicas.

Dentro da criação artística é a metáfora um dos elementos responsáveis por comunicar a “realidade” do texto, por isso não possui um sentido simbólico, é construção real do imaginário e está em perfeita comunhão com a obra de arte. Tem sua origem na própria linguagem, pois, de acordo com Paz (1995 p.41): “Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade [...] Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora”. Moraes (1988) afirma que a metáfora representa a necessidade de transposição, para aproximar o nosso viver e o mundo real da linguagem, criando experiências raras e imagens que unem sentidos opostos, formando um novo significado, que se acende em cada leitura, e uma outra verdade que só se realiza dentro do seu universo, isso porque, de acordo com o poeta “[...] suas imagens dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos, e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (PAZ, 1995, p.131).

Assim como a metáfora, o símbolo também possui a função de abrir o indivíduo à reflexão, como afirma Eliade (1989), conduzi-lo para o universal para salvá-lo do individualismo, fazendo com que mergulhe no seu próprio íntimo. Numa outra obra, Eliade fala da função do símbolo, como mostra o trecho que segue:

[...] la fonction d'un symbole est justement de révéler une réalité totale, inaccessible aux autres moyens de connaissance : la coincidence des opposés, par exemple, si abondamment et si simplisment exprimée par les symboles, n'est donnée nulle part dans le Cosmos, et n'est pas accessible à l'expérience immédiate de l'homme ni à la pensée discursive (ELIADE, 1972, p.233).

Vernant (1999) complementa a discussão sobre o símbolo, atestando que este não representa outra coisa, ao contrário, coloca-se e afirma-se a si mesmo, é presença em si. Pertence à afetividade, exprimindo na subjetividade o caráter universal do mítico, por isso, pode explicar aquilo que escapa ao consciente, ultrapassando qualquer conceito e entendimento, apagando qualquer fronteira do real. Seu significado está em “[...] constante movimento, uma intenção em direção ao além que exprime. Essa tensão [...] explica ao mesmo tempo a vida permanente dos mitos, carregando-se sem cessar de significações novas [...]” (VERNANT,1999,p.203).

O trabalho realizado pela metáfora e pelo símbolo acaba por gerar um texto, seja ele escrito ou não, em que as palavras possuem diversos significados, tornando-se polissêmicas, e, como consequência, tem-se um texto ambíguo. Percebe-se aqui, a concepção adotada de que a ambigüidade nasce do símbolo e da metáfora, mas, é importante ressaltar, que a inversa não se constitui em erro, pois Vernant (1999) é categórico em afirmar o contrário, dizendo que o símbolo e a metáfora surgem dos significados que permanecem em suspenso em torno da palavra que compõe o mito ou poesia, pois, durante a criação de um texto, o autor escolhe determinados termos e significados específicos, mas não tem o poder de eliminar os demais significados, que permanecem na sua órbita, dando origem às metáforas e aos símbolos. Essa distinção de

opiniões não constitui um problema, ao contrário, apenas ilustra como o jogo que proclama o mito, e também a poesia, constitui-se sombrio como sua própria estrutura.

Apesar de algumas diferenças de opiniões, é unânime a consideração feita por Vernant (1999), o qual afirma a impossibilidade de se expressar todo o processo cumulativo de uma cultura usando para isso uma linguagem unívoca, o que ressalta a importância da ambigüidade para esse tipo de texto, como a narrativa mítica e a poética, que sobrevivem ao tempo, graças a sua capacidade de atualização das mais diferentes situações, épocas, e mesmo, seu renascimento a cada leitura. Além disso, a ambigüidade presente em tais narrativas também pode ser entendida como uma maneira de reproduzir no texto a ambigüidade comum à condição humana, sempre dividida pelos opostos: bem e mal, céu e terra, inferno e paraíso, entre outros.

Após a definição de alguns elementos componentes da narrativa mítica e da narrativa poética, nota-se que todos se unem graças ao elemento comum que é a linguagem, ou seja, o símbolo e a metáfora utilizam-se das potencialidades da língua para emitir suas mensagens, que se tornam independentes, do mesmo modo que a poesia não depende do verso, pois existe em qualquer lugar, possuindo um ritmo próprio, que é lapidado pelo poeta. O ritmo presente nessa linguagem utilizada como matéria-prima é outra ferramenta que une esses elementos a um sentido, além de ajudar na condução do leitor a um determinado entendimento, pois está presente em cada palavra, do mesmo modo que existe dentro de cada indivíduo. Além disso, o ritmo é entendido como “[...] imagem e sentido, atitude espontânea do homem frente à vida [...]” (PAZ, 1995, p. 74), representando uma determinada época e sua visão de mundo. De acordo com Paz (1995), o ritmo tem uma estreita relação com a poesia, pois é o elemento que a diferencia das demais artes, e com o mito, na medida em que graças à repetição rítmica o mito regressa, trazendo consigo o

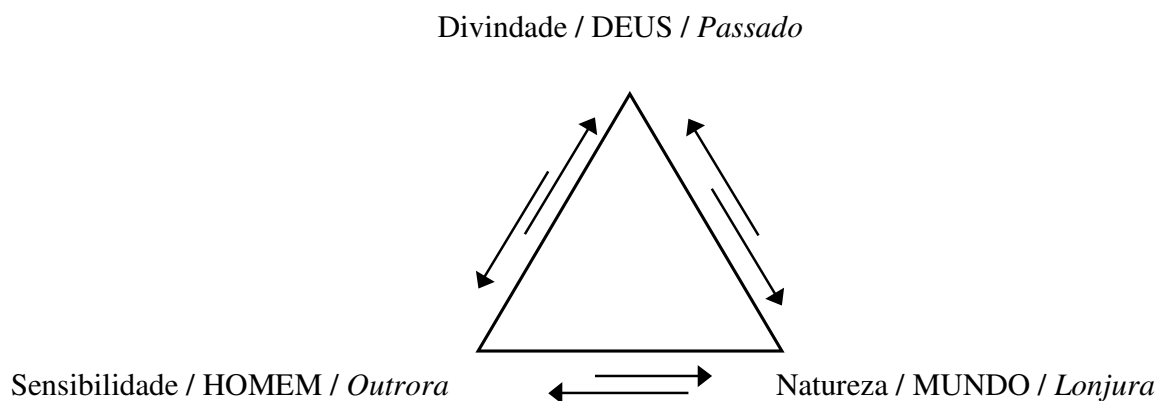
tempo primordial e a esperança de uma metamorfose de estado; nos dois casos é o responsável pela unidade e significação do texto. A utilização do ritmo, bem como do símbolo e da metáfora, acaba por colaborar na renovação da língua, que ganha novos significados para serem acrescentados aos outros já existentes, ou ainda, a reciclagem dos termos já existentes que estavam imobilizados pelo uso cotidiano. Eliade (1989) trata dessa questão, acrescentando o fato da invenção de uma nova língua, ter a capacidade para abolir o tempo e a história, assim como a criação de um novo mundo pode servir para aproximar o poeta daquele primitivo, que nascia num mundo novo ao final de cada rito e que tinha o poder de olhar o mundo com plenitude:

Toda poesia é um esforço para recriar a linguagem, para abolir por outras palavras a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância secreta. Mas a criação poética, como a criação lingüística implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem –e tende à recuperação das situações paradisíacas primordiais, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal. [...] para um grande poeta, o passado não existe; o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da criação. De um certo ponto de vista, pode afirmar-se que todos os grandes poetas refazem o mundo porque se esforçam em vê-lo como se o tempo e a História não existissem. Eis o que faz recordar estranhamente o comportamento do ‘primitivo’ e do homem das sociedades tradicionais (ELIADE, 1989, p. 24).

As reflexões sobre a questão da narrativa mítica e sua relação com a narrativa poética não terminaram com a exposição de alguns elementos presentes em ambas, com a determinação de seus temas ou a exposição de seus objetivos. Por isso, serão apresentadas

as afirmações de Sousa (1981), que tentou compreender a estrutura da narrativa mítica usando o triângulo simbólico.

Tal triângulo constrói-se basicamente de três maneiras distintas, mas que se completam quando aproximadas. No primeiro caso, têm-se os três elementos e sua distribuição do seguinte modo: divindade, no vértice superior; sensibilidade e natureza nos vértices da base. Num segundo modelo, apresentam-se as três partes desse modo: deus, no vértice superior; homem e mundo no inferior. No terceiro caso tem-se o passado, o outrora e a lonjura, o primeiro no vértice superior e os demais nas bases. Para facilitar a compreensão, o triângulo segue abaixo:



A divindade que se encontra no topo é responsável pela criação dos elementos que estão nas duas bases, ao mesmo tempo que as duas bases se unem na divindade. A partir de tal consideração, percebe-se que os lados estão unidos e separados, mas compõem a unidade dessa estrutura, tanto que cada elemento é composto pela presença dos outros dois:

dessa maneira, a divindade define-se pela sensibilidade e a natureza, do mesmo modo que o homem se completa no mundo e no deus, assim, cada elemento precisa do outro para existir. Quanto ao terceiro triângulo, o da *lonjura/ outrora/ passado*, nota-se que indica a concepção de tempo a ser transcendido ou retomado, o paraíso, ou ainda, o presente que se apresenta como passado, o passado que indica o futuro ou o passado que se torna presente. Nesse imenso desejo de retornar e reviver o passado é introduzida, de acordo com Lages (2002), a saudade. Segundo ela, a saudade é um fantasma que provoca uma reversão no sentimento do ser, que passa a exaltar obsessivamente o passado melhor. Contudo, essa busca pelo passado não pode ser entendida como uma recusa ao momento presente, mas como uma afirmação de um futuro, que se sustenta sobre o negativo, as sombras e sobre a ausência da presença criadora. No desejo de reviver o passado está oculto a esperança no futuro e a vontade de viver o presente, desse modo, a saudade pode conciliar o futuro possível e o informe.

O triângulo ilustra a circularidade da narrativa mítica, na medida em que qualquer ponto de partida será o mesmo da chegada. Essa característica, a circularidade, também é encontrada na poesia que, de acordo com Paz (1995, p. 83), “[...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também o princípio [...]”. Lages (2002) também enfatiza a circularidade da narrativa, a qual se abre em círculos mas não se fecha sobre si mesma, gerando uma estrutura que encadeia um movimento espiralado, sobrepondo início e fim, abrindo uma viagem interminável ao leitor.

Ao falar-se em tempo na poesia e no mito, seria impossível não citar Alfredo Bosi (2000). De acordo com esse autor, a poesia tira da memória seu direito de existir, torna-se dona de um passado, e utiliza-o para sua criação, fazendo com que se torne um presente e

um futuro. Graças a essa atitude, o poeta consegue, como acontece com o mito, evocar, ressuscitar e recriar algo que se encontra na origem dos tempos, e como completa Paz (1995), criar um mundo e um tempo para reviver a grandeza dos tempos originais, unindo lenda e poema. Para essa poesia, como considera Bosi (2000), o mito surge como uma verdade revelada, um passado que retorna presentificado, reforçando a idéia de circularidade apresentada por Sousa (1981). Alfredo Bosi (2000, p.181) coloca que a poesia tem a capacidade de “[...] reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a consciência vigilante não pode deixar de ver”.

Relacionada a essa capacidade da poesia de retomar e presentificar o passado, existe a questão da memória, abordada mais detidamente adiante. Memória e poesia estão unidas pelo auxílio que prestam uma à outra, na medida em que a memória oferece à poesia todos os seus tesouros guardados, todos os grandes feitos, experiências, conhecimentos acumulados durante a existência humana e, em troca, a poesia eterniza esses fatos nas suas palavras, para que resistam à ação do tempo e continuem sempre tocando o espírito humano. O poeta é o grande autorizado pelos deuses para usufruir desse imenso reservatório, sendo inspirado pela deusa Mnemósine, que o guia pelos caminhos do passado, do presente e do futuro, fazendo-o dono dos tempos e o responsável por transformar essa memória em sabedoria. A grande relíquia desse tesouro guardado pela memória são os mitos, que explicam o mundo e fazem parte do inconsciente humano, além de possuírem a capacidade de colocar a nu a essência do indivíduo e desvendar seus segredos; por isso, são peças fundamentais na composição da poesia e da narrativa poética.

A presença dos mitos na narrativa poética é abordada também por Tadié (1978), que afirma a integração desses sob a forma de narrativas escondidas, ou seja, na narrativa poética eles são subterrâneos, e só aparecem em determinados momentos ou personagens.

Os personagens que possuem o mito em sua essência são aqueles que têm o traço sobrenatural, estando próximos da origem e distinguindo-se dos demais. Esse autor reforça o que foi apresentado até aqui, pois também entende que a narrativa poética e a mítica acontecem num instante eterno, de conquista, travessia e reencontro com o paraíso.

De acordo com Campbell (2001, p.164), muito mais do que acontecerem no momento de travessia, a poesia e o mito têm uma função em comum, que é a de “[...] transportar a mente experimentadora além dos guardiões – desejo e medo – do portão do paraíso para a árvore interna da vida iluminada”, ou seja, conduzir o indivíduo para o caminho do auto reconhecimento. Contudo é importante ressaltar que, se o sujeito se ligar muito ao interior, ele perde o contato com o mundo exterior, o único mundo onde teria possibilidade de viver como ser humano. Por esse motivo, deve existir uma relação harmoniosa entre interior e exterior.

Sendo assim, o mito para Campbell é aquele que pode desvendar ao homem o desconhecido e a beleza do mundo, como se percebe na frase: “o alegre espanto diante da maravilha das coisas é, por fim, o presente imortal do mito” (CAMPBELL, 2001,p. 175).

Além da presença dos mitos na poesia, eles também estão presentes na sociedade atual, ou melhor, o correto seria dizer que nunca desapareceram, e como afirma Eliade (1989), apenas mudaram seus aspectos e tiveram suas funções camufladas. Também estão presentes na literatura que é produzida hoje, do mesmo modo que norteiam o interesse pelo lado obscuro do ser, afinal, eles podem desvendar a alma humana e metamorfoseá-la. Sobre tais afirmações Vernant (1999) argumenta:

Não cessaram de utilizá-lo literariamente, como o tesouro comum no qual sua cultura devia se alimentar para permanecer viva e se perpetuar. Além disso, reconheceram no mito, desde a era arcaica, um valor de ensino, mas ensino obscuro e secreto; atribuíram-lhe uma função de verdade, que teria necessidade, para que a alcançássemos, de ser traduzida numa outra língua cujo texto narrativo seria apenas sua expressão alegórica (VERNANT, 1999, p. 186).

Percebe-se, por fim, a proximidade existente entre a narrativa mítica e a narrativa poética, pois, de acordo com Brunel (1997), ambas têm a mesma função, ou seja, permitir que o indivíduo viva em uma condição inviável, que nada mais é que a aspiração do homem a uma liberdade e ao desejo de renascer. Além disso, a narrativa poética possui a seqüência comum da narrativa mítica: afastamento, arrebatamento e renascimento. Almeida (1988), no livro *As razões do mito*, aproxima o mito da poesia dizendo:

Devemos então procurar apreender o mito em sua vida interior, em sua mobilidade e versatilidade, em seu principio dinâmico e produtor. É com essa intenção que Vicente Ferreira da Silva reabilita de forma genial o mito em relação ao logos, quando afirma que o logos nos ata ao já oferecido, o mito transporta-nos para o domínio desvelante e primordial. O mito é a idéia capaz de expressar valores novos, o valor –horizonte que faz apelo à consciência humana conduzindo-a em direção à transcendência. O mito, segundo Vicente, expressa-se numa linguagem originária, a linguagem poética, a linguagem do logos decorre do mito, dele emerge e a ele se subordina. O mito é poesia original, porque manifestação do ser; esta é instauradora do mundo, amplia a consciência humana oferecendo paradigmas mais elevados do ser e aproximando da órbita da vida humana novas modalidades de existência. A poesia é então a expressão eminente do mito; do mesmo modo que Vicente defende a prioridade de mito sobre o logos, afirma declaradamente a mesma prioridade da poesia sobre a ciência, na medida em que prioridade não é exclusão, mas sim e antes de tudo cumplicidade (In *As razões do mito*, 1988, p.64).

Com isso, salienta-se toda a relevância do mito para a literatura, já que ele consegue transmitir novos valores, que podem conduzir o homem ao transcendente. Constitui-se como uma complexa estrutura que possui mobilidade para expressar com totalidade o ser humano, daí sua superioridade sobre o *logos*. Usa a linguagem poética para se expressar, do mesmo modo que a poesia usa o mito na sua composição, por isso, não se pode considerá-los opostos, mas sim, duas espécies de narrativas que se completam: o mito é poesia porque é manifestação do ser, e a poesia é a expressão do mito, pois preservou seus temas suas características e sua preocupação com o homem. A palavra poética é transformada em palavra sagrada e mítica por conseqüência do mistério e da ênfase colocados sobre esta, de acordo com Sperber (1976). A palavra poética sempre aponta para a verdade, para o real, ela reflete o mundo, por isso permite ultrapassar o tempo e penetrar no passado, permite a purificação e a ampliação de um mundo que não se constitui somente como mítico, mas como mítico-poético.

A relação que Guimarães estabelece entre a poesia e o mito torna-se assim inquestionável. O mito nasce na narrativa rosiana do desejo de transformação dos personagens e do medo que possuem de não alcançar essa condição. Além disso, como aponta Lages (2002), o mito rosiano é ainda resultado de um trabalho do texto que mimetiza o discurso oral, constituindo-se como uma marca do texto.

Assim como o mito, a narrativa rosiana fornece uma imagem de mundo, trabalhando as verdades transcendentais que ultrapassam as aparências e que exigem de cada leitor um trabalho de compreensão e decifração. Indicam um espaço sagrado e profano, o primeiro é aquele desejado pelo personagem, o lugar distante, o 'lá'; o segundo é o ambiente que luta e vive o sujeito. Essas narrativas ainda apresentam uma estrutura

circular, que sugere um percurso interminável e um eterno retorno, ou seja, uma volta ao estado anterior, uma metamorfose no estado humano.

Além disso, os contos rosianos apresentam a mesma estrutura dos rituais, pois, seus personagens nascem, passam por uma morte simbólica e depois renascem. A personagem do conto “Sinhá Secada” chamada simplesmente de Sinhá é um exemplo desse processo. Ela tem seu filho roubado pelo marido e é acusada de traição, isso representa seu nascimento e sua morte, como mostra o trecho que segue: “Sinhá prosseguia, servia, fechada a gestos, ladeando o tempo, como o que semelhava causada morte” (ROSA, 2001c, p.206). Mais tarde sofre um renascimento, quando um jovem a procura, pensando ser ela sua mãe; mesmo ela não reencontrando seu filho, que havia morrido ainda bebê ela sofre uma transformação e passa a ser ‘Sinhá Sarada’, de acordo com o fragmento: “Mas, ela, que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou [...] Sorria, a Sinhá, como nunca tinham avistado até ali [...] Seu esqueleto era quase belo, delicado” (ROSA, 2001c, p. 207/208). Ela renasce para a poesia do mundo e descobre a essência da vida.

Sendo assim, podemos dizer que “Guimarães Rosa não é mais nem menos mítico do que qualquer outro escritor, apenas, seu texto evidencia mais diretamente os elementos que são associados ao universo mítico” (LAGES, 2002, p.74), ou seja, é comum a presença de personagens rústicos e de um ambiente em que qualquer mudança pode ser atribuída ao sobrenatural.

3.3 Mito, memória e poesia

Na sociedade grega, a memória, representada pela figura da deusa Mnemósine, tinha importância relevante, já que era através dela que os gregos sustentavam sua tradição e sua cultura. A memória guardava os grandes feitos, as epopéias e o conhecimento, os quais eram disseminados oralmente entre as pessoas. Com o surgimento da psicanálise, a relevância da memória para o homem torna-se indiscutível, pois é a responsável por definir o ser humano em sua individualidade e na sua identidade, afinal o indivíduo nada mais é do que o resultado de suas recordações e lembranças.

As descobertas da psicanálise conseguiram desfazer a antiga concepção de memória, antes entendida apenas como retentora de fatos. De acordo com Freud (1974), a memória pode ser comparada com um bloco mágico, na medida em que, assim como este, possui três camadas (consciente, pré-consciente e inconsciente), estando a primeira sempre pronta para uma nova percepção, a terceira preparada para guardar traços permanentes, enquanto a segunda camada funciona como atenuante ligação entre as outras duas. É importante lembrar que essas camadas do aparelho perceptivo formam um sistema interligado que funciona em constante concomitância. Freud (1974) afirma que nada do que possuímos intelectualmente pode ser esquecido ou perdido, tudo é guardado no aparelho psíquico, que é formado desde a infância.

Para Le Goff (2003, p. 419) a memória é “[...] um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas [...]”, ou seja, ela como fenômeno individual e psicológico, ligada a vida social, é dona da propriedade de conservar certas informações. Através dela podemos evocar as coisas passadas,

estabelecendo relações como o presente e o futuro, pois ela “[...] procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 2003, p.471). Desse modo, a memória nada mais é do que um sistema dinâmico de organização, que luta contra o tempo, grande inimigo do homem, ou seja, tenta preservar as lembranças das danosas ações temporais.

A visão que Achard tem da memória completa as considerações apresentadas acima. De acordo com esse autor a memória “[...] é saber discursivo que faz com que, ao falarmos nossas palavras façam sentido. Ela se constitui pelo já dito que possibilita todo dizer” (ACHARD, 1999, p.64), contudo, para que haja memória é necessário que o acontecimento ou lembrança saia da indiferença e deixe de ser insignificante, marcando o indivíduo.

Além da memória individual, que tem sua fonte no próprio sujeito, existe a noção de memória coletiva. Essa, segundo Le Goff (2003), recebe seus dados da história e da tradição de um povo, e guarda todas as suas lendas, mitos e crenças. A memória coletiva é de grande relevância, na medida em que protege o passado, sendo considerada por muitas sociedades como modelo para o presente, capaz de trazer a experiência e insinuar a renovação. Achard (1999) salienta o caráter paradoxal da memória coletiva, pois, ao mesmo tempo que conserva o passado é frágil, já que está restrita à consciência do grupo que a mantém, não ultrapassa o limite do grupo.

Associada à memória coletiva existe a imagem, tratada anteriormente, que representa a realidade e conserva a força das relações sociais, e por isso, tem papel relevante na memória social, afinal, representa ao mesmo tempo que produz sentido, atualizando a memória para retomar o que estava dito antes e presentificar o mundo.

Desse modo, lembranças guardadas nas camadas mais profundas podem ser recuperadas e trabalhadas, ou seja, a memória é muito mais que um reservatório de fatos, é uma fonte de histórias e um abrigo seguro para o passado, seja ele individual ou coletivo.

Assim como a memória, a poesia também possui a capacidade de fazer o passado retornar. Ela tira desse seu direito para existir, um passado com dimensões presentes e míticas que se atualizam na infância e no inconsciente. De acordo com Bosi (2000), a poesia é dona de um tempo que pode ser evocado pela memória, fazendo com que o passado se torne presente, porque um dia foi presente, e aponte para um futuro, funcionando num regime de ciclos, semelhante a um eterno retorno. Le Goff (2003) complementa essa afirmação acrescentando que quando um mundo é submetido ao ciclo eterno ele não tem princípio nem fim, ou seja, ultrapassa a barreira do tempo cronológico e adentra num tempo mítico.

Desse modo, tanto a poesia como a memória rompem com a linearidade temporal, quando colocam lado a lado presente e passado. Le Goff (2003) considera ainda que a função da literatura é organizar o passado em relação ao presente, pois o passado é um aspecto do presente; o passado depende do presente já que é nele que é apreendido.

Apesar de sua capacidade de retenção e percepção, a memória é finita, com furos que deixam escapar os fatos. Para evitar a perda dessas recordações, surge a escrita, técnica auxiliar a serviço da memória e não ela mesma memória. A escrita seria remédio e veneno para a memória, na medida em que, assim como colabora para a recordação dos fatos, torna o homem esquecido, pois este deixa de exercitar sua memória. Segundo Le Goff (2003), a escrita, desde seu nascimento acumulou várias funções, como armazenar informações, demarcar, memorizar e registrar todos os acontecimentos históricos que marcaram a humanidade. Ela é a responsável por passar os fatos da esfera auditiva para a visual, reexaminando, reordenando, retificando frases e palavras isoladas. A escrita consolidou-se, ao longo de sua história, como uma forma de dominação e uma faceta do poder.

Além de todas essas funções, a escrita possui a capacidade de comunicar mesmo na ausência daquele que a escreveu, ou seja, fala na ausência de seu pai, podendo vir a dizer aquilo que ele não teria dito.

Frye afirma que o poeta pode fazer alterações no poema, de acordo com sua vontade, mas ele não é seu pai e por isso não pode controlar o poema:

[...] o poeta tem que dar nascimento ao poema quando este lhe passa pela mente. Tem a responsabilidade de parturí-lo tão ileso quanto possível; e se o poema está vivo, está igualmente ansioso por livrar-se do poeta, e clama por que o separarem de todos os cordões umbilicais e o condutos alimentares que o prendam ao ego daquele (FRYE, 1952, p. 101).

Desse modo, o escrito está aberto à alteridade, autorizando cada leitor a colocar sua assinatura no texto e interpretá-lo de acordo com suas necessidades e seu contexto. Portanto, o texto está em constante movimentação como o bloco mágico (metáfora do aparelho psíquico), sempre aberto à repetição, na medida em que se altera, se completa e se repete a cada leitura, como acontece com todo signo. A ausência do autor funciona como atenuante do papel de leitor e autor, pois faz de todo destinador um destinatário e vice-versa, sendo assim, aquele que lê é uma espécie de autor, do mesmo modo que aquele que escreve o texto é também seu leitor.

A capacidade que a escrita possui de falar na ausência de seu pai também é trabalhada por Lages (2002). De acordo com essa estudiosa, a escrita funciona como um instrumento que libera o texto de qualquer ligação com seu autor e que dá ao leitor plenos poderes para construir uma interpretação individual e única. Tais colocações são confirmadas no trecho que segue: “O que a escrita promove não é a perda da alma, mas a

liberação do texto que, uma vez registrado desvincula-se das amarras de uma autoridade, seja ela sacerdotal (inspirada) ou sábia, autonomizando-se”. (LAGES, 2002, p.77)

A memória, assim como todo inconsciente, é alvo da repressão. De acordo com Freud (1976a, p. 55), a repressão seria uma espécie de resistência interna que luta contra o surgimento de idéias e lembranças, que “[...] só são reprimidas porque estão associadas à liberação de sentimentos que devem ser evitados”, sendo assim, as recordações devem continuar ocultas porque trazem consigo sentimentos que o sujeito não pode elaborar. O inconsciente protege o indivíduo das pressões sociais e da realidade que o fere, liberando somente aquilo que o sujeito pode processar.

A repressão não faz desaparecer a lembrança, como afirma Freud (1976a), esta continua com capacidade de ação, podendo ressurgir sob a influência de algum evento externo. O recalcado busca sempre escapar da resistência da censura, emergindo da própria força repressora. Tal consideração permite destacar o caráter dinâmico do elemento reprimido, na medida em que este é resultado do choque de duas forças contrárias, uma que impulsiona para o consciente, e outra que tenta reter a lembrança no inconsciente. Além do caráter ativo do elemento reprimido, ele também é determinado pela sua dificuldade de chegar à consciência, permanecendo no inconsciente. No entanto, é relevante salientar que, apesar do reprimido permanecer no inconsciente, nem tudo que está nesse inconsciente é alvo da repressão.

Para escapar da censura o inconsciente deforma-se através de processos de deslocamento e condensação, os quais funcionam como uma espécie de atenuante, máscara que torna mais leve o elemento recalcado. Quando as lembranças não conseguem chegar ao consciente, elas tornam-se fantasias, as quais, tendo em vista seu alto grau de distorção, conseguem romper com a barreira da repressão, sendo interpretadas de acordo com a

realidade psíquica, não causando nenhuma espécie de problema. Desse modo, pode-se afirmar que há na fantasia uma verdade reprimida e transformada.

O recalque, como aponta Freud (1976b), no texto *O estranho*, faz com que um sentimento primitivo retorne na forma de algo completamente estranho, num ciclo de eterno retorno, ou seja, aquilo que era familiar transforma-se em desconhecido, se apresentando constantemente de modo distinto. Sendo assim, o trauma constituído aparentemente por sentimentos desconhecidos, na realidade é composto por “[...] algo que é secretamente familiar, que foi submetido à repressão e depois voltou [...]” (FREUD, 1976b, p.262).

Além da escrita e da repressão, o mito também estabelece profundas relações com a memória e com o inconsciente. De acordo com Eliade (1956), o mito faz parte do ser humano sendo formado no seu inconsciente, e como consequência, as estruturas do inconsciente têm muitas semelhanças com as figuras mitológicas. Esse inconsciente é mais poético e mítico que a consciência, como determinou Eliade (1972 a). O mito ainda representa a própria tradição, tendo como função manter viva a memória coletiva de um povo, seus costumes e suas crenças. Eliade (1972 a, p.13/14), aponta o mito não como uma criação irresponsável da psique, mas como uma necessidade que cumpre a tarefa de “[...] *mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être* [...]”, um dos objetivos mais conhecidos da psicanálise.

Frye entende o mito como sendo o mundo de metáforas, como se existisse dentro de um só contexto infinito, uma estrutura de imagens, enfim, o mito é o próprio mundo, “[...] é a imitação das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, o que se situam nesses limites” (FRYE, 1952, p. 138).

Nota-se então que, tanto a teoria psicanalítica como o mito possuem a capacidade de instituir uma cura pela memória, ou seja, o sujeito é convidado a reviver seu passado e deparar-se com seus traumas, como uma descida aos seus infernos interiores para encontrar e combater seus espectros e monstros. De acordo com Freud (1969), essa repetição, ou retorno ao passado, funciona como a maneira de fazer o indivíduo recordar aquilo que estava esquecido e voltar para o paraíso ou para o tempo da infância. O mito usa uma repetição coletiva através do rito e a psicanálise busca uma cura individual. De acordo com Schwarz (1991), o mito constitui-se ainda como uma maneira de estabelecer uma relação entre tradição e psicologia individual.

A infância também é elemento essencial na formação do indivíduo, com argumenta Freud no texto denominado *Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci*. Nessa obra o autor destaca a importância dos primeiros anos de vida na formação da personalidade de um indivíduo, o que confirma seu papel fundamental, e acrescenta que a parte psicológica formada nesse período não pode ser alterada. Na visão de Eliade (1972b), a infância seria uma espécie de paraíso, sendo a criança capaz de viver num tempo mítico. Tal colocação permite compreender o ideal de beatitude e perfeição que cerca o nascimento de um ser humano e seus primeiros anos de vida, constituindo um paraíso, como apontado. Este paraíso é seguido por uma queda, a qual tira do homem toda a sua condição privilegiada. Para a psicanálise o paraíso é entendido como o período que se estende até a ablação e a queda seria o traumatismo infantil, causado pelo desmame. Desse modo, tanto a psicanálise como o mito concebem a infância, ou o início, como um tempo decisivo para o homem.

Com base nas informações apresentadas, pode-se afirmar que a psique humana não pode ser entendida e explicada somente pelo presente, o que torna indiscutível o papel da memória na formação do ser. De acordo com Eliade (1972b, p.83), ele é sinônimo de

sabedoria e “[...] aquele que é capaz de *recordar* dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que *conhece* a origem das coisas”. Le Goff (2003, p.471) completa a noção de memória quando afirma que esta é essencial na formação da identidade, sendo um dom da natureza, pois “[...] procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro”, já que o presente e o futuro nada mais são que uma forma de passado, ou melhor, uma representação do passado. A memória seria então um mecanismo formador do ser, como afirma o trecho: “A memória é um elemento essencial que se costuma chamar *identidade*, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 2003, p.469). A memória funciona com vontade própria, num árduo trabalho de recuperação e organização do passado, para compor um relato que une passado e presente, que une o que foi criado com o que foi lembrado. A partir dessas considerações percebe-se que a relação da memória com o tempo é intrínseca:

O tempo afinal alimenta a memória, conferindo a ela o movimento que articula, gravando ou apagando as lembranças do sujeito, cujo desejo supremo é a anulação do movimento do tempo que passa para fixar-se num momento que lhe forneça prazer e segurança (LAGES, 2002, P. 91).

Desse modo, a memória ganha mais uma função, além de armazenar recordações e fatos, constituindo-se em um mecanismo usado para deter a passagem do tempo e seus efeitos destrutivos, na medida em que o sujeito pode guardar e preservar nesse grande arquivo os momentos bons que traduzem alegria. Ela é ainda a própria identidade de um indivíduo e de uma sociedade.

4 “Ripuária” e a busca da “outra margem”

Esse conto integra a complexa estrutura de Tutaméia e como os demais trata da questão da busca do conhecimento, da verdade do ser e da sua completude. A história tem como personagem central Lioliandro, um jovem que, movido por um estranho desejo, almeja atravessar o rio, conhecer sua outra margem e desvendar os mistérios que lá existem.

A presença do rio é notada pelo leitor desde o início, assim como toda 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 já faz referência ao rio, pois segundo Cunha (2001), ripuário é aquele que habita as margens de um curso de água, uma variação erudita de ribeiro; ou ainda, diz-se dos indivíduos pertencentes a antigas tribos germânicas que residiam nas margens do Reno. Toda a família de Lioliandro vive na beira do rio e por isso são ripuários.

O rio desse conto é cercado pela obscuridade do desconhecido e sua outra margem é indefinida, e por isso “davam-lhes as costas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até à dissipação de vista, enfumaçadas” (ROSA, 2001c, p.194).

Percebe-se na leitura das primeiras frases, que o adjetivo “enfumaçadas” foi deslocado do lugar que deveria estar, de acordo com o uso que é feito cotidianamente, ou seja, ele não se encontra junto ao substantivo “paragens”. Esse distanciamento altera as regras gramaticais convencionais e faz nascer uma imagem que, para ser compreendida, exige que o leitor se coloque dentro da história, e observe o rio com os mesmos olhos do personagem. Deve, o leitor, então, colocar-se na margem do rio e, ao olhar a outra margem, notar que até onde sua vista alcança, o rio não é sombrio, a vista só se torna enfumaçada quando a visão perde a nitidez e alcança a outra margem. O adjetivo “enfumaçadas” é a palavra que encerra a frase, assim como é última informação que o olhar consegue reter.

Toda essa atmosfera nebulosa que cerca o rio faz com que ele não seja visto como algo belo, mas como um obstáculo que “[...] ali se opõe largo e feio, ninguém o passava” (ROSA, 2001c, p.194). Apesar do aspecto negativo que possui esse rio, o personagem Lioliandro é por ele fascinado, cultiva o desejo de atravessá-lo com a esperança de na outra margem encontrar seu amor e sua felicidade, “[...] era o único a olhar por cima do rio como para um segredado” (ROSA, 2001c, p. 194). A palavra “segredado” possui um grande número de interpretações. Pode ser dividida em dois, e significar ao mesmo tempo “segredo” e “dado”, salientando o papel do rio como aquele que presenteia Lioliandro com os segredos do mundo, aquele que dá o presente da sabedoria e da capacidade de buscar o inteligível, o rio dá esperança ao personagem e o encaminha para a outra margem. Por certa analogia sonora, “segredado” pode ainda ser aproximado do termo “segregado”, situação vivida pelo jovem, que era marginalizado, separado, isolado e afastado pelas outras pessoas que com ele conviviam. Desse modo, “segredado” conota a dupla situação de Lioliandro, o de ser especial, por poder ver aquilo que os outros desconhecem, e o de ser marginalizado,

porque incompreendido. A relação entre Lioliandro e o rio é fundamental para a história como se verá adiante.

Além de conter em si o mistério, a indefinição e a capacidade de fascinar, o rio é ainda marcado por uma imensa carga simbólica, que faz com que este ganhe sentido plural, ultrapasse as barreiras e transforme-se em uma imagem infinita.

De acordo com Chevalier (2000), o rio era objeto de culto entre os gregos, despertando a veneração e o temor; não se podia atravessar um rio sem antes cumprir um ritual de prece e purificação. O ritual de purificação de Lioliandro era a obrigação colocada sobre seus ombros por sua família, apontando-o como responsável pela plantação e como guardião do futuro das irmãs. Assim sendo, o personagem só estaria livre para seguir seu caminho quando tudo estivesse resolvido. Acreditava-se que o rio e o fluir de suas águas representavam a fertilidade, a morte e a renovação. O curso das águas está relacionado à corrente da vida e da morte, na medida em que “[...] 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). A travessia de um rio retoma um obstáculo que separa dois domínios e dois estados, sendo que a margem oposta é o estado que existe para além do ser e do não-ser. Lioliandro é, assim, o sujeito que só conseguirá “ser” quando atingir um outro estado, uma situação plena, a outra margem; do lado de cá ele é o “não-ser”, aquele que não consegue se definir e tão pouco se encontrar num lugar que lhe é estranho.

As concepções de Bachelard (1997) enriquecem o que foi dito anteriormente sobre valor simbólico do rio e da água. Segundo esse estudioso, a água está relacionada à metamorfose e à sabedoria, porque percorre as profundezas da terra e por isso conhece todos os seus segredos; ela é o olho do planeta. Possui a capacidade de refletir e mostrar a

realidade mais pura e a verdade, dar ao indivíduo a visão de uma revelação, assim como o espelho.

A aproximação do rio com a vida humana também é retomada por Bachelard (1997, p.6/7), afinal “[...] não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre [...]” em consequência, aqueles seres devotados à água estão em constante mudança, a cada minuto algo morre dentro deles para dar lugar a sentimentos novos. São seres marcados pela agitação, como as águas que se movimentam constantemente. Isso acontece com Lioliandro, personagem caracterizado pelo desassossego de sua busca.

Em “Ripuária”, as águas do rio são tomadas por corredeiras, demonstram fúria e cólera, e por isso, conforme apresenta Bachelard (1997), não podem ajudar Lioliandro na sua busca pela identidade, já que impedem qualquer revelação. Apesar disso, o rio tem papel fundamental, pois é o caminho a ser seguido pelo jovem personagem, não rumo ao reino dos mortos, mas sim rumo ao lugar sonhado, o “lá”, o paraíso, a outra margem. Sendo assim, o rio guia o jovem no caminho da descoberta de si mesmo e do reconhecimento de sua realidade, “[...] o rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina” (ROSA, 2001c, p. 196).

Desse modo, o rio era muito mais que um caminho a ser seguido, era uma espécie de conselheiro, de amigo e confidente, pois fazia Lioliandro refletir sobre si mesmo e tudo que o afastava de seus desejos, ou melhor, proporcionava um questionamento sobre seus defeitos e erros, que podem ser presentificados por sua família e pela relação de subordinação e dependência que tinha com eles. O rio indicava o destino à Lioliandro, sua “sina”, trazendo para próximo dele, de modo misterioso, inexplicável, como se pela providência divina, a canoa que começou a transformar o destino do personagem, fazendo-

o se aproximar da sua busca e se distanciar da sua realidade: “E veio nesse tempo, foi uma canoa, sem dono, varada na praia. A fim, estragada assim, rodara, de alto rio” (ROSA, 2001c, p. 195). A canoa revela seu segredo mais íntimo e para escondê-la de todos, “ele ocultou-a, levava muito, sozinho, para a consertar, com mãos de lavrador” (ROSA, 2001c, p. 195). É interessante chamar a atenção para um aspecto dessa citação, o Lioliandro “artesão”, que se dispõe a arrumar sozinho uma canoa, tem “mãos de lavrador”; isso mostra a visão que o personagem tem de si mesmo, e como esta visão está condicionada à realidade que o cerca e ao papel que desempenha nesse meio. Nesse momento, Lioliandro ainda não percebeu completamente que é um ser em movimento e, como a água, precisa conhecer novos mundos.

O destino de Lioliandro é determinado pelo rio, fazendo com que o jovem seja tomado pela inquietude, ou como aponta Rosa (2001c, p.196), “mesmo não se curava Lioliandro de frouxo desassossego”. Ele queria cruzar o rio porque acreditava que “de outro lado, porém, lá, haveria de achar uma moça, e que amistosa o esperava com o mel que as abelhas criam no mato... [...]” (ROSA, 2001c, p. 196). Muito mais que buscar 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, 2001c, p. 195). As próprias falas de Lioliandro demonstram que na sua concepção, sua felicidade só poderia ser encontrada num lugar distante daquele em que vive, separado de tudo, isolado na sua plenitude e pureza, por isso, quando esse lugar aparece na linguagem, ele vem separado por vírgulas: “Do outro lado, porém, lá, haveria [...]” (ROSA, 2001c, p. 196, grifo nosso), ou ainda, “seu amor, lá, pois” (ROSA, 2001c, p. 197, grifo nosso).

Andrade (1972) considera que o centro do mistério que desafia o ser é o próprio homem, e por isso ele deve ocupar-se de si mesmo, ser artesão de si mesmo no percurso da vida, construindo seu conhecimento de mundo para atingir seu verdadeiro ser e superar a aparência, na medida em que “o próprio do humano é a possibilidade de sua própria metamorfose” (ANDRADE, 1972, p. 64). Bachelard (2003, p. 39) completa as afirmações anteriores quando afirma que “[...] os maiores segredos do nosso ser estão escondidos em nós mesmos, estão no segredo de nossas profundezas”.

Lioliandro mergulha cada vez mais fundo na busca de si mesmo, entrega-se ao mundo de sonhos e 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, 2001c, p. 195). Essa “outra margem” é carregada de ambigüidade, pois pode ser compreendida tanto como a outra margem do rio, ou como a outra margem de Lioliandro, seu lado obscuro e sombrio, que busca iluminar com sabedoria.

O caminhar pelo imaginário faz com que o personagem entre em conflito consigo mesmo, dividindo-se em dois: o primeiro vive no mundo real, o concreto, rodeado pela família e tomado pelo trabalho; o segundo habita o universo do imaginário, do transcendente, e luta consigo mesmo para descobrir-se. A segmentação de Lioliandro faz surgir uma espécie de duplo, como afirma Souza (1974), pois o personagem deixa de harmonizar-se consigo mesmo e perde sua identidade. Essa duplicidade estende-se à própria narrativa, que “[...] esboça uma nova categoria do real, que abarca a fantasia e o que comumente se entende por real” (SOUZA, 1972, p. 8), ou melhor, a história cria um universo ambivalente, o qual compõe-se do real e do imaginário.

Para intensificar o conflito interno pelo qual passa Lioliandro existe 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.

A terra segundo demonstra Chevalier (2000) possui muitas conotações positivas e negativas. Ela é o elemento universal e feminino, que deu origem ao homem, representa a fecundidade e a regeneração. Contudo, ela 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.

A areia é um elemento que possui estreitas relações com a terra. É fácil de ser penetrada e moldada, por isso a areia abraça as formas que nela se moldam. Ela é purificadora, líquida como a água e abrasiva como o fogo; é um material ambíguo por natureza. As almas da água e as do fogo são inimigas, aqueles que ouvem o chamado das águas não podem ouvir o cantar do fogo; são elementos que não falam a mesma língua. Nesse conto, o fogo aparece 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, 2001c, p. 194, grifo nosso). Este fogo é colocado diante da água, representada por Lioliandro, gerando um confronto entre os opostos que tentam a todo custo se separar. Por isso, pai e filho não conseguem se entender, eles conotam forças distintas que não podem conviver em harmonia.

Considerando tais informações percebe-se que a ligação de João não é restrita à terra, mas estende-se também à areia e ao fogo, principalmente. É um personagem caracterizado pela imobilidade e rigidez, calcado na realidade e no consciente, que tenta a todo custo afastar seu filho, de quem se distingue, do mundo dos sonhos e do inconsciente; da outra margem, que na concepção da família representa o mal: “ – *Diabo o daí venha!*” (ROSA, 2001c, p.195). Mesmo depois da morte do pai, Lioliandro não consegue alcançar seu objetivo, porque se sente aprisionado a sua memória: “Mas constavam-lhe do espírito ainda os propósitos do pai [...]” (ROSA, 2001c, p. 195), além de alimentar em seu espírito toda a incapacidade plantada pelo pai: “Talvez ele não sendo o de ser capaz – conforme sentenciara-o o velho, João da Areia.” (ROSA, 2001c, p. 196).

O pai de Lioliandro é indiscutivelmente ligado à terra, é seu produto, e como uma planta, retira dela toda sua energia vital. Enquanto seu filho, um ser da água, é aquele que deseja se movimentar e, como um viajante, conhecer novos mundos e lugares, João da Areia, é um agricultor, aquele que permanece preso ao produto da terra e ao seu eterno ciclo de plantar e colher, pois como disse o próprio pai “ *em parte nenhuma feito aqui dá tanto arroz e tão bom..* ” (ROSA, 2001c, p. 195). Diante da afirmação do pai, Lioliandro, ao menos por enquanto, se rende à fixidez e “teve de reconhecer a exatidão da tristeza” (ROSA, 2001c, p. 195). Uma tristeza “exata” porque atinge com perfeição seu alvo, ou seja, o desejo do jovem de atravessar o rio.

Além de tentar introduzir no filho o sentimento de impotência, incapacidade e a necessidade de fixidez, ainda queria fazer o filho pensar que a outra margem representava o espaço que não lhe pertencia, o outro estado: “ - *‘Lá não é mais Minas Gerais...’* - o pai, João da Areia, quando vivo, compunha o jurar” (ROSA, 2001c, p. 195). Nessa citação, um termo chama a atenção, o verbo “compor”, que significa formar ou construir com diferentes

partes, produzir, inventar, aparentar, endireitar, representar, interpretar, conformar-se e resignar-se. Desse modo, pode-se entender que o objetivo de João da Areia era construir em seu filho uma outra personalidade, mais direita e parecida com a sua, que substitua sua personalidade sonhadora a partir de elementos que distanciassem Lioliandro de seu sonho e o desencorajassem, fazendo com que se conformasse e resignasse em seu mundo.

João da Areia tem grandes ligações com a sociedade que rejeita seu filho, afinal “[...] o pai, conhecia muita gente, no meio redor, selava a mula e saía, freqüente” (ROSA, 2001c, p. 194). Essa sociedade o aceita em seu meio, do mesmo modo que ele se coloca no meio dela, como um ponto de referência para aqueles que estão em redor. A relação de João com a sociedade é mencionada logo após a descrição: “Desta banda se fazia toda a comunicação, relações, comércio: ia-se à vila, ao arraial, aos povados perto” (ROSA, 2001c, p. 194), o que pode sugerir um estreitamento ainda maior de laços entre ambos. Outro aspecto interessante sobre João da Areia é o fato de a mula ser seu meio de transporte; um animal terrestre ligado ao trabalho e às obrigações cotidianas, como seu condutor. Ela é ainda um ser estéril e híbrido, resultado da mistura de duas espécies, assim como João da Areia, resultado da mistura da terra e do fogo, não consegue fazer nascer à vida, nasce apenas para a imobilidade e para as obrigações.

O autor dá voz a João da Areia em quatro momentos do conto, e, dentre esses, apenas um deles é falado em vida pelo personagem, enquanto os outros três são retomados graças às lembranças de Lioliandro, são revividos na memória. Tal situação pode ressaltar a imobilidade de um personagem que não consegue comunicar o seu interior, mas apenas seu exterior: suas obrigações, trabalho e impotência diante do rio, pois como disse: “ - *‘Não posso mesmo é com o tal deste rio!’*” (ROSA, 2001c, p. 197), não realizando grandes ações. Um exemplo disso é sua morte, narrada com a concisão da poesia por um único verbo:

morrer. Esta, não tem qualquer significado simbólico, não representa uma transformação de estado, é apenas a morte concreta de um corpo que deixou de viver, a morte vista aos olhos de uma sociedade que vivia o real, da qual fazia parte este personagem. Assim, João da Areia era simplesmente “frequente”, como indicou citação anterior, adjetivo que se adequa ao seu estilo de vida, concretizado por atitudes cotidianas e repetitivas.

A mãe, assim como João da Areia, também esforça-se por manter Lioliandro preso às responsabilidades cotidianas e distante de sua busca pessoal: “[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, 2001c, p. 195). A figura da mãe também está ligada à consciência e à realidade, é apegada a valores sociais e às aparências, presa à imóvel mediocridade humana.

A mãe tem apenas duas falas diretas no conto, usadas para reiterar as obrigações de Lioliandro para com suas irmãs. Na primeira: “ - ‘*Tu , toma conta!*’” (ROSA, 2001c, p.194, nota-se a supremacia de uma primeira pessoa sobre uma segunda, da força de um falante sobre um ouvinte, que recebe toda a carga dessas palavras e da frase imperativa. A segunda fala da mãe: “ - ‘*Sua obrigação...*’” (ROSA, 2001c, p. 195) , também traz a força de uma determinação “fatal” – palavra que tem em sua etimologia a idéia de algo que vem do destino e é marcado por ele - como indicou o próprio Lioliandro, da qual só podia se livrar ao cumpri-la. Desse modo, as duas falas são duras e, apesar de reduzidas, têm significado amplo, pois colocam sobre os ombros de Lioliandro todas as responsabilidades sociais.

Nota-se uma distinção entre a família e Lioliandro: cada parte habita um universo distinto, a primeira vive na realidade e a segunda na imaginação. Contudo, essa diferença também abrange as outras pessoas que conviviam com Lioliandro, e viam nele algo que não conseguiam compreender, um certo mistério, e, em consequência disso, não simpatizavam

com o jovem: “Decerto, desta banda de cá, dos conhecidos, **o desestimavam, dele faziam pouco.** (ROSA, 2001c, p. 196, grifo nosso). Aos olhos daquela sociedade, Lioliandro era desprezado, afinal não conseguia se adaptar as suas regras e modelos de vida, por isso, ele era quantificado, era “pouco” na concepção desses seres calcados na realidade. As qualidades do personagem não eram vistas, tão pouco consideradas; não era qualificado para aquele mundo. Esse desacordo faz Lioliandro pensar em partir: “[...] a gente podia vender o chão e ir ...” (ROSA, 2001c, p. 195). As reticências podem indicar uma ida para o outro lado, para o lugar guardado na imaginação.

Essa peculiaridade de Lioliandro faz com que ele se afaste de todos aqueles que o cercam e passe a conviver com a solidão: “Lioliandro estudava a solidão. Dela lhe veio alguma coisa” (ROSA, 2001c, p. 197). A solidão dá de presente a Lioliandro a capacidade de ver o amor de Álvaro, ele consegue compreender o que seu sentimento falava pois, “muito o coração lhe dava novos recados” (ROSA, 2001c, p. 197), ou seja, “muito” insistia o coração para fazer o jovem ver sua verdadeira conquista, a alegre Álvaro. Ela é “[...] recuidada moça [...]” (ROSA, 2001c, p. 196), entendendo “cuidar” como imaginar, pensar, meditar, desse modo, ela é pensada e imaginada mais de uma vez pelo inconsciente de Lioliandro. É especial, aparece como “[...] aquela escolhida, Álvaro, moça [...]” (ROSA, 2001c, p. 197), porque surge de maneira misteriosa para mostrar o verdadeiro caminho, trazendo consigo, como indica a frase acima, a luz da escolhida, suas próprias qualidades e sua juventude. É importante salientar que essa moça, que tem papel fundamental no conto, é a mesma que “[...] dançava sorridente, **de entre as mais nem se destacava [...]**” (ROSA, 2001c, p. 196, grifo nosso), isso porque as outras pessoas não conseguiam ver sua condição verdadeira.

A solidão não é abordada nesse conto como algo negativo, mas sim como condição imprescindível na busca pela verdade individual. A solidão, de acordo com Andrade (1972), ganha valores simbólicos e passa a significar a interiorização, a intimidade e a conquista de si mesmo, como também argumentou Ferreira (1991) citado em capítulo anterior.

Mesmo diante de tantos obstáculos impostos pela família, pelo trabalho, pelas responsabilidades e pelo rio, que dificulta a passagem com suas corredeiras, Lioliandro consegue chegar a sua outra margem, que representa o amor, a terra prometida, o paraíso de luz. Seu olhar alto busca o segredo das coisas e sua essência, aquilo que existe além delas – a outra margem -, ele deseja trazer o invisível e o inteligível para dentro de si. Lioliandro busca sua totalidade perdida como ocorre no mito do Andrógino, ele procura pela única pessoa que pode completá-lo e devolver-lhe a unidade, ou seja, busca sua cara metade, aquela que faltava a seu ser. Em oposição a essa travessia para a “outra margem”, que estava no interior de Lioliandro, ocorreu a travessia para a outra margem, esta com real existência. O personagem acreditou, durante toda a sua vida, que sua felicidade estava do outro lado, separada dele pelo rio. Com grande esforço, ele consegue provar, “[...] para sustos e escândalo, **a façanha**” (ROSA, 2001c, p. 196, grifo nosso), sua capacidade e sua força, superando a presença e ideais do pai. Entretanto, a expectativa é desfeita, pois a outra margem não correspondia aos seus sonhos, por isso, quando lhe perguntavam “ - *Havia lá o que?*” (ROSA, 2001c, p. 196), a resposta é uma dupla negação de qualquer existência: “Nenhum nada” (ROSA, 2001c, p. 196). Esse encontro com o nada faz aumentar a tristeza do personagem, que “dobrava de melancolia” (ROSA, 2001c, p. 197). O termo “dobrar” tem aqui duplo sentido, pois pode se relacionar ao bater dos sinos, conotando o soar da tristeza do jovem, ouvida por todos; ou ainda pode significar o ato de rendição do

personagem diante da melancolia, seu curvar. Desse lugar desejado, traz apenas “[...] a lembrança de meia lua e muitas estrelas: várzeas largas... A praia semeada de vidro moído” (ROSA, 2001c, p. 197), que guarda em sua memória, como prova de sua conquista.

Diante de Álvaro, a outra margem perde toda a magia, diante dela “[...] ele desencerrava-se” (ROSA, 2001c, p. 197), ele abria seu lado mais íntimo e secreto. A presença da moça demove Lioliandro da obsessão pelo outro lado e o faz voltar: “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, 2001c, p. 197). A voz de Álvaro encontrou Lioliandro e o arrebatou, como uma onda; moldou-se à água para chegar ao jovem. Álvaro é aquela que faz Lioliandro compreender que sua felicidade está dentro dele, próxima portanto, que a felicidade é o amor, o conhecimento de si e a conquista da unidade perdida.

O amor é o caminho escolhido pela sabedoria para a transformação do “eu”. De acordo com o que se afirmou anteriormente, o amor é sinônimo de vida e conhecimento; assim como uma celebração, ele marca o início de uma trajetória. Aquele que ama ganha a capacidade de ver a essência das coisas; a fé do personagem no amor e a força desse sentimento conduzem à transformação. Assim, o amor é sinônimo de felicidade, ansiosamente buscada e revivida.

O sentimento que move Lioliandro é um amor que conduz ao aprendizado, um amor que liberta. É graças a esse sentimento que o personagem consegue superar a escuridão em que vivia e olhar para a luz e para o conhecimento. A situação de Lioliandro retoma o mito da caverna, como afirma Cruz (1996), na medida em que ele vive num mundo de sombras e escuridão, mas um dia decide sair desse lugar, fazer a travessia do rio e ir ao encontro da luz: “Queria era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos” (RROSA, 2001c, p. 195). Saído da caverna e iluminado, ele consegue desvendar os

mistérios, discernir entre o bem e o mal, observar o inteligível, e principalmente, enxergar a bela Álvara.

Essa é a moça escolhida para guiar Lioliandro rumo ao amor e a transformação. De acordo com Lages (2002), o caminho da poesia é tomado de perigos que ameaçam o homem e tornam o percurso ainda mais difícil, por isso o acompanhamento de um guia é fundamental. A caracterização de Álvara como uma espécie de guia permite sua aproximação com Hermes, deus mensageiro, protetor das estradas e dos ladrões.

De acordo com Grimal (2000), Hermes ainda era responsável por conduzir as almas dos defuntos aos Infernos. Brandão (2003) afirma que a ligação entre Hermes e as almas se estabelecia graças a suas forças espirituais e mágicas. Ele dominava as trevas e podia circular livremente pelos mundos dos vivos e dos mortos com incrível rapidez, habilidade que o fez mensageiro da vontade dos deuses. Todas essas capacidades demonstram sua imensa sabedoria e sua enorme força. Era um companheiro dos homens, além de conhecedor e transmissor de toda ciência secreta, sendo que “aquele que é iniciado pelo luminoso Hermes é capaz de resistir a todas as atrações das trevas, porque se tornou igualmente um ‘perito’” (BRANDÃO, 2003, p. 197).

Desse modo, Hermes é aquele que possui habilidade para realizar várias funções, ou melhor, ele é “[...] versado em conduzir para a luz ou para as trevas: eis aí o grande título de Hermes, o vencedor mágico da obscuridade, porque sabe tudo e, por esse motivo pode tudo” (BRANDÃO, 2001, p. 197). Seu grande símbolo é o caduceu - instrumento usado para guiar as almas -, uma espécie de bastão com duas cobras enroladas, em sentido inversos, na extremidade. Ele representa equilíbrio entre forças opostas, como o caos/cosmos, luz/escuridão e vida/morte; é um símbolo da paz.

Álvara caminha de uma margem a outra, assim como faz Hermes nos mundos, dissemina sua sabedoria e guia Lioliandro usando o amor como seu cajado. Ela tem sua origem na “outra banda”, “ ‘de lá vim, lá nasci’ – sem pejo, corajosa, a curso [...] – Sou também da outra banda ...” (ROSA, 2001c, p. 198), por isso, tudo conhece desse lugar e afirma sem qualquer dúvida que as duas margens são iguais: “ ‘Tudo é mesmo como aqui...’ Lioliandro quis ouvir, se bem que leve, nem crendo” (ROSA, 2001c, p. 198), deixando em suspenso, sob responsabilidade do leitor, supor que a “outra margem” tanto procurada está oculta em cada ser. Ela é uma personagem misteriosa, a ponto de encobrir sua fala com a névoa da ambigüidade, já que, ao leitor fica a dúvida de se essa “outra banda” diz respeito somente à outra margem ou se remete também a outra sina de existir. A origem de Álvara é, ao final, revelada, mas muito sobre ela ainda fica velado; o leitor tem somente a certeza de que a moça veio sem medo e “a curso”, ou seja, veio guiada pelos caminhos do destino, para junto de Lioliandro.

Ora, no conto estabelece-se um vínculo entre Álvara e a canoa, pois Lioliandro ao consertá-la, “[...] em mente, achava-lhe um nome: *Álvara*” (ROSA, 2001c, p.195). E a canoa é o instrumento que ajuda Lioliandro na realização de sua travessia. De acordo com Cruz (1996), a canoa concretiza-se no conto como um elo entre dois mundos, o exterior e o interior, e um veículo que permite acesso ao mundo da essência: um caminho sem volta em direção ao amor e à “outra margem”. Tal embarcação representa a possibilidade de ir ao encontro do amor, da completude, além de representar uma saída da rotina e do lugar comum.

A embarcação, bem como Álvara, aparecem no momento conturbado da vida do personagem, quando a realidade está quase por sufocá-lo com as obrigações cotidianas impostas pela mãe, e são portadoras de grande carga simbólica. Mostra Chevalier (2000)

que a canoa é o símbolo da travessia e da viagem, sendo estas estratégias comuns no universo rosiano para traduzir o descortinar dos mistérios da alma e o rompimento dos limites impostos pelo tempo. Na mitologia, a canoa, assim como a barca, é o meio de passagem para outro mundo. Chevalier considera ainda a canoa como sinônimo de segurança, na medida em que favorece a travessia da existência e ajuda o homem a cruzar o rio da vida, entendida aqui como uma navegação perigosa. E, no conto, ainda, Alvará propõe a Lioliandro: “*Você tem o barquinho, pega a gente para passear?*” (ROSA, 2001c, p.196), convite que é também, cheio de ambigüidade, pois não se consegue compreender o objetivo desse convite e como ela consegue descobrir sobre a canoa, ocultada por Lioliandro.

Desde o início do conto é clara a presença de um espaço bipolar, o qual, como argumenta Machado (1998), divide-se em dois: o primeiro é o lugar negativo, escuro, profano, onde domina a aspereza do real; já o segundo é o espaço positivo iluminado, sagrado, governado pela sutileza da imaginação, como normalmente ocorre na narrativa poética, segundo Tadié (1978). Esse dois espaços nada mais são que as duas margens. Conforme mostra Cruz (1996) a margem em que vive Lioliandro e sua família, o lado de cá chamada Marrequeiro, mostra os costumes do povoado, a agricultura e a representação do trabalho. A outra margem, o lado de lá, guarda o idealizado, o desconhecido e uma realidade que transcende a visão humana, não por acaso, “[...] aonde se acendia uma só firme luz [...]” (ROSA, 2001c, p.196). Cria-se então um jogo de ecos entre as duas margens dentro do qual é reproduzida uma região mítica, representada pelo “lá”, ou melhor, pela margem, pela “aba”, idealizada por Lioliandro.

O espaço criado por Guimarães Rosa em seu conto possui muitas características daquele que se encontra em uma narrativa poética, da qual se tratou anteriormente. Tadié

(1978) aponta que na narrativa poética existe um espaço tomado de imagens e símbolos, que se abre somente para aqueles que podem compreendê-lo; o espaço é usado como instrumento para repensar o mundo, abalando as fronteiras entre a realidade e a ficção. É lugar de movimento e de descoberta. Assim acontece em “Ripuária”, quando Lioliandro luta com todas as suas forças para romper as barreiras espaciais, em busca de uma nova existência, e para adentrar num mundo sagrado, que instaura uma realidade maior e mais verdadeira a seus olhos.

Os mesmos personagens que lutam para entrar num universo paradisíaco, também procuram escapar de um tempo que não os atraiem, para viverem em um tempo interior, ou melhor na temporalidade da memória e do sonho. Eles suspiram por um tempo privilegiado, que retoma o ritmo e a continuidade cósmica, como indica Tadié (1978). Esse tempo, guiado pelo ritmo da poesia do mundo, é buscado por Lioliandro no caminhar rumo a si mesmo, para superar o tempo “real”, que se configura como um obstáculo, pois introduz no personagem a dúvida sobre a outra margem.

O tempo e o espaço possuem funções essenciais na estrutura de uma narrativa, na medida em que se completam e auxiliam na composição de significados, sendo integrados pela ação das imagens, que, como bem indicou Bachelard (2001, p. 148), são “[...] a imaginação em sua seiva plena, a imaginação em seu máximo de liberdade”.

Em meio a essa arena de lutas interiores, existe ainda o mito, o qual, segundo demonstra Santos (1979), está em ação nas situações em que os personagens se encontram insatisfeitos e buscam por algo que está ausente. Ele simboliza a capacidade humana de captar aquilo que escapa da visão comum, ou seja, o essencial e o incognoscível. Cruz (1996) salienta a relação que pode ser estabelecida entre a história narrada em “Ripuária” e o mito de Hero e Leandro.

De acordo com as informações dadas por Grimal (2000), Leandro era um jovem habitante de Abido, amante de Hero, uma sacerdotisa de Afrodite, que vivia em Sesto. Todas as noites Leandro atravessava a nado o estreito que o separava de sua amada, sempre guiado por uma luz que ela acendia no alto de uma torre, na casa onde morava. Contudo, numa noite de grande tempestade, a luz se apagou, ficando o jovem perdido em meio à escuridão da noite e tormentas da tempestade. Leandro morre, e seu cadáver é devolvido pelo mar, junto da casa de Hero. 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.

As duas histórias são marcadas pela presença do amor, na primeira o amor de Álvaro e Lioliandro, e na segunda o de Hero e Leandro, marcada pela distância, cuja conquista exige grande esforço para rompimento das dificuldades e barreiras, pois os seres estão separados pelo espaço – rio ou mar – e pela água. Entretanto, apesar de distantes, esse sentimento pode ser concretizado após a realização de uma difícil travessia, que exige dos jovens uma grande dose de honra, lealdade e coragem; os mesmos sentimentos que sustentavam os cavaleiros medievais nas batalhas que travavam. Outro aspecto que os assemelha 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 pelo amor de Álvaro, sua vida se transforma com a força desse sentimento. O nome de Álvaro remete ao termo “alva”, que, de acordo com Cunha (2001), é a primeira claridade da manhã, também relacionado à alvura, ao branco e à luz, desse modo, a moça é aquela que guarda a luz, que ilumina o caminho a sua volta, que tem pureza e dissemina a paz e a alegria de viver.

Além desses elementos, há uma semelhança sonora entre os nomes de Lioliandro e Leandro, pela terminação em comum e o uso da consoante “L”. A primeira parte do nome

do personagem, Lio -, salienta sua ligação com a água, já que lembra muito a palavra rio. Lio - estabelece ainda correspondência com o termo liame, que significa aquele que liga uma coisa à outra, assim, desde o nome, Lioliandro é aquele que liga as duas margens.

A etimologia sugere ao nome de Lioliandro outras significações. De acordo com Cunha (2001), o prefixo Lio – tem origem grega e significa polido, liso e unido; li seria uma medida chinesa e – andro, usado atualmente na medicina e na botânica e que significa virilidade e masculinidade, qualidades do homem. Assim, Lioliandro representa o próprio homem, que mede seus passos e une os opostos.

O nome na obra rosiana tem papel fundamental na construção de sentido do texto e no arsenal de imagens que colaboram no encadeamento do discurso narrativo. Cruz (2001) aponta que os nomes guardam mistérios e segredos da matéria narrada, os quais estão ora revelados e ora velados, e que devem ser descobertos pelo leitor.

O nome rosiano, portanto, tem por fim resgatar e solidificar a matéria vertente de uma rede nebulosa de signos, recebe um tratamento metafórico e imagético que privilegia o enigma, o sentido silenciado e o misterioso que circunda a estrutura narrativa (CRUZ, 2001, p. 11).

Além disso, o nome funciona como uma espécie de máscara, que caracteriza o personagem, condensando em si três funções: identificar, classificar e significar. Ele traduz o sujeito múltiplo e cindido, ou seja, dividido em seus opostos. Quando pronunciado, ele materializa a personalidade do sujeito e o faz presente, é parte da personalidade e da alma do “eu”, pois diferencia-o dos demais.

O nome não tem significado fixo, está em constante mudança assim como as personalidades que representa. Guimarães dava muita importância aos nomes de seus personagens, e por isso, trabalhava todas as suas potencialidades, para libertá-los da rigidez imposta pelo uso. Sua origem, cada sílaba, letra ou fonema era alvo de reflexão, com o objetivo de potencializar sua significação e sonoridade, afinal, “[...] na escritura do texto rosiano, nomear é criar [...]” (CRUZ, 2001, p. 246), é dar vida, é significar, ocultar, mostrar e explicar um sujeito que muda a si mesmo constantemente para transformar o mundo a sua volta, num esplendoroso processo de evolução e transformação, comum para um ser que ainda não se constitui completo.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que **as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando.** Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. (ROSA, 2001, p. 39, grifo meu)

“Ripuária” é um conto de significação muito rica e que estabelece relação com outros contos rosianos. Dentre esses destaca-se “A terceira margem do rio”, de **Primeiras Estórias**, justamente pela presença marcante da água, do rio e de uma inquietante busca por um estado superior e distante: a “outra margem” o “lá”.

Assim como Lioliandro, o pai, nesse conto, vive uma estreita ligação com o rio, a ponto de possuírem características em comum, como a “profundidade”, ou seja, capacidade de observar a essência do mundo; a quietude, entendida como sinônimo de introspecção e finalmente, a eternidade, que possuíam dentro de si. O jovem de “Ripuária” e o pai guardam também características que os distinguem dos demais seres humanos, tornando-os especiais, seres de exceção.

Em ambos os contos o rio é “largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (ROSA, 2001b, p.80) e, no entanto, é o caminho que guia os personagens rumo às descobertas, enquanto, a água sela o destino desses seres a ela devotados. Em oposição aos personagens ligados à água e ao inconsciente, existem outros presos à terra, no caso do conto “A terceira margem do rio”, estes são representados pela família do pai, que permanece na margem á espera de sua volta.

Lioliandro e o pai vivem situações semelhantes, pois são distancios da realidade social, seja por vontade própria (pai), ou por determinação das pessoas, que afastam, por não gostar daquilo que não conseguem compreender (Lioliandro). Em segundo lugar acontece um arrebatamento; a idéia, o desejo guardado no fundo da alma explode e a travessia é iniciada. No terceiro momento acontece o renascimento para um mundo novo e verdadeiro. Transcendem a própria condição e a realidade que os circundam, usando a energia do mundo e da palavra criadora.

A presença do rio em “Ripuária” liga esse conto com outro de Tutaméia, chamado “Azo de Almirante”. Esse narra a história de Hetério, personagem que perde sua mulher e filhas numa enchente, passa o resto da vida nas águas, transportando gente, mercadorias, etc; tempos depois ajuda Normão a recuperar a mulher perdida, torna-se herói, mas acaba morrendo pela força das águas. Tem-se aqui mais um personagem que tem seu destino ligado ao curso das águas, que lhe trazem alegrias e a morte. A fluidez do rio e sua condição ambígua de eternidade e mobilidade é aqui ressaltada: “Ao adiante, assim ás águas –outras e outras. **No rio nada durava**” (ROSA, 2001c, p. 56, grifo nosso)

Outros elementos determinam elos com outros contos. Dessa maneira, o amor relaciona “Ripuária” e “Reminiscão”, pois ambos são marcados por um amor que liberta e conduz à transformação rumo ao verdadeiro e à luz. O amor é nesses contos um sentimento

que dá asas aos amantes e os faz abrir os olhos para um mundo de poesia e beleza, para observar a essência primitiva do universo.

A busca por um espaço mítico distante e imaginário, que se encontra perdido na interioridade do personagem ou escondido 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...”, do qual trataremos adiante. Novis (1989) afirma que um diálogo entre “Ripuária” e “A menina de lá” também pode ser traçado, através das personagens Álvaro e Nhinhinha, pois ambas tinham origem no espaço distante, misterioso e desconhecido da “outra banda” ou do “lá” além de representarem a própria luz e a energia renovadora que transforma o mundo e os seres que nele vivem.

Desse modo, nota-se que a busca de Lioliandro é a busca de qualquer 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 poesia.

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 de origem. Isso torna-se possível graças à linguagem, que é explorada e renovada, para reconstruir um mundo distinto e único, com características que possibilitem o desenvolver do questionamento sobre um mundo, que, de acordo com Lages (2002) chega aos personagens através de sentidos. Um espaço no qual o desejo de mudança que impulsiona uma vida e a capacidade mágica de ler o mundo culminem na reconquista da totalidade perdida.

Desse intenso desejo de transformação do personagem e de seu medo em não conseguir alcançá-lo nasce o mito, que dá ao texto, segundo Lages (2002) um tom mágico e

universal, sem subtrair o aspecto histórico, e mergulha o sujeito nas reflexões sobre sua condição humana.

Sendo assim, a narrativa rosiana faz emergir a sabedoria e o conhecimento do caos existencial. Verdades que encantam e ferem o indivíduo, surgem do conto, para ultrapassar o homem e permanecer no tempo. A poesia nasce da linguagem, das imagens, dos personagens e suas ações, do símbolo, do ritmo de um conto que transborda as páginas do livro para entrar no homem, percorrer seus labirintos e entranhas e depois sair, carregando nas mãos aquilo que é mais precioso ao homem: o conhecimento de si mesmo.

5 “Lá, nas campinas...”: busca da identidade

O conto “Lá, nas campinas...” narra a história de Drijimiro, personagem marcado pelo esquecimento de qualquer lembrança de seu passado, um indivíduo que se dilui nas recordações, como aponta a epígrafe: “...nessa tão minhas lembranças eu mesmo desapareci” (ROSA, 2001c, p. 130). Como bem observa Lages (2002), a melancolia e a saudade tomam conta do personagem toda vez que fala do que passou como possibilidade irrealizada ou como uma vivência irrecuperável, do futuro que guarda a melancolia e um não-futuro, do vazio da morte. Drijimiro busca um lugar escondido na memória, e acaba colocando-se diante de algo que não consegue definir: desse modo, seu passado e sua origem erguem-se como um enigma, algo que algum dia foi conhecido, mas tornou-se desconhecido, caracterizando aquilo que Freud (1976b) denomina estranho. Kofman (1996) considera ser tal enigma constituído pela matéria primitiva que foi transformada e se encontra oculta.

Drijimiro é “[...] hermético feito um coco [...]” (ROSA, 2001c, p. 130), Comparação que mostra o fechamento total do sujeito e seu caráter esférico, que em sentido simbólico significa sem divisões, igual a si mesmo. Ele é, pois, fechado em si mesmo. Contudo, o que o narrador pode apreender, dado ao caráter fragmentado da fala de Drijimiro, é que ele tem certeza do que afirma. E Drijimiro fala disso, porque o “fundo da vida”, isto é, o passado, em suas origens, o surpreende, voltando, por meio da saudade: “[...] se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando-o, não perdido o siso” (ROSA, 2001c, p. 130).

De acordo com Santos (1979), Drijimiro configura-se incompleto como os demais personagens de Tutaméia, e habita num mundo em desacordo, no qual não consegue se

inserir. Ele, segundo Leyla P. Moisés (1998), vive num constante estado de perda em uma sensação de ausência, buscando desvendar um grande mistério: seu passado e sua identidade. Ele quer retomar sua unidade e para isso sabe que deve ocupar-se de si mesmo, pois é o centro do seu próprio mistério. Deseja superar as aparências, viver, construir-se e completar-se no mundo, afinal, como argumenta Andrade (1972, p.60) “[...] a alma rosiana é definida como uma incompletude que se completa no mundo [...]”.

O personagem vive em constante solidão, mesmo estando em contato com diversas pessoas; uma solidão existencial e uma imobilidade que o impelem ao silêncio da dúvida sobre si mesmo. Contudo, mesmo reduzido ao silêncio, ele ainda consegue sonhar com um lugar alegre, mas que se encontra perdido na distância infinita. Ao lado da solidão, a saudade é outro sentimento que consome Drijimiro como também indica Leyla P. Moisés (1998). A saudade do personagem é uma saudade de coração, que em diversos momentos parece confusa e sem razão. É um sentimento vago de um lugar perdido no esquecimento, “esse desejo sem objeto palpável é o que move a personagem ao longo de toda sua vida, e faz dele um ser em busca” (MOISÉS, L.P, 1998, p.100). Drijimiro é então aquele que busca por algo, aquele que sofre de uma falta e oculta sua dor.

A saudade e todo o vazio interior do personagem se reflete na sua voz: “Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo” (ROSA, 2001c, p. 130), isto é, quando a saudade bate, ele muda a voz, que fica “harmoniosa”, pois ele tem certeza do que afirma, quando fala do passado, do que existe em seu mundo interior. Aí, “cada palavra tatala como uma bandeira branca [...]” (ROSA, 2001c, p. 130): a voz torna-se vibrante – veja-se a força da onomatopéia - , quando ele fala do passado, quando ele comunica. É interessante ressaltar o objeto escolhido para comparação com as palavras, a bandeira branca, forma de comunicação pacífica, pura e

harmoniosa, indicada pela cor branca. Este objeto tem curiosa carga simbólica, representando a proteção e comunicação com os céus; sendo assim, as palavras de Drijimiro podem ser interpretadas como sendo suas bandeiras de proteção e sua forma de comunicação com o transcendental, formas puras e luminosas, pois suportavam o peso da certeza do personagem: “Todo o mundo tem a incerteza do que afirma, Drijimiro não; o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (ROSA, 2001c, p. 130).

O único meio que possui para recuperar seu passado é através da recordação; a memória é o único elo com seu passado. Para Drijimiro lembrar-se do passado é uma forma de sabedoria e de conhecimento; a memória trará de volta o passado e a poesia do mundo indicará o futuro. Entretanto, para arrancar do fundo da memória as imagens da infância esquecida, que estão acorrentadas nas profundezas de sua alma, ele terá que romper as barreiras do recalque, fazendo adormecer sua consciência e, com coragem e força, embrenhar-se pelas veredas do inconsciente rumo ao esconderijo onde estão suas imprecisas recordações, trilhando o caminho de trás para frente.

O personagem faz um imenso esforço para verbalizar seu passado que está na memória para que ele se concretize, pelo menos na linguagem, e para torná-lo, então, narrativa que, como não poderia deixar de ser, está em constante mutação, é fragmentada, portanto, na medida em que surge.

Assim, de acordo com Lages (2002), Drijimiro é aquele personagem que deseja ter o domínio de seu passado e de sua fala, mas fracassa, pois a matéria do passado tem autonomia própria, na medida em que se movimenta no seu lugar. O passado do personagem escapa dos seus domínios e se torna objeto da narrativa, fugindo para um tempo que é anterior à própria rememoração, um tempo de onde tudo emerge em estado puro. Contudo, também é importante salientar que o passado surge não somente daquilo

que foi contado, mas ainda daquilo que foi negado; desse modo, pode-se dizer que “a recordação aparece como evento, breve lampejo surgido a partir do escuro, ausência total de determinação” (LAGES, 2002, p. 89).

Drijimiro é movido pela nostalgia, entendida por Lages (2002) como um desejo de recuperação do passado, lugar de incerteza e ambigüidade, mas também de felicidade, prazer perdido e futuro indeterminado; o passado é um lugar que só pode ser recuperado pelas lembranças. A saudade constitui-se como um momento presente em que se chocam o passado e o futuro, numa dissolução da temporalidade a favor do conhecimento do passado.

De acordo com as reflexões realizadas por Freud (1898) no texto *O mecanismo psíquico do esquecimento*, a saudade libera um desprazer que só desaparece depois do problema resolvido, ou seja, depois da recuperação do elemento perdido. Este sentimento impulsiona Drijimiro na busca pelo passado, gerando um embate de forças opostas, uma que prende as recordações no inconsciente e outra que as impulsiona para o exterior, onde podem ser trabalhadas. A única lembrança que o personagem possui de seu passado surgia das profundezas de seu ser, “[...] do último íntimo, o mim de fundo [...]” (ROSA, 2001c, p. 130). A nasalização das palavras sugere, assim como seus significados, algo que surge das profundezas do ser, que nasce do lado mais íntimo, e chega à superfície como um eco que ressoa. Essa lembrança se resumia em : “ - ‘*Lá, nas campinas...*’ - desinformada, inconsoante, absurda” (ROSA, 2001c, p. 131).

Portanto, a única frase que o ligava ao passado era “desinformada”, sem forma definida e sem contornos nítidos, ou ainda, como o prefixo *des-* indica uma ação contrária da palavra primitiva, “desinformada” pode ser compreendida como aquilo que não é informado, que não tem conteúdo, como uma frase vazia. Outro adjetivo que qualifica a lembrança é o termo “inconsoante”, que pode ser dividido em três partes: *in-*, que indica

negação ou privação de algo, *-con-*, que designa companhia e o verbo “*soar*” que assinala o emitir de sons. A partir desses elementos, pode-se supor que a frase “*Lá, nas campinas...*”, inicialmente podia emitir algum som e algum sentido, com o passar do tempo ela se torna “consoante”, ou seja, passa a emitir sons de maneira harmoniosa, porque fazia pleno sentido para o personagem, mas com o passar do tempo e o desmoronar dessa lembrança, a frase passa a ser “inconsoante”, privada de harmonioso som. O último adjetivo caracterizador da frase abordada é “*adsurda*”, termo formado pelo prefixo *ad-*, que sugere uma noção de proximidade, de estar ao lado. Assim, a frase é paralela à surdez, à ausência de som e, conseqüentemente, de significado. A frase sai de um estado de significação para uma situação de imobilidade, pois perdeu sua carga semântica e tornou-se vaga e imprecisa.

Drijimiro não se recordava de ninguém que fizera parte de sua infância, como confirmam as palavras que seguem: “De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória” (ROSA, 2001c, p. 131). Apesar da quase ausência de recordações, o personagem é movido pelo desejo de encontrar sua origem, gerando uma dúvida que perpassa toda a história: “Que jeito recobrar aquilo, o que ele pretendia mais que tudo?” (ROSA, 2001c, p. 131). A resposta para a pergunta de Drijimiro é, de certa forma, respondida pela frase que a segue: “Num ninho nunca faz frio” (ROSA, 2001c, p.131). Logo, uma das pretensões do personagem é ter para si o aconchego de um ninho, de uma família, o calor de sentimentos de que não se recorda como o carinho, a fraternidade, a união, o companheirismo e a felicidade da convivência com pessoas amadas. Ao falar do ninho, o personagem sugere uma indireta relação com os pássaros, seres que possuem qualidades desejadas por Drijimiro. Possuem a leveza e a liberdade de voar pelo desconhecido, ligando céu e terra, ou seja, unindo por laço mundos opostos, mas que se completam, do mesmo modo que o personagem quer unir passado, presente e futuro, para criar uma unidade temporal só sua,

que explica sua condição. Os pássaros são ainda, na poesia, representantes da imortalidade, como é a memória buscada por Drijimiro.

A ausência da memória, elemento indispensável na formação do indivíduo, torna impossível a definição da identidade do personagem, cercado-o de incertezas, que colocam em questão a veracidade da única lembrança que lhe resta. Tal situação retoma a afirmação feita anteriormente, de que a memória não é completa, e, como determina Kofman (1996), ela pode ser deslocada, incompleta e mesmo falsificada, fazendo o passado aparecer somente deformado, entregando-se pelos seus vestígios. Esse passado é transformado pelos fantasmas, que nada mais são que traços remodelados da memória, os quais têm como objetivo burlar a censura, e, para isso, mascaram as recordações que possam trazer à tona sentimentos penosos e desagradáveis. Em consequência desse processo de transformação, Kofman (1996, p.75) afirma que “a memória é sempre e já imaginação”, pois, quando não consegue reproduzir a lembrança fielmente, devido à censura, ela cria um substituto, ou seja, uma lembrança transformada, como argumenta Freud (1996).

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 jorrado 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 embalaçam... De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória (ROSA, 2001c, p. 130/131).

A descrição desses lugares é feita numa sucessão de imagens, que são colocadas uma após outra, como fotografias arrumadas sobre uma mesa. São representações estáticas como quadros, apenas ilustram, não esclarecem. É interessante notar que toda a descrição é feita com o uso de adjetivos e substantivos e quase ausência de verbos. Isso pode significar certa imobilidade do personagem, que se prende ao passado e não consegue viver no presente e se adaptar à realidade. A presença marcante de substantivos e adjetivos pode estar relacionada à capacidade do nome de dar vida, ou seja, os objetos, seres e lugares, só existem depois de nomeados. Assim, o que deseja Drijimiro é criar um mundo, fazê-lo nascer do nome, um mundo onde tudo tem sua qualidade destacada, porque é ideal e belo, e por isso o uso freqüente dos adjetivos.

A única recordação que Drijimiro guarda de seu passado, resumida pela frase “Lá, nas campinas ...”, foi desgastada pela dúvida e pelo esquecimento. As palavras foram consumidas pela memória e perderam seu significado, tornando-se rastros de um passado que desapareceu. Com a desconstrução e a conseqüente perda de significado, as palavras adquirem ambigüidade e se aproximam da significação infinita. Devido ao novo sentido que tais palavras assumiram e ao mascaramento que sofreram os seus significados, elas puderam retornar; contudo, cada vez que aparecem possuem um novo sentido; as palavras são ao mesmo tempo iguais e diferentes do que eram antes. A circularidade da poesia, representada pela figura da espiral, permite ao elemento conhecido retornar e adquirir novo papel, tornando-se aparentemente desconhecido. Desse modo, pode-se declarar que nesse conto a ordem confusa das palavras é uma analogia com a fragmentada realidade de Drijimiro, elas são uma forma de ação que revelam o interior do personagem.

Assim, na medida em que o enredo é construído, acontece a desconstrução de Drijimiro, que, cada vez mais refugia-se na imaginação, tornando-se “[...] hermético feito

um coco [...]” (ROSA, 2001c, p. 130). A tendência para o imaginário é expressa pela negação do movimento no plano real, as ações acontecem no interior do personagem, na arena do inconsciente.

A busca da lembrança ocorre de modo circular, pois recai sobre o mesmo enunciado, o qual preserva determinada escritura e modifica seu contexto, alternando o significado. Essa afirmação pode ser encontrada nesse conto pelo emprego dado à frase que encerra a única lembrança de Drijimiro, sendo tratada de maneira muito clara por Simões (19?-), como se percebe no trecho que segue:

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)

O mesmo retorno que acontece com as palavras também ocorre com Drijimiro. Desde o título percebe-se que o personagem procura um lugar especial, que marcou sua infância. Ele tenta retornar a esse lugar pela força da memória, para reencontrar sua identidade e a felicidade perdida; a viagem de ida para o passado se torna uma viagem de volta à origem, mas para que se realize é necessário que o personagem cruze o rio do esquecimento, que separa a lembrança passada do momento presente. A partir de tais considerações, pode-se dizer que Drijimiro personifica o princípio do retorno que conduz o conto.

Além do eterno retorno, o mito da procura também se faz presente no conto. Drijimiro é um ser marcado pela interrogação, que busca recuperar suas recordações, para com elas tornar-se completo e adquirir iluminação espiritual. Seu mundo exprime seu estado interior e sua realidade se concretiza na sua busca por um espaço sagrado, onde tudo tem um significado a mais. Enquanto o personagem se esforça para recordar, sua vida flui, no momento em que a recordação foi interrompida, a vida do personagem fica estagnada.

Assim, em dado momento, Drijimiro deixa de buscar o passado, esquecendo a única recordação que ainda tinha, como se observa: “Ele não procurava mais [...] *Lá, nas Campinas...* – mas que Drijimiro não sabia mais de cor” (ROSA, 2001c, p. 132/3). A busca interior do personagem torna-se também uma busca exterior, já que ele pergunta a todos que encontra, se conhecem 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, 2001c, p. 131). Mas, também essa busca não obtém resultado, pois ninguém conhecia o lugar que só existia na sua imaginação. Chama a atenção o adjetivo que caracteriza Drijimiro, “orfandante”, uma mistura de “órfão” e “andante”, duas qualidades que marcaram sua vida. Foi “órfão” perdeu sua família e 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, 2001c, 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, 2001c, p. 131). Assim, não encontrou o universo sonhado, achou apenas a realidade, que, algumas vezes por “utopiedade”, ou seja, por piedade aos utópicos homens, mostra um pouco da sua essência, mas de forma vacilante. Drijimiro não encontrou o lugar “[...] além, durado na imaginação” (ROSA, 2001c, p. 132), e continuou

apertado pelo “[...] nó das recordações” (ROSA, 2001c, p.132). Está decidido agora a viver na realidade, “ele não procurava mais; guardava paz, sossego insano, com caráter de cordialidade” (ROSA, 2001c, p. 132).

Essa atitude transforma o personagem que “ia ficando esperto e prático” (ROSA, 2001c, p. 131), cada vez mais preocupado com a realidade e com a possibilidade de enriquecer; o desejo de recuperar as lembranças é vencido pelas necessidades da vida: “Calava reino perturbador; **viver é obrigação sempre imediata**” (ROSA, 2001c, p. 131, grifo nosso). As poucas lembranças construíram dentro do personagem um espaço privado, que domina e controla, um “reino” caracterizado como “perturbador” que incomoda e deseja ser visto, porque guarda a única frase que ficou “[...] de no nenhum lugar antigamente [...]” (ROSA, 2001c, p. 131), ou seja, do não-lugar, do espaço ausente, escondido no passado, no “antigamente”, dentro da imaginação do personagem. Entretanto, esse “reino” não tem poder para vencer a realidade.

Além da oposição entre as necessidades exteriores e a busca interior que vive o personagem, existe ainda a questão da duplicidade ou da consciência dividida que está presente em toda a trama do texto. Ao lado do Drijimiro que não conhece seu passado e que vive no presente, existe outro que conhece e que vive escondido no interior e no passado, constituindo uma espécie de duplo, no qual um é o contrário do outro, como num jogo de espelhos. No caso do duplo, o eu não conhece o Outro, mas mesmo assim, esse Outro faz parte do eu; o indivíduo se duplica para continuar vivendo, como acontece com Drijimiro. Freud (1976b) aponta o fato de o duplo ser anunciador da morte, ou seja, Drijimiro que não conhece seu passado desaparece para dar lugar ao Outro. Para Brunel (1997) o duplo é aquele que caminha ao lado, o segundo “eu”, o companheiro de estrada. Ele é uma experiência subjetiva, relacionada à questão da identidade, que nasce de um conflito interno

e da desordem íntima. É uma parte não conhecida da personalidade do sujeito, exteriorização da sua 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 de nada se recorda, sendo que o primeiro é o responsável por interrogar o segundo e fazer germinar neste as interrogações.

De acordo com Andrade (1972), o homem múltiplo/duplicado representa um estado ilusório e enganador, é o ponto de partida no processo de transformação, enquanto o ponto de chegada é a unidade. O múltiplo é um estado de máscaras, de aparência que o indivíduo deseja superar. Leyla P. Moisés (1978, 1998) indica ainda a existência de dois aspectos indicadores de duplicidade em Drijimiro. O primeiro diferencia o “eu” que age no mundo real e o Outro que lembra imóvel do passado. O segundo se distingue de um personagem que no plano real é um vencedor, mas que no imaginário é um ser preso a si mesmo.

A duplicidade do personagem se reflete no tempo e no espaço, que também se desdobram para suportar as duas faces de Drijimiro. Desse modo, 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 á janela, redondos os peitos, os perfumes instintivos” (ROSA, 2001c, p. 131). O espaço imaginário guarda o lugar desejado, a luz e o conhecimento. É onde habita Dona Tavica, mulher que representa a ilusão, sempre próxima das crianças e comparada com o jasmim, que simboliza a perfeição espiritual, o amor e a harmonia. Por suas qualidades especiais, Drijimiro dedica a ela seu amor: “E viu Dona Tavica, a quem calado entregou seu coração, formosa desbotada” (ROSA, 2001c, p. 133). É interessante notar que Dona Tavica é ao mesmo tempo “formosa”, mais bela que as outras mulheres aos

olhos do personagem, mas também é “desbotada”, termo que pode estar relacionado à descoloração da personagem pela ação do tempo, ao perder o viço da juventude, as cores vibrantes da vida. Os personagens do conto sofrem as ações de um mundo tido como “volteador”, ou seja, que faz a dor voltar, e que “[...] se repete mal é porque há um imperceptível avanço. (ROSA, 2001c, p. 133); avanço indefinido, já que não se sabe se positivo ou negativo, tem-se apenas a certeza da repetição.

Drijimiro prospera e torna-se dono de alambique, agora é “[...] rugoso, sob chapéu [...] (ROSA, 2001c, p. 133), aqui símbolo de poder e soberania, que o personagem conquistara ao se tornar bem sucedido empresário. É importante destacar a relação do chapéu com a identificação, e sobre isso destacar a construção da frase rosiana, que coloca Drijimiro abaixo do chapéu, ou seja, abaixo da identificação que ainda está acima de sua cabeça, mesmo sendo agora homem rico. Esse é o tempo cronológico, que existe paralelamente a outro: tempo do inconsciente, do imaginário, da poesia. Nesse, o instante é eterno; é o tempo primordial do mundo ideal, no qual, cada momento é de conhecimento e luz. Contudo, esse tempo só pode ser vivido por aqueles que conseguiram encontrar a si mesmos, que realizaram a penosa viagem e transformaram-se.

Na velhice, quando Drijimiro está diante da morte, a terceira mulher que cruza seu caminho, depois de Divída e Tavica, que é representada pela figura da sobrinha do padre, que era “[...] parda magra, releixa para segar, feia de sorte. Só frios olhos, árdua agravada, negra máscara de ossos [...]”(ROSA, 2001c, p. 133), as lembranças retornam e finalmente tudo pode ser exteriorizado:

Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado: 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, 2001c, p. 134).

As imagens descritas por Drijimiro são repletas de luz e falam de um espaço amplo, cheio de água, símbolo da renovação da vida, tomado de azul, cor do equilíbrio e do amarelo, a riqueza. Esse é o universo de Drijimiro, seu tesouro, sua origem, que tem grande importância, um “revalor”, ou seja, um valor dobrado, termo que vem separado na frase, pelos travessões, para salientar aos olhos do leitor.

A morte é o rito de passagem do mundo real para o mundo sagrado da origem. É uma espécie de ritual de purificação. Segundo Leyla P. Moisés (1998), no momento da morte, o círculo é fechado e o retorno ao lugar originário, de onde viemos e para onde voltaremos, se completa. A morte recoloca Drijimiro no seu lugar, é seu próprio renascimento. Com a recordação, o personagem reconquista a unidade, o equilíbrio e a verdade que tanto buscou; ele se reencontra com seu destino. Graças à morte, a fronteira entre dois espaços é rompida, o rio é cruzado e a travessia se realiza.

A revelação do passado faz Drijimiro voltar-se definitivamente para dentro da sua própria alma e das recordações, desaparecendo para o mundo real e profano.. Ao leitor fica somente o apontamento desse “eu” carregado de lembranças, e a certeza de que dentro do coração humano há um mundo infinito e desconhecido, pois afinal, “tudo era esquecimento, menos o coração” (ROSA, 2001c, p. 134), ou seja, aquilo que Drijimiro procurou na memória, na realidade estava guardado na sua própria alma, pois era sua parte integrante.

A densidade emocional de Drijimiro é tão grande que acaba contagiando o narrador, que não consegue terminar a história, devolvendo-a ao silêncio do início, mas, mesmo diante de tanto sentimento, o narrador consegue conduzir a narração para um plano que

transcende a linguagem e chega à plenitude do “lá”, desse modo, o narrador faz a ficção começar com o fim do texto. O silêncio do narrador é transformado em palavras poéticas, tomadas de sugestão e silêncio significativo e com a função de mostrar a beleza, abrir o mundo ao personagem e adensar o sentido de cada palavra, como aponta Sperber (1976). Tudo isso pode ser visto na citação: “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, 2001c, p. 134).

Percebe-se que o mito da procura e o mito da busca do tempo paradisíaco da infância, da origem e da verdade, que Drijimiro realiza, pode ser comparada à busca de Édipo. Ambos desconhecem sua origem e têm diante de si um enigma para resolver um lado obscuro que desconhecem. A linguagem é o instrumento que utilizam contra o silêncio do passado.

Pode-se dizer então que Guimarães Rosa utiliza o mito de acordo com sua função primeira, ou seja, desvendar ao homem os aspectos mais íntimos da sua alma e de seu ser, fazendo com que este mergulhe e reflita sobre o seu lado sombrio que normalmente está oculto sob o véu da censura.

A busca de Drijimiro é a procura pelo mundo das idéias, aquele que sua alma um dia conheceu, mas que foi perdido, restando apenas alguns poucos vestígios, lembranças fragmentadas, frases soltas que 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 um universo objetivo e concreto, que dificulta qualquer busca, pois condiciona à realidade. O personagem luta para concretizar suas lembranças e torná-las reais, já que elas são a única coisa que podem conduzi-lo ao espaço guardado na memória, são a luz que ilumina a escura realidade, a

água que percorre as entranhas para depois jorrar, límpida e pura. Drijimiro consegue romper as amarras que o prendem às sombras, e retornar para o mundo das idéias, que estava todo o tempo escondido dentro de si. Desse modo, a procura do personagem é mais que uma busca pela identidade, é o desvendar de uma condição superior e primordial.

“Lá, nas campinas...” demonstra, ainda, o ‘estar do homem no mundo’ através da utilização desse jogo de tempos, numa complexa alternância entre presente e passado, que transcende a própria história e rompe com a noção de linearidade temporal. Por isso, indica um futuro, apontando ao leitor um caminho de reflexão que se abre ao final da leitura. A utilização de elementos míticos e poéticos ajuda na composição de uma história que caminha sozinha e renova-se a cada leitura, permitindo a participação do leitor na sua composição, ou seja, o texto se completa com a figura do leitor. Sendo assim, o leitor desse conto está diante de um texto poético que se abre em significações múltiplas e coloca em questão a memória e a busca de um sujeito pelo seu passado, ou melhor, pelas lembranças que constituem sua identidade e subjetividade. Um indivíduo que mergulha nas águas profundas de seu passado para encontrar a Verdade, o “lá”, e reviver o tempo original. Através da poesia do mundo, Drijimiro tenta escapar do esquecimento e revitalizar-se.

Conclusão

Após as reflexões e análises realizadas ao longo dessa pesquisa, a genialidade de Tutaméia concretiza-se como fato incontestável, deixando transparecer toda a sensibilidade do poeta Guimarães Rosa, que acreditava no profundo poder da arte para transformar o indivíduo e desejava incorporar poesia à vida humana, para que esta se transforme num poema contínuo e numa encantada realidade.

A arte rosiana ambiciona reordenar o caos e estabelecer o equilíbrio, harmonizar o homem através de um penoso e solitário trabalho de aperfeiçoamento da consciência individual, conseguido graças à contemplação atenta do mundo e à investigação minuciosa dos submundos que compõem a alma humana. Rosa busca descobrir e reafirmar a individualidade e a subjetividade de um sujeito que se perdeu nas tramas de uma realidade que o reprime e massifica, impedindo qualquer expressão, impelindo-o, portanto, a buscar sua própria identidade em meio às aparências que o cercam.

Para alcançar tais objetivos, Rosa promoveu uma revolução na linguagem, rompendo a sintaxe tradicional e tudo o que estava estratificado na literatura. A palavra perdeu seus contornos unívocos, e tornou-se multisignificativa, irradiadora de significados variados que se encontram em constantes processos de metamorfose, a palavra que antes definia um significado, agora dissemina a indefinição e a ambigüidade. Não contente com essas transformações, Guimarães dá início a uma revolução temática, inserindo em suas histórias seres de consciência incompleta, que foram empurrados para as grotas do mundo e, humilhados, esperam pela redenção. Eles buscam a razão transcendental que o espírito um dia contemplou, integrando a beleza da vida na poesia humana. São guiados por valores, como a coragem e a honra, e por sentimentos, como a alegria e o amor; têm urgência de

poesia, sede de infinito, fome de absoluto e necessidade de contemplação, tudo porque querem ler os mistérios do universo. Os homens rosianos são fortes e virtuosos e se apoderam de seu destino, para dar início à viagem que mudará suas vidas para sempre, um caminhar rumo às sombras que existem no interior do ser e que guardam os mistérios primordiais.

Assim, os personagens rosianos, mesmo quando se recolhem ao silêncio de confissões envolventes, guardam uma atitude de provocação, pois, se não são decifradas, devoram o leitor, contudo, mesmo quando decifradas lançam em torno de si a carga de novos mistérios. São como símbolos do infinito, que não podem ser presos nas redes do intelectualismo, porque rompem esses limites racionais e adentram no mundo ilimitado da poesia e da imaginação, um universo de beleza incontaminada.

A poesia está presente em todos os aspectos dessa obra que busca devolver ao homem sua condição original. A linguagem cria um novo mundo, um sertão, que é geográfico, espiritual, social, político, folclórico, psicológico, metafísico e poético; o único espaço moderno onde a vida não é impessoal e ganha características de luta mágica entre os opostos que definem o sujeito. O trabalho com a linguagem faz nascer a imagem e o símbolo, elementos que podem comunicar aquilo que as palavras não conseguem dizer, que criam um infinito número de significados, que se renovam a cada leitura. Em meio à busca do indivíduo pelo incondicionado e incontaminado, só tem valor a palavra que cicatriza o sofrimento humano.

A preocupação com o sujeito e o refinado trabalho com a linguagem, entre outras informações apresentadas aqui, permitem considerar os contos como prosa poética. Contudo, a amplitude da obra rosiana ultrapassa os limites da prosa poética e adentra pelo território da narrativa poética, retirando desta algumas propriedades como o tratamento

dato ao espaço, ao tempo, ao mito, entre outros já abordados em explicações anteriores. Essa mistura entre prosa poética e narrativa poética faz nascer um conto excepcionalmente poético e dinâmico que explora vários ritmos, recorre a culturas, crenças e tradições, num entrecruzar da oralidade com a cultura letrada, do arcaico e do moderno. Um texto que arrebatava o leitor numa torrente de símbolos, imagens e significados.

Esses contos rosianos não tratam apenas da poesia das palavras, eles querem alcançar a poesia do mundo, a energia que mantém o universo em constante e infinito movimento, a luz que cada indivíduo procura para iluminar seus lados mais sombrios, os segredos ocultos da água, da terra, do fogo e do ar. A escrita rosiana é artística, por isso tem qualquer coisa de teogônica, é criadora de um mundo só seu, perigoso e fascinante.

Ao final, percebe-se quanto poético são os contos de Rosa, poéticos porque universais, e universais porque tentam fazer desabrochar diante dos olhos do sujeito sua própria identidade, para que reconquiste a harmonia e o equilíbrio que um dia conheceu. Poéticos porque criam mundos perigosos, seres fascinantes e retratam a eterna procura do homem pela felicidade. Poéticos porque renovam mitos, lendas e tradições fazendo-os renascer em personagens, lugares e ações. Poéticos porque são contos que não se fecham num sentido único, ao contrário, abrem-se ao final da leitura e apontam para o infinito, para o futuro e para dentro do “eu”. Os contos de Tutaméia são então poesia da mais nobre qualidade, histórias que chocam, confundem, contundem e ferem o homem, mas também indicam a estrada para a sabedoria. Cabe ao leitor trilhar as veredas desse mundo, romper suas barreiras semânticas e ajudar a compor o significado de um texto que resistiu aos ataques do tempo.

Referências

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

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

ARAÚJO, H. V. de. **O espelho**: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 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: COUTINHO, A. (org) **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 142-143. (Coleção Fortuna Crítica).

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

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

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

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

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

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

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, 1997.

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

_____. 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, p. 139-175.

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.

CHAVES, F.L. “Perfil de Riobaldo”. In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 446-457. (Coleção Fortuna Crítica).

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

CHINALLI, M. Freud na terceira margem do rio. **Revista D.O. Leitura**. São Paulo, v. 20, n. 3, p. 12-19, mar. 2002.

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

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

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

COUTINHO, E. F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).

CORTAZAR, J. **Valise de cronópio**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Coleção Khronos).

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mímese/mímese 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.

_____. **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.

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

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

DETIENNE, M. Mitos: epistemologia dos mitos. In: RICOEUR, P.(org) . **Grécie e mito.** Lisboa: gradiva, 1988, p. 41-60.

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.

ELIADE, M. **Images et symboles.** Essais sur le symbolisme megico-religieux. Paris: Gallimard 1972.

_____. **Le mythe de l'éternel retour.** Archétypes et répétition. Paris: Gallimard, 1969. (Collections Idées, 191).

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

_____. **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. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____ **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. IX.

_____. O estranho (1919). In: _____ **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVII.

_____. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: _____ **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1969. Vol. XII.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico (1924). In: _____ **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Vol. XIX.

_____. Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci. In: _____ **Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise**. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

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.

_____. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha Explica).

_____. **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).

GARBUGLIO, J. C. A estrutura bipolar da narrativa. In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 422-445. (Coleção Fortuna Crítica).

_____. **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.

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

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.

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

LAVEDAN, P. **Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines.** 3 ed. Paris: Librairie Hachette, 1931.

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

LE GOFF, J. **Historia e memória.** Tradução de Bernardo Leitão et al. 5 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LIMA, L.C. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 500-513. (Coleção Fortuna Crítica).

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

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).

MACHADO, G.M. Tempo e espaço na narrativa poética. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.271-290, 1998.

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: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 47-61. (Coleção Fortuna Crítica).

MORAIS, R. **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.

OLIVEIRA, F. “Revolução Roseana” In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 179-186. (Coleção Fortuna Crítica).

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

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

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

PEREIRA, M. H. da R. **Estudos de história da cultura clássica**. 7 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. v. 1 (Cultura Grega).

PERRONE-MOISÉS, L. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. **Colóquio Letras**. Lisboa, n.44,p.31-45, 1978.

_____. Nenhures 2: 'Lá, nas campinas...'. **Scripta**. Belo Horizonte, n.3,v.2 ,p.99-107, 1998.

PORTELLA, E. A estória cont(r)a a história In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 198-201. (Coleção Fortuna Crítica).

RAMOS,M.L. Análise estrutural de Primeiras Estórias. In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 514-519. (Coleção Fortuna Crítica).

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

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

_____. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. **Tutaméia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

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

SANTOS, L.F. A desconstrução em *Tutaméia*. Minas Gerais, n.656, 1979.

SEEMANN, O. **Mitologia clássica ilustrada**. Barcelona: Vergara editorial. 1958.

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

SOUSA, E. de. O triângulo simbólico e complementar. In: _____. **História e mito**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981, p. 69-84.

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.

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

SCHWARZ, R. Grande Sertão: estudos. In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378-389. (Coleção Fortuna Crítica).

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

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitich. 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.

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

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, p. 171-221.

XISTO, P. À busca da poesia. In: COUTINHO, A. (org). **Guimarães Rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 113-141. (Coleção Fortuna Crítica).