



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
LINGUÍSTICA**

IRNEY COSTA BRITO

**IRONIA, PARADOXO E POIÉSIS: A EXPERIÊNCIA DA
LIBERTAÇÃO NO TEXTO ROSIANO**

Salvador
2010

IRNEY COSTA BRITO

**IRONIA, PARADOXO E POIÉSIS: A EXPERIÊNCIA DA
LIBERTAÇÃO NO TEXTO ROSIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia-UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Salvador
2010

IRNEY COSTA BRITO

**IRONIA, PARADOXO E POIÉISIS: A EXPERIÊNCIA DA
LIBERTAÇÃO NO TEXTO ROSIANO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras; Área de Concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Banca Examinadora

Profº Drº Igor Rossoni
Orientador

Profª Drª Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Profº Examinador

Profª Dr. Dante Augusto Galeffi
Profº Examinador

Salvador ___ de _____ de 2010

Dedico este trabalho a todos os que se entusiasmam com as possibilidades de realização do Infinito.

AGRADECIMENTOS

À Transcendência: origem, destino e Agora.

Ao escritor João Guimarães Rosa, pela obra.

À minha família, especialmente à minha mãe e ao meu pai (*in memoriam*), pelo apoio.

À agência CAPES, pela bolsa.

Aos professores do PPGLL, pela possibilidade do exercício crítico.

Ao professor Dr. Igor Rossoni, pela competente orientação, pelo respeito à Poesia.

Aos examinadores, que assentiram com zelo e cuidado em ler este trabalho.

Ao amigo Dr. Antônio Rodrigues Soares (*in memoriam*), pela eternidade da amizade.

A Tedeum Wortmann, pelo silencioso apoio.

Às solitudes de Ivânia Brito (alma-irmã de estreletras que trouxe providencial nutrição), de Ailton (amizade silenciosamente poética), de Cláudio Rangel (mineiro, poeta das imagens), de George Christian (Fazendeiro do Vindouro).

Aos alunos; mestres na arte de criar possibilidades de se aprender o ensinar.

Enfim, agradeço a todos os que corroboram na realização desta dissertação.

ORAÇÃO DO ATEU

Ouve meu rogo, Deus que não existes,
Em teu nada recolhe as minhas queixas.
Tu, que aos homens mais pobres nunca deixas
Sem consolo de enganos. Não resistes

A nosso rogo, e ao nosso anseio assistes.
Quando da minha mente mais te afastas,
Eu mais recordo essas palavras castas
Com que embalou minha ama as noites tristes.

Que grande és tu, meu Deus! Tu és tão grande
Que não passas de Ideia; e é tão estreita
A realidade mesmo que se expande

Para abarcar-te. Sofro à tua espreita,
Inexistente Deus. Pois se viveras
Existiria eu também deveras.

MIGUEL UNAMUNO (1869-1936)

(Traduzido por Jorge de Sena)

RESUMO

A partir das sugestões de leitura que o autor João Guimarães Rosa oferece na obra **Tutaméia** (1967), esta pesquisa dissertativa busca compreender como a arte rosiana é capaz de gerar efeito que dinamize experiências de emancipação no leitor e na cultura. Trata-se de observar como a linguagem do texto em estudo – eivada no vigor da Transcendência – engendra dialética ascensional perpassada pelas forças da ironia, do paradoxo e da poiésis. Intenta-se, pois, averiguar, como a obra em estudo é capaz de fazer a leitura abrir-se para o advento da Graça, quando, então, pode-se criativamente efetivar a experiência da Libertação.

Palavras-chave: Ironia; Paradoxo; Poiésis; Graça; Libertação.

ABSTRACT

From the suggestions of reading that the author João Guimarães Rosa offers in the opus **Tutaméia** (1967), this dissertative research aims to comprehend how the Rosa's art is able to generate an effect that dynamizes emancipation's experiences in the reader and in the culture. It is noted how the language of the studied text – riddled in the force of Transcendence – engenders an ascensional dialectic pervaded by the forces of irony, paradox and poiésis. The intention, therefore, is to establish how the Rosa's work is capable to make the reading open up to the advent of Grace, thereupon it may be creatively effectuates the experience of Liberation.

Keywords: Irony; Paradox; Poiésis; Grace; Liberation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO TEXTO ROSIANO.....	23
1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O TERMO " <i>PREFÁCIO</i> " E TÍTULO “ <i>SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA</i> ” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— <i>I</i> —” EM NÍVEL VEROSSÍMIL.....	24
1.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS TRÊS EPÍGRAFES EM NÍVEL VEROSSÍMIL.....	27
1.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENREDO EM NÍVEL VEROSSÍMIL.....	35
1.3.1 A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo em nível verossímil....	36
1.3.2 A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo em nível verossímil....	39
1.3.3 A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo em nível verossímil...40	40
1.4 Da verossimilhança ao nível arquetípico-sutil.....	42
2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO TEXTO ROSIANO.....	54
2.1 ESTUDO DO TERMO " <i>PREFÁCIO</i> " E DO TÍTULO “ <i>SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA</i> ” SEGUIDO DE MARCA ECDÓTICA EM NÍVEL MITO SIMBÓLICO.....	54
2.2 ESTUDO DAS TRÊS EPÍGRAFES EM NÍVEL MITO-SIMBÓLICO.....	57
2.2.1 Estudo da primeira epígrafe em nível mito simbólico.....	58
2.2.2 Estudo da segunda epígrafe em nível mito-simbólico.....	60
2.2.3 Estudo da terceira epígrafe em nível mito-simbólico.....	62
2.3 ESTUDO DO ENREDO EM NÍVEL MITO-SIMBÓLICO.....	65
2.3.1 Estudo do primeiro movimento do enredo em nível mito-simbólico.....	70
2.3.2 Estudo do segundo movimento do enredo em nível mito-simbólico.....	92
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PASSAGEM DA DINÂMICA DA REVERSÃO PARA A DINÂMICA DA CONVERSÃO NO TEXTO ROSIANO.....	118
3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO TEXTO ROSIANO.....	122
3.1 A DINÂMICA DA CONVERSÃO NO TERCEIRO MOVIMENTO DO ENREDO ROSIANO.....	122
3.2 ESTUDO DO “COUPLET” ROSIANO.....	138

3.3 INICIAÇÃO AO PARADOXO ORIGINÁRIO DA ESTÓRIA “—I—” DO PREFÁCIO “SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA”	143
3.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO ROSIANO COMO ABERTURA PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA.....	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS.....	185
ANEXOS.....	196

INTRODUÇÃO

A despeito dos muitos avanços científico-tecnológicos, a era moderna, ironicamente, também implicou imensos problemas éticos. Não sem razão, o período moderno foi interpretado¹ como o tempo da morte de Deus (Nietzsche), das perversas relações de trabalho (Marx), do desencantamento do mundo (Weber), da mecanização do homem (Bergson), do desencanto da arte (Benjamim), do império da mesmice (Derrida).

Diante tal quadro e sensível aos apelos da Transcendência, para além da razão, o escritor João Guimarães Rosa afirma em entrevista a Günter Lorenz:

É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso [da temporalidade], devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima Literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que chamo de compromisso do coração. A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve. (ROSA, 1995, p. 48).²

Tal fala não deixa de ressoar com o efeito que a arte rosiana lega ao pesquisador. Desde a primeira até a mais recente leitura que o texto rosiano não cessa de evocar o desafiante, senão árduo, prazer de lê-lo. Incitando aprofundamentos e vôos hermenêuticos, lancinantes enigmas brilham prismaticamente, fundem olhares e horizontes interpretativos, acionam síntese paradoxal que congrega identidades e diferenças, Narrativa, Poesia, Infinitude.

Assim, a despeito da propalada aridez, uma vez adentrado, o imaginário rosiano quase sempre fertiliza o leitor com risonhas veredas de lágrimas. É próprio da obra do autor em questão favorecer pujantes sentimentos, sérias reflexões, sensíveis intuições e criativo contato com o mistério da Vida. Para a experiência pessoal do pesquisador, por exemplo, a leitura ainda se mantém como afeto libertador e pode ser metaforizada como uma gota de orvalho tocando no meio de um olho d'água: dança de expansivos círculos concêntricos; transbordo de rio que move moinho e segue desaguando como onda que agora é mar nas bordas do sem fins.

¹ Para estudo mais detalhado sobre a relação entre Modernidade e Ética ver SELL, Carlos E.; BRUSEKE, Franz J. **Mística e sociedade**. São Paulo: Paulinas, 2006.

² No dizer de Günter Lorenz: "Von der Last der Zeitlichkeit befreit (Liberto do peso da temporalidade). Citado por Guimarães Rosa e extraído da resenha da edição alemã de *Grande Sertão* (Colônia, 1964), publicada em 17 de setembro de 1964 em *Welt der Literatur* (Mundo da Literatura), Hamburgo." (ROSA, 1995, p.48).

Processo que quer retornar para a fonte primordial – para o Mar do Amor – esta expansão de ondas é mesmo engenho de crescente sentimento de liberdade³: resposta ao cair poético das gotas de orvalho; escuta e responsabilidade; acontecimento que não pode ser reduzido ao âmbito isolado do separatismo individualista.

Reagindo ao individualismo moderno, Miguel de Unamuno⁴ exaspera na obra *Do Sentimento Trágico do Mundo*: “A liberdade tem que ser buscada em meio ao mundo, que é onde vive a lei, e com a lei, a culpa, sua filha. É da culpa, que é coletiva que tem que libertar-se” (UNAMUNO, 1996, p. 276-277).

Mantendo relações com a obra de Unamuno, a literatura rosiana também parece ironizar a liberdade quando entendida apenas na perspectiva limitada da imanência. Senão veja-se: “(...) liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer” (ROSA, 1995, p.123).

Refletindo com esta enigmática oração, pode-se aduzir que, no caso rosiano, a liberdade é uma aposta, um ato de confiança que remete para o aprendizado daquilo que “(...) ninguém não ensina (...)”, daquilo que se revela como sendo da instância “(...) do encoberto (...)”. Dá-se, assim, que a liberdade na concepção rosiana é problema que tenciona experiência do Mistério⁵, vez que insinua o Eterno no tempo, o Infinito no espaço; enfim, o indivíduo na coletividade universal. Ademais, seguindo esta perspectiva, advogar a liberdade ou o

³ Uma discussão sobre a Filosofia e o tema da liberdade política pode ser encontrada em NOVAES, Adauto. **O avesso da liberdade**. Companhia das Letras. Editora Schwarcz LTDA, São Paulo, 2002. Para estudo sobre Psicologia e liberdade psicológica ver MAY, Rollo, **Liberdade e destino**. São Paulo: Editora Rocco, 1993. Sobre a possibilidade de se estudar cientificamente a liberdade via pesquisa experimental ver ZAVALLONI, Roberto. **A liberdade pessoal**. São Paulo: Vozes, 1968.

⁴ Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa, a revelar ser influenciado pela arte de Miguel de Unamuno, diz: “poderia ter sido meu avô” (ROSA, 1995, p.32).

⁵ Gabriel Marcel, pensador que influencia na arte rosiana, assim, expressa-se: “un problema es algo con lo que me enfrento, algo que halla por entero ante mí, y que por lo mismo puedo cercar y reducir”. (MARCEL, 1969, p. 145). No entanto, ainda para Marcel “El misterio es algo en lo que me hallo comprometido, a cuya esencia pertenece, por conseguinte, el no estar enteramente ante mí. Es como si en esta zona la distinción entre en mi y ante mi perdiera su significación”. (MARCEL, 1969, p.124).

Deve-se considerar que, embora esteja respaldado em algumas perspectivas teóricas, este estudo, a considerar o caráter polissêmico da linguagem, aborda as noções conceituais menos no que elas – lógica e rigidamente – significam, e mais naquilo que elas, dentro do contexto em que operam, poética e afetivamente, podem efetivar de experientiação na leitura. Trata-se de usar instrumental analítico que soe eurísticamente com a obra rosiana. Nesta perspectiva, a noção de Mistério não quer sugerir ausência de conhecimento sobre algo, mas, sim, aquilo para que todo conhecimento aponta, para o que é fundamento do conhecimento: o Nada Pleno; o Sunyata dos Budistas; o *ex-nihilo* (do Nada) da experiência crística; o conhecimento do Ser enquanto Tao: Deus... Mistério, pois, é quando Deus – vestindo-se como véu do mundo – revela-se nudez convidando o homem a olhar para si mesmo.

determinismo é não perceber que ambos os opostos constituem aporia a evocar abertura para experiência translógica, e, por conseguinte, transtemporal⁶.

A leitura do texto rosiano pode ser, portanto, vivência temporal que se realiza como via de superação da lógica e do tempo, sendo que o “(...) o beco para a liberdade se fazer (...)” pode ser atravessado como exercitar de progressiva liberação que há de culminar no êxtase da Libertação.

Das orlas do Infinito, o místico Shankara diz: “A liberação mostra ser da natureza do Eu eternamente livre, (e) não pode ser acusada das imperfeições da temporalidade” (WILBER, 2000, p. 248).⁷

Sendo a liberação experiência que sempre transcende o tempo e a identidade pessoal – enigmática emergência instantânea do livre arbítrio – a liberdade pode-se fazer tanto como expansivo exercício ético que realiza mais liberdade quanto como arbitrariedade que regressivamente delibera beligerância: liberdade que se fortalece ou se despotencializa até às raias da auto-anulação⁸. Assim, enquanto busca e conquista da dignidade, origem e fim último das ações humanas, Bem-Aventura, em tudo, desejável e desejada, a Libertação deve ser do interesse de todos, não menos daqueles que estão às voltas com o lema rosiano de libertar o homem do peso da temporalidade. Vez que libertar o homem do peso da temporalidade é liberar potências criativas, transcender a *imanência*, a transitoriedade, o isolamento, a morte, o conflito, a tristeza da finitude, o mal⁹, enfim, resgatar a Bem aventura, a questão nevrálgica que se põe é: como o texto rosiano favorece a dinâmica desta Libertação?

De acordo às tradições metafísicas, na obra *O Projeto Atman* (WILBER, 2000), o pensador contemporâneo Ken Wilber ensina que o isolamento e a separação egoístas ocorrem

⁶ Diz-se experiência translógica aquela que acolhe, dialetiza e supera as operações abstrato-formais, sintetizando-as em nível intuitivo-experiencial. Neste sentido, experiência transtemporal é aquela que acolhe, dialetiza e integra a temporalidade em vivência que se dá além do tempo, em eterna instantaneidade criativa. Quiçá, aqui, possa-se vivenciar novamente o *lògos*, dizendo-se neologismo: Misterinstantaneidade...

⁷ Dado o caráter universal, transcultural e trans-histórico, bem como a ênfase na busca da experiência do Infinito, da Eternidade, Ken Wilber, seguindo Leibniz e estudiosos como René Guénon e Fritjof Schuon, também denomina tais cosmovisões de *Philosophia Perennis*. Ver WILBER, Ken. **O projeto atman**: uma visão transpessoal do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 248. Deve-se dizer ainda que neste mesmo grupo referido por Wilber se encontram filósofos e artistas que, influenciaram a arte rosiana, a exemplo de Dostoiévski, Musil, Kierkegaard, Unamuno, Goethe, dentre outros. Para mais esclarecimentos ver a entrevista de João Guimarães Rosa a Günter Lorenz (ROSA, 1995).

⁸ Um encorajador estudo sobre o tema pode ser encontrado em FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964

⁹ Paul Ricoeur, relacionando os problemas da finitude, do mal, da linguagem e da liberdade diz: “Afirmar a liberdade é assumir em si a origem do mal. Com esta proposição estabeleço um laço tão estreito entre mal e liberdade que estes dois termos se implicam mutuamente; o mal tem o significado de mal porque é a obra de uma liberdade”. (RICOEUR, 1970, p.679).

porque a unidade com a verdade da Transcendência¹⁰ foi rompida, seguindo-se daí a divisão, os dualismos, as dúvidas, os conflitos. Na ausência do Bem Real, da Transcendência, o mundo passa a simular-se como verdade. No entanto, mensageira da verdade originária, vem a ironia – dis-simulando¹¹ – dialetizando contra a simulação que o mundo relativo faz ao se apresentar como verdade final.

A ironia, em sentido radical, não é dissimulação inconsequente, mas, sim, ação que adere ao chamado da Transcendência. Assim, diz Kierkegaard em *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*:

A ironia e o humor refletem-se sobre si próprios e pertencem, por isso, à esfera da resignação infinita; encontram seus motivos no fato do indivíduo ser incomensurável com a realidade (...). A resignação não implica a fé; porque o que eu adiro no seio da resignação é a minha consciência eterna. (KIERKEGAARD, 1991, p.90).

Destarte, se por um lado a dialética é expressão do conflito e da separação entre o eu e a realidade transcendental, por outro, ela pode ser, também, dinâmica que desfaz a percepção separatista e segue rumo à experiência Transtemporal. Daí, poder-se falar em dialética da ironia.

Wilber (2000) sugere que enquanto o ego (o eu pessoal) afirma-se como “*Eros*” ainda sem sustentação consciente na Transcendência, haverá de surgir “*Tânatos*” como força mortal e irônica a desintegrar as próteses e simulacros que se pretendem passar como o autêntico bem que é a Libertação.

Deste modo, para efetivar a travessia que sai do equívoco dualista e se projeta à contemplação que integra dualismo e unidade, deve-se proceder ironicamente. É pela ironia que o ficcionista rosiano poderá reverter o egoísmo que enrijece e agrilhoa o homem. Ressoando com as cosmovisões metafísicas e transcendentalistas, a ironia rosiana, antes de ser cinismo leviano ou niilismo amoral, pode ser concebida como ácido que dissolve o endurecido separatismo egoísta¹².

¹⁰ A palavra Transcendência (com letra inicial maiúscula), aqui, ironicamente, significa aquilo que se põe imanência no mundo manifesto. Em outra possível acepção, a palavra transcendência (com inicial minúscula) pode também significar processos de superação e ascensão espirituais. Ademais, nesta segunda acepção, tomando o texto como lugar de exercício ascensional, transcendência é proposta de captar sentidos além dos, já, dados: exercício de lidar com conceitos a partir de intuições.

¹¹ A palavra ironia vem do grego *eironeia* que significa dissimulação, interrogação dissimulada. Nesta pesquisa, no entanto, o sentido de ironia eleva-se ao de força metafísica que incide sobre a finitude e a temporalidade.

¹² Ao entrevistar Vilma Guimarães Rosa, filha do autor em estudo, Suzi Frankl Sperber questiona: “S. F. S – Era irônico? Que crítica se manifestava nessa ironia? V.G.R. – Era bem humorado. Gostava de rir, gostava que rissem. Na sua obra comparece a ironia sem mordacidade, sem crueldade, não-amarga. Ironia sem muita

Desenvolvendo-se como temática da Libertação, a textualidade rosiana parece engendrar dinâmica que se perfaz de modo análogo àquela dialógica ascensional descrita pelas cosmovisões místico-filosófico-religiosas.¹³ A fim de acompanhar o texto rosiano, portanto, este estudo deve forjar instrumental analítico que ressoe com as propriedades horizontais e verticais da linguagem que o anima. Objetivando averiguar a temática da Libertação na obra pesquisada, intenta-se investigação que contemple tanto as dinâmicas que se desenrolam na representação narrativa, quanto nas forças que acionam intensificações poéticas.

Consoante às tradições metafísicas, Ken Wilber – em obra intitulada *O Olho do Espírito* (2000)¹⁴ – elabora bases para uma teoria integral da arte, e da arte literária, em específico. Na perspectiva integral wilberiana, vez que se contemple a raiz de onde rizomaticamente as ideias provém, todas as contribuições no campo da teoria da arte podem ser aproveitadas por um modelo mais amplo que abarque os vários níveis das experiências possíveis aos seres humanos.

De acordo com Wilber, é possível dizer que a realidade (instância ontológica) e o conhecimento da realidade (instância gnosiológica) dão-se nas faixas pessoais, desenvolvendo-se do plano sensorial (“olho da carne”) para o plano abstrato (“olho da alma”), quando então, adentrando as faixas transpessoais do conhecimento – emergindo em intuições integrativas (“olho da mente”) – contempla-se com o “Olho do Espírito”, vive-se o conhecimento da Sabedoria¹⁵.

Em *Transformações da Consciência: o Espectro do Desenvolvimento Humano* (WILBER, 1999) Wilber também ensina que o processo de ascensão espiritual consistiria em acolher (o que é diferente de reprimir) e superar os conhecimentos sensório-intelectivos (“faixas pré-pessoal” e “pessoal”) para então alcançar o conhecimento intuitivo-místico dos libertos, dos Santos Sábios (“faixa transpessoal”).

intenção direta de censura, pois censuras ele fazia em fraseado reto, mais sério, incisivo. A ironia, surge, então, espontânea, onde cabe. Não como instrumento de crítica. Não punitivamente, mas em episódio, em fragmento de estória ou como necessidade do relato, do retrato, para ser fiel”. (ROSA, 2006, p.73) .

¹³ Um amplo estudo sobre a relação entre obra rosiana e as cosmovisões filosófico-metafísico-religiosas pode ser encontrado em UTÉZA, Francis. **JGR: metafísica do grande sertão**. São Paulo: EDUSP, 1994.

¹⁴ Sobre a proposta da teoria literária integral de Wilber ver WILBER, Ken. **O olho do espírito**. São Paulo: Cultrix, 2000.

¹⁵ As expressões wilberianas olhos da carne, da alma, da mente e do Espírito estão relacionadas à tradição platônica e, por conseguinte à cosmovisão rosiana. Materializando a espiritualidade e espiritualizando a matéria, pode-se conceber a experiência do Mistério, de modo que a experiência meditativa, mística, não seja compreendida a partir de crenças irracionais, mas, sim, através de atitude experimental que eleva o empirismo à situação de experiência direta com a Transcendência.

Assim, a “faixa pessoal” (e a instância pré-pessoal, infra-humana) seria o reduto das determinações dos instintos e da liberdade do eu corporal-psicológico. Considerando-se que a linguagem verbal não apenas representa como também apresenta e aciona a realização destas faixas experienciais, em termos literários, pode-se dizer que a “faixa pessoal” diz respeito à realidade percebida nos termos sensório-intelectuais, ou seja, é a faixa da realidade representada em nível de verossimilhança.

A representação verossímil ocorre no tempo mecânico da causalidade positivista. No entanto, a pretensão do realismo naturalista em se fazer porta-voz da primeira e última verdade deve sucumbir diante a força corrosiva da ironia. Não sem razão, discutindo o caráter ficcional da literatura, Iser diz: “Quando a realidade repetida no fingir se transformou em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites”. (ISER, 1996, p. 14).

Em 10 de abril de 1966, no Itamarati (Rio de Janeiro), ao ser inquirido por Fernando Camacho sobre o que achava do realismo, João Guimarães Rosa assim responde: “Não, não, não. Eu gosto é de apoio, o apoio é necessário para a Transcendência; mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto” (ÚTEZA, 1994, p.40).

Ao frisar “(...) *you desconfie*”, o escritor João Guimarães Rosa sugere a presença da ironia em seus textos. Outrossim, neste caso pode-se perceber propulsão do escritor em superar o realismo¹⁶, em remeter a leitura à ascensão que se faz como processo dialético dinamizado pelas forças transpessoais.

No livro *O Projeto Atman* (1999), Wilber subdivide a transpessoalidade em três níveis ascendentes; quais sejam: 1) sutil 2) causal e 3) não-dual, ou nível da Transcendência, da experiência da Libertação.

Atendo-se à forja do instrumental analítico a ser utilizado nesta pesquisa, pode-se dizer que o nível sutil corresponde à experiência das iluminações ocorridas além da racionalidade lógica, isto é, à percepção não egocentrista (portanto amorosa) que o indivíduo tem de si, dos outros indivíduos, da coletividade, das intensidades que alimentam a existência. Wilber chama este nível de sutil porque é nele que se encontram as iluminações auditivas e visuais, as sonoridades e as cores sutis, as bases arquetípicas do mundo sensorial e manifesto.

¹⁶ Para estudo crítico sobre o realismo na literatura ver TELLES, Lúcia Guimarães. **As fronteiras do realismo**. 1979. 76 fls. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Na literatura ocidental, o escritor James Joyce¹⁷, refletindo junto à obra de Tomás de Aquino, modernamente, chamou de Epifanias às experiências que remetem ao nível sutil. Trata-se de experiencições ocorridas não apenas em termos sensório-intelectivos, mas, também, arquetípicos. Por arquétipo, outrossim, entenda-se, aqui, as disposições seminais, numinosas que avivam as formas do mundo manifesto.¹⁸

Adaptando a proposta wilberiana às exigências desta pesquisa, pode-se dizer que para remeter à experiência do nível sutil o texto literário deve fazer-se como mito, como linguagem que ritualiza símbolos eivados de potência epifânica. Neste caso, como indica Ernest Cassirer¹⁹, linguagem mítica, símbolo e imagem poética encontram o mesmo solo comum.

Sem embargos, o estudo do texto literário neste nível poderá sugerir a força transformativa presente na obra rosiana. Não sem razão, em carta de 1959 dirigida à tradutora americana Harriet de Onís, o próprio escritor João Guimarães Rosa insinua as sutilezas da linguagem, afirma: “O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto ao consciente do leitor” (VERLANGIERI, 1993, p. 100). Outrossim, em carta dirigida ao tradutor italiano Edoardo Bizzari, o escritor registra: “Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano “das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Não sei se estou acertando ou falhando nessa tradução.” (ROSA, 2003, p. 63-64).

¹⁷ Sobre relação entre a perspectiva estética de Joyce ver o ensaio *A teoria estética e os estudos críticos*, de Robert Scholes e Marlena G. Corcoram em NESTROVSKI, Arthur (org.). **Riverrun, ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Também ver CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

¹⁸ Para reflexão teórica que se desdobrará em ulterior desenvolvimento dissertativo, interessa saber desde já que, sistematizando as idéias de Jung, Erich Neumamm (2003) sugere que o arquétipo por excelência é o *Self* (ou Si Mesmo), de onde se pode ainda depreender – a partir de múltiplas e dinâmicas relações – pares de arquétipos que se expressam simbolicamente como *Persona* (ou aspecto pessoal do eu) e *Sombra* (ou aspecto inconsciente do eu); *Anima* (ou aspecto feminino do eu) e *Animus* (ou aspecto masculino do eu).

Para estudo sobre o arquétipo do *Self* ver JUNG, Carl Gustav. **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Obras Completas vl. IX/2. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1988. Para estudo sobre o desenvolvimento humano e os arquétipos ver NEUMAMM, Erich. **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 2003.

¹⁹ Quanto a esta relação entre linguagem verbal, mito e arte Ernest Cassirer (2003, p. 115), ensina: “Mesmo que desta maneira a linguagem e arte se desprendam do solo nativo comum do pensar mítico, ainda assim a unidade ideacional e espiritual de ambos torna a instaurar-se em um nível mais alto. Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em uma expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. Por fim, daquele conteúdo concreto de percepções e sentimentos que originariamente lhe era própria, de seu corpo vivo, parece restar-lhe nada mais que um esqueleto. Há porém um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentre deste, o renova constantemente; nele experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de nascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.”

Neste sentido explicitado, pode-se denominar o nível sutil também de nível mitológico, ou ainda de arquetípico-simbólico. Adequando esta perspectiva ao intento desta dissertação, qual seja problematizar como a obra rosiana pode libertar o homem do peso do tempo, é lícito dizer que a temporalidade do nível sutil é o enlevado transcender do *In Illo Tempore...* (do *Era uma vez...*).²⁰ Trata-se, portanto, de entender o mito não apenas como arcabouço narrativo repleto de figuras divinas, ou heróis, mas, sim, de concebê-lo na mesma raiz etimológica do verbo *mytheomai*, que significa desocultar pela palavra, fazer *muthos*, emudecer poeticamente, meditativamente silenciar.²¹

Nesta perspectiva que faz retornar ao sentido originário da palavra, o mito pode ser veículo para a ação do verbo grego *Myein* (que significa fechar os olhos, meditar), ou seja, antever experiência Mística, Mistério.

Por avivar-se na temporalidade ritualística, o mito é estória e, como diz o narrador rosiano no prefácio *Aletria e Hermenêutica* da obra **Tutaméia** (1967) “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes quer-se um pouco parecida à anedota*”. (ROSA, 1976, p.3).

Sendo assim, o mito, em termos rosianos, é estória animada no tempo litúrgico do rito, efeméride da linguagem não apenas representativa do simbolismo dos ritmos cósmicos, mas processada ela mesma nas pulsões e proporções vitais. E de fato, segundo Wilber (1999), é no nível sutil que subsistem as verdades matemáticas, o avivamento arquetípico da simbologia geral e da simbologia numerológica. Daí é que emergem as noções de ritmo e de números (na tradição grega, *arithmòs*), as proporções que legislam arquetipicamente os movimentos da vida.

Neste sentido, trazendo as ideias transpessoais para o campo da Teoria Literária é possível que a leitura do texto rosiano – neste nível – possa iluminar o porquê de João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, ter afirmado: “(...) eu não qualificaria o meu conceito mágico de realismo mágico; eu o chamaria antes de álgebra mágica, porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata”. (ROSA, 1995, p.23).

No entanto, mesmo no nível arquetípico sutil, o lema rosiano de salvar o homem do peso do tempo ainda não se realiza, pois, embora seja constituído por potências numinosas, tal plano ainda encerra a temporalidade mítica, a separação, o dualismo, a finitude. O isolamento ainda implica separação e vácuo que evoca ironia. As potências sutis não subsistem em si

²⁰ Para estudo que relaciona mito e desenvolvimento transpessoal ver NEUMAMM, Erich. **História da Origem da Consciência**. São Paulo: Cultrix, 2003.

²¹ Para discussão sobre o tema do mito ver ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

mesmas. Assim, enseja-se a ascensão da força irônica até o plano que Wilber (1999, p.92) denomina de “nível causal”.

Ainda segundo Wilber, o “nível causal” remete à base, ao fundamento, ou causa da realidade sutil e manifesta, quando o indivíduo não se percebe mais de modo apegado ao corpo-ego ou mesmo às forças arquetípicas. Dá-se, neste plano, que o mundo e as experiências intra-subjetivas são como uma filarmônica incessante que, ao aparecer e ao desaparecer, remete sempre à identidade transcendente. Vez que o eu percebe-se unido com o Outro que é a Transcendência, a identidade, paradoxalmente, portanto, faz-se como divindade pessoal; a família é o mundo, o cosmos. A liberdade é o verdadeiro eu, haja vista este não mais se prender às manifestações que experiencia. Aqui, trata-se de perceber que a separação está prestes a se encerrar, vez que o paradoxo²², absurdo mais próximo da gratuidade do Mistério, deverá ser também a onda mais próxima que ecoa a Linguagem do Silêncio nas orlas do Infinito.

Pode-se aduzir que, com a lógica e para além da lógica, no nível causal-originário nascem todas as questões fulcrais da Filosofia²³, da Metafísica, da Ética, da Estética e da Sabedoria. Os significados verbais não surgem mais nas formações sutis que, conglomeradas, geram o signo. A experiência do paradoxo faz-se na linguagem da ambiguidade e possibilita que o discurso acolha a polissemia que caracteriza a justaposição sincrônica dos vários níveis da consciência e da realidade na grande obra de arte literária. Na experiência do paradoxo, em nível causal-originário, a atividade sígnica, pois, deve estar apta a cessar para que a espiritualidade do Verbo possa se fazer carne.

²² Na perspectiva vislumbrada nesta pesquisa, nem sempre enunciados contraditórios ou oximoros devem ser compreendidos necessariamente como paradoxos. Um paradoxo autêntico não ocorre tão somente no plano da lógica, mas se trata de experiência radical no plano da espiritualidade. Quaisquer expressões tais como hipócrita sincero ou falso mentiroso, descontextualizadas de ocasião verdadeiramente poética – ressoada em Infinitos – não passa daquilo que Russel e Whitehead, na obra *Principia Mathematica*, denominaram de confusão dos tipos lógicos, ou pseudo-paradoxos. Para mais desdobramentos sobre a natureza do paradoxo nas tradições místicas e na matemática de Russel e Whitehead ver WILBER, Ken. **O paradigma holográfico e outros paradoxos**. São Paulo, Cultrix, 2007. Sobre o efeito transformativo do paradoxo ver WATZLAWIC, P. et al. **Pragmática da comunicação humana**. São Paulo: Cultrix, 1981. Pode-se ainda cotejar a noção de paradoxo aventada nesta pesquisa com outros estudos rosianos, para tanto sugere-se ver CAIXETA, Maryllu de Oliveira. **O Paradoxo e o Mito em Tutaméia**. UFU. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Minas Gerais. 2008. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=37677167>. Acesso em: 2 ago. 2006.

²³ Na obra *Pesquisas Filosóficas sobre a Essência da Liberdade*, Schelling diz: “Para mim, o princípio supremo de qualquer filosofia é o eu puro e absoluto, isto é, o eu enquanto ele é para mim, enquanto ainda não está condicionado pelos objetos, mas posto pela liberdade. O alfa e o ômega de qualquer filosofia é a liberdade!”. (SCHELLING apud MONDIN, Battista. **Curso de filosofia**. Os filósofos do ocidente. vl 3. São Paulo: Edições paulinas, 1987. p.27).

Neste sentido, as autênticas Mística (encontro do eu com o absoluto)²⁴ e Política (encontro do eu com o outro) podem convergir como elogio da imanência e da Transcendência. Outrossim, fazendo-se como possibilidade de *episteme* (ciência, em grego), o paradoxo não é apenas o que está paralelo à *doxa* (opinião, em grego). Com relação aos níveis anteriores (pessoais e infra-pessoais), antes de reprimir o irracional e o racional, o paradoxo os acolhe, supera-os e sintetiza-os em um nível posterior de vivência. A noção de paradoxo aventada nesta pesquisa, pois, reverbera nas cosmovisões tradicionais e faz-se, portanto, como pulsão relacional da Glória que anela a liberação do gozo místico²⁵.

O paradoxo é experiência limítrofe da mente, da dialética, da dúvida e do abismo que separa o eu da Transcendência. Trata-se de efeméride em que a ironia ironiza a si mesma, tanto no sentido de propulsar movimentos ascensionais quanto no de negar qualquer possibilidade de mais ascensão. Com o advento do paradoxo apresenta-se limite para o homem: abertura para o Infinito. Neste caso, não se trata de apenas dizer que o eu está no outro e este está naquele. O autêntico paradoxo faz-se como antecâmara do encontro amoroso: Eu que é outro, outro que é Eu: transcendência que é Imanência²⁶.

Mas, vez que a enunciação do paradoxo ocorra no tempo, mesmo que em temporalidade originária, lidar com o paradoxo ainda implica em experienciar o peso do separatismo. Faz-se mister dizer, portanto, que o nível causal, ou nível do paradoxo, ainda não realiza o lema rosiano de libertar o homem do peso da temporalidade.

Nota-se que em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa diz que “(...) os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (ROSA, 1995, p.32)²⁷. E não seria mesmo a experiência do Indizível a possibilidade de acolhimento e superação dos paradoxos, a fonte inaugural de onde mina a criatividade e a Libertação?

²⁴ Afastando-se dos usos pervertidos das metafísicas, não raro descambados em totalitarismo, concebe-se o encontro com o absoluto, aqui, como a experiência que dilui o egoísmo no soluto verbal presente na amorosa alquimia rosiana.

²⁵ Para estudo que discute o paradoxo enquanto *Gloria* e enquanto experiência da *mentis apex* (ápice da mente) ver LIMA VAZ, Henrique. **Experiência mística e filosófica da tradição ocidental**. São Paulo: Loyola, 2000.

²⁶ Ao grafar a palavra transcendência (com inicial minúscula) e a palavra Imanência (com inicial maiúscula), o texto deste estudo intenta sugerir ao leitor o caráter reversivo, estranho e paradoxal que caracteriza a experiência originária...

²⁷ A questão do paradoxo na literatura rosiana é discutida, também, por Kathirin Holzermayrin, na obra *Desenveredando Rosa*, em capítulo intitulado *Os Descaminhos do Demo* (os paradoxos do ser: retorno poético aos discursos contraditórios). Ver ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: TOPBOKS, 2006.p.233-235.

Assim, a arte da linguagem, em nível causal-originário, faz-se como vezo que prepara o advento da Graça²⁸, vez que só a Graça, esta sim – enquanto ação generosa da Transcendência – pode fazer-se toda ouvidos para o Indizível, pode salvar o homem do peso da palavra no tempo.

No caso rosiano, a ludicidade da ironia parece conduzir à tragicidade fatalista do paradoxo, conquanto apenas o advento da Graça, ao fazer-se como experiência do mais puro humor²⁹, possibilite a emergência experimentada, experienciada daquele nível que Wilber (1999, p.99) denomina de nível “transdual”, ou seja: experiência da não-dualidade³⁰.

Há, aqui, a possibilidade de superação do estado separatista envidado pelo conflito manifesto na transitoriedade do tempo, na finitude. Cume da dialógica ascensional, a Libertação propriamente humana e Bendita é realização para além da dialogicidade: dizer paradoxal de experiência para além do dito.

²⁸ A considerar a experiência na linguagem e a experiência da Graça, pode-se dizer que o substantivo *Kecharitoméne* (Graça) está relacionado ao verbo *Charitóo* (encher de Graça) do que nasce a palavra *Charis* (caridade, amor, bondade): conúbio entre o Nome (*Kecharitoméne*) e a Ação do Verbo Inaugural (*charitóo*) a dar crias de mais amor (*Charis*).

²⁹ No prefácio *Aletria e Hermenêutica*, o narrador revela: “No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande.” (ROSA, 1979, p.3).

Assim, a ironia, não enquanto incoseqüente simulação, mas, sim, como ação ascensional, é o modo como a imanência se expressa ao traduzir o humor da Transcendência. Destarte, o fim da ironia é ironizar a si mesma, é fazer-se vezo do humor que flui na experiência da Graça.

Sobre os temas do humor e da Transcendência ver ZILLES, Urbano. O significado do humor. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. nº 22, dezembro de 2003.

³⁰ Ken Wilber mostra-se consciente que a expressão “transdual” não referencia satisfatoriamente a experiência da Transcendência, vez que a linguagem verbal se dá enquanto realidade relativa, temporal.

Nota-se entrevista em que Ken Wilber concede à revista *ReVision*: “RV: Mas esses mapas [dos níveis da consciência e da realidade] também poderiam ser paradoxais? WILBER: Sim. definitivamente. Às vezes isso não parece ser assim devido ao fato de que cada sistema, apenas por consistência, trabalha usualmente só com um dos lados do paradoxo. Assim os budistas chamarão o nível mais elevado de Vazio, os hindus o chamarão de Ser, os taoístas afirmarão que é a perpétua mudança, e os cristãos dizem que é a eternidade. Todos estão certos – ou errados, não faz diferença. É paradoxal. Veja, o paradoxo é simplesmente a maneira pela qual a não-dualidade olha para o nível mental. O próprio espírito não é paradoxal; não é caracterizável em absoluto. Mas quando a mente tenta pensar a respeito dele, então a não-dualidade se apresenta como dois opostos contraditórios, que se pode mostrar serem igualmente plausíveis porque nenhum deles é completo por si mesmo. Portanto, o melhor que você pode fazer é afimar ambos os lados da dualidade, ou negar os dois. Eu uso a razão mandálica para abranger os dois, embora ela se aplique melhor ao paradoxal. Mas o ponto que saliento é que nenhum deles deveria ser confundido com (...) a contemplação efetiva”. (WILBER, 2007, p.257-255). Desta maneira, conservando a força negativa que dialetiza com a tendência paralisante e absolutista da atividade lógico-intelectiva, Wilber segue em trajetória reflexiva usando a expressão não-dualidade. Também nesta pesquisa, a seguir por via que – ao manter a escuta do Agora, desdiz o que foi dito da Transcendência – opta-se por se fazer uso da expressão “nível não-dual”.

Segundo as perspectivas religioso-metafísicas com as quais a obra rosiana se harmoniza – se antes o eu testemunhava o mundo, havendo, pois, separação entre mundo e sujeito – agora, com o advento da Libertação, testemunha e testemunhado são um só, e muitos outros, múltiplos e plurais. Não havendo mais separação alguma entre sujeito e objeto, entre o outro e o eu, entre Deus e o mundo, a não-dualidade, ainda acolhendo a dualidade, emerge como realidade fundamental, desde sempre presente. Neste nível, que não é mais nível, mas, sim, vivência (e para além de vivência) de todos os níveis integrados sob a égide do Mistério, ao acolher-se e superar-se a visão dualística, acolhe-se, e, superam-se, também, os conflitos e o separatismo egocêntricos.

O mundo é, então, criação e aceitação. O paradoxo pode ser assimilado e superado sem que o enigma deixe de ser Enigma, sem que o mistério deixe de ser Mistério. Paz e guerra, bem e mal, eu e outro, unidade e pluralidade, hierarquia e holarquia, imanência e Transcendência, bem como todas as outras oposições conflitantes são contempladas não apenas pelo “olho da carne”, “da alma” e “da mente”, mas, também, e, sobretudo, pelo “Olho do Espírito” (WILBER, 2000).

Realidade que se reflete como fundos de céu e de pélagos espelhados na mesma superfície desabrochada da flor d’água, a Libertação é séria brincadeira de gratuidade. Liberdade que aceita criativamente a trágica condição de estar sob a égide de instâncias mais altas e profundas, a Libertação realiza-se como enigmático gracejo que conduz à Graça, que se revela Graça.

Nesta perspectiva, não sem irônicas razões, no lúdico e sério prefácio *Aletria e Hermenêutica*, o narrador rosiano propõe enigma que exercita o tino para o Mistério, menciona: “*Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom natural, e de atrativo.* (ROSA, 1979, p.3)³¹.

Nesta profunda elevação experiencial, isto é, no nível transdual ou não-dual, transcendental, todos os níveis são dinâmica, algébrica e magicamente derivados e sintetizados: a vida explende e é, também, morte. Vigorando para além das contingências do tempo, eis que vem os sentimentos de solidariedade e de compaixão por todas as outras manifestações da existência. Na realidade não-dual percebe-se o fundamento sem fundamento, a vacuidade abundante, de onde, misteriosamente, flui a atividade criativa que, em diversos modos e graus, vinha emergindo, alimentando e fortalecendo o processo ascensional em todos os níveis³². Da

³¹ Um estudo rosiano que analisa mais detalhadamente a palavra graça nos sentidos de gracejo, dom natural e atrativo pode ser encontrado em ARAÚJO, Heloísa Vilhena. **As três graças**. São Paulo: Mandarim, 2001.

realidade transdual, ou não-dualidade, portanto, é que emerge toda a poiésis que dinamiza o processo de Libertação pela via catártica das liberações ou dinamismos da poiésis.

Sobre a poiésis, deve-se dizer que é termo derivado do verbo grego *poiein* (criar, realizar) e significou inicialmente criação, ação, confecção, fabricação. Surgindo a prática da escrita artística, bem como a reflexão sobre o fazer do poema, poiésis passou a significar arte da poesia e faculdade poética. De *poiein* se originaram as palavras poeta, poema e poiésis. Posteriormente, como reflexão derredor do que se processa em todo *poiein*, originou-se a noção de Poética, ou *modus operandi* de uma determinada estética, ou autor.³³

Nesta pesquisa, portanto, poiésis faz sinonímia com atividade criativa, com liberação ocorrida no instante. Sendo experiência além do tempo, no tempo, deve-se ressaltar que a experiência de Libertação pode ser concebida tanto na acepção já supracitada, isto é, enquanto estabilizado modo de existência que se nutre na experiência do Agora Eterno, como também enquanto intuição catártica, isto é, poiésis do instante, liberação, salto perceptivo que efetiva profunda transformação rumo à Libertação, mas que não necessariamente se estabiliza como modo de vida.

Posto assim, poiésis é liberação, Libertação que se anuncia em graus diminutos, em discretas quantidades, em *quantuns* epifânicos que gradativamente vão se intensificando, nutrindo e fortalecendo a leitura. Enquanto experiência do instante, a poiésis se implica como experiência que possibilita o devir da paradoxalidade não-dual, isto é, sendo em sentido circunstancial, faz-se como intensificação do gradiente da energética do texto rosiano, como devir protoparadoxal que há de se maximar na experiência paradoxal proprioamente dita.

O texto rosiano, então, é resultado de atividade poiésica nutrida no mais radical dos níveis da experiência humana, é linguagem enigmática que, forjada em cultura ocidental, predominantemente alicerçada na tradição cristã e na experiência crística³⁴, oferece-se como enigmática evocação, como Kerigma³⁵.

³² Apresentando os elementos comuns às várias tradições metafísicas e religiosas, Ken Wilber, no decorrer de toda a obra *O Projeto Atman* (1999) observa que a Libertação é a origem e o sentido da “Realidade”, a “Redenção” dos Cristãos, o “Nirvana” dos Budistas, a experiência do “Tao” no Zen, o “Dharmakaya-Svabhavikakaia” dos Hindus, o “Uno” de Plotino, o “Paratman” de Sri Aurobindo, o “Zero” da Numerologia, o “Casamento Espiritual” de Santa Tereza, a “Libertação” de Shankara, o “Eu” Transpessoal da Psicologia Integral, a “Experiência” imanente da “Transcendência” dos místicos, o Estado da mente “não-dual”, enfim, o “Indizível” dos poetas.

Ver também WILBER, Ken. **Transformações da consciência**: o espectro do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999. Ver ainda WILBER, Ken. **O olho do espírito**. São Paulo: Cultrix, 2000.

³³ Tais noções de poiésis podem ser detalhadamente esclarecidas em CASTRO, Manuel Antônio de. **O acontecer poético** – a história literária. Rio de Janeiro: Antares, 1982. p. 59.

Destarte, se na horizontalidade narrativa a linguagem rosiana transcorre como movimento gradual que nega os cercos da imanência temporal, na verticalidade poética faz-se como intensificação de vivência que gradativamente libera poiésis rumo à experiência transcendental. Disto aduz-se que, tanto na estrutura narrativa como um todo quanto em cada oração que a compõe, pode-se observar movimento triádico dinamizado por ironia ascendendo rumo à situação paradoxal, quando esta, por sua vez, vem fazer-se possibilidade de poiésis. A expressão máxima da liberação enquanto poiésis seria, pois, a Libertação enquanto emergência do sentido e infinita expansão.

Este movimento ascensional pode ser engendrado em três dinâmicas: 1) da inversão: quando o nível simbólico-arquetípico ironiza o a verossimilhança; 2) da reversão: quando o nível originário-causal ironiza o simbólico-arquetípico; 3) da conversão: quando o nível não-dual ironiza o originário-causal, de modo a expressar-se realidade integradamente dinâmica.

Ouvindo as sugestões de leitura que o autor estudado oferece em obra-testamento, qual seja **Tutaméia** (1967)³⁶, intenta-se compreender como a arte rosiana – via linguagem literária – também é capaz de gerar efeito de texto³⁷ que envide processos de emancipação no leitor e na cultura.

³⁴ Nesta pesquisa, diz-se que cristão é o mundo cultural elaborado ao redor da figura histórica de Jesus Cristo. Sabe-se que João Guimarães Rosa, sendo ocidental e católico de formação, sofre influência forte do cristianismo. Ressalta-se, porém: sendo universalista e transcultural, a literatura rosiana está pejada em teores crísticos, ou seja, em experiência de Transcendência, também, presente nas várias culturas, conquanto, neste caso, elaborada sob a égide das raízes e influências do cadinho cultural cristão.

³⁵ Enquanto enigma, o texto rosiano é capaz de guardar a obscuridade inaugural do Mistério da criação, ou seja, faz-se como *Fiat Lux* (do latim, Faça-se luz). Enquanto *Kerigma* (do grego *Kerix*, mensageiro), a palavra rosiana revela-se esperançosa proclamação de mundo vindouro sustentado pela experiência crística. Nota-se, outrossim, que, vindo da palavra Cristo (ou título espiritual que significa unguido), a experiência crística é vivência de purificação universal. Para observar enfática relação entre a obra rosiana e o imaginário cristão ver a saga da Libertação do personagem Nhô Augusto no conto *A Hora e Vez de Augsto Matraga*, em **Sagarana** (1946).

³⁶ Prefaciando **Tutaméia**, Paulo Rónai, amigo do escritor Guimarães Rosa, assim diz: “Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte”. (COUTINHO, 1983, p.529).

Quanto à edição da obra, deve-se ressaltar que a quinta edição de **Tutaméia**, ocorrida em 1979, escolhida e trabalhada nesta pesquisa, embora tenha sofrido algumas poucas atualizações ortográficas, ainda conserva as mesmas propriedades textuais da primeira edição, publicada em 1967, ainda sob os cuidados do autor.

³⁷ A noção de efeito de texto, elaborada por Wayne Booth, tende a focar estudo nas propriedades do texto, delegando a importância do papel do leitor para segundo plano. Ver BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

No entanto, partindo de bases fenomenológicas, Iser, na obra *O ato da leitura*, retoma a questão do efeito de texto tratando-a na perspectiva da noção de efeito de leitura, ou seja, enfatizando que o texto existe de acordo a experiência da leitura. Ver ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed.34, 1996.

Para investigar o problema suscitado, esta investigação hipotetiza que a linguagem do escritor João Guimarães Rosa, forjada nos cadinhos da experiência não-dual, transcendental, é capaz de guindar o homem à experiência da Graça e, por conseguinte, à Libertação. No entanto, consoante à exigência epistemológica da falseabilidade, ironicamente, pode emergir também hipótese contrária que questiona o desejo pessoal do autor de libertar o homem do peso do tempo, bem como postula que o texto rosiano não é capaz de operar esta libertação. Faz-se assim para polemizar com o autor, no que se pode observar que a libertação se dá no Infinito. Este jogo de tensões propicia dinâmica de pesquisa apta a re-acolher o que tem de verdade na fala e na obra em estudo, tanto quanto de contrariar a estas mesmas fala e obra, a fim de se perfaça via de superação a se realizar em experiência mais ampla de compreensão vivencial.

Para a demonstração de tanto, toma-se, exemplarmente, a primeira das sete estórias que compõem o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, da obra **Tutaméia** (1967). A escolha de tal *corpus* justifica-se, vez que o referido conto versa sobre diálogo que tematiza a função da literatura, ou seja, a narrativa faz-se como efeméride que problematiza o lema da arte rosiana.

Deste modo, este estudo objetiva, pois, averiguar como a linguagem rosiana é capaz de laborar dialógica ascensional a partir das forças da ironia de modo a favorecer a emergência do paradoxo e da poiésis. Neste sentido, intenta-se estudar a incidência da ironia na fala do narrador e dos personagens, nos níveis de representação da realidade, na ambigüidade³⁸ de cada oração que compõe o texto, na arquitetura formal que estrutura o texto rosiano. Outrossim, planeja-se observar as relações da estória *I* com os demais textos do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, bem como averiguar a importância deste prefácio dentro da poética rosiana³⁹.

A noção de efeito de texto adotada nesta pesquisa quer considerar tanto a estrutura objetiva do texto, quanto a dimensão fenomenológico-hermenêutica da leitura. O equilíbrio entre estes dois opostos (obra e leitor) é sugerido por Antoine Compagnon (1999, p.149) quando registra: “A literatura tem pois uma existência dupla e heterogênea: ela existe independente da leitura, nos textos e bibliotecas, em potencial por assim dizer, mas ela se concretiza apenas pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor”. Para mais discussões sobre este tema ver COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

³⁸ Pergentino Stefano Pivatto faz comentário que se aplica à ambigüidade caracterizadora da linguagem que remete à Transcendência: “Sendo assim, na linguagem o nome Deus expõe-se a derisão é à refutação – ambigüidade insuperável”. (PIVATTO, Pergentino. *Questão de Deus no pensamento de Lévinas* in OLIVEIRA, Manfredo; ALMEIDA, Custódio. (orgs.). **O Deus dos filósofos contemporâneos**. Petrópolis: Vozes, 2003. p.195.

³⁹ Em verdade, esta pesquisa dissertativa é parte de pesquisa mais ampla que se debruça sobre a obra **Tutaméia** como um todo e que já vem se realizando como tese de desejado doutorado.

A retomar o objeto de estudo especificado nesta pesquisa, porém, em consonância com as já expostas perspectivas transcendentalistas, pode-se dizer que a consciência da leitura e a realidade apresentada no texto rosiano, tanto no conto como um todo quando em cada oração que o constitui, matizam-se justapostamente em quatro níveis básicos, gradualmente ascendidos: 1) realismo verista, ou nível da verossimilhança; 2) arquetípico-sutil, ou o nível expresso na arquetipicidade ritualística dos mitos, na numinosidade sutil dos símbolos e das epifanias 3) originário-causal, ou nível da vivência metafísica dos paradoxos 4) não-dual, ou nível da ação da Transcendência na imanência, isto é, da Libertação, da Graça, da Realidade Integral.

É mister considerar que na obra **Tutaméia: terceiras estórias** (1967) podem ser encontradas sugestões de leitura que o escritor, ao usar o espaço ecdótico dos dois índices⁴⁰, oferece em duas falas atribuídas ao filósofo Schopenhauer, quais sejam: 1) “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (ROSA, 1979); 2) “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”(ROSA, 1979).

Nota-se, pois, que a primeira fala atribuída a Schopenhauer sugere duas leituras. Também a segunda fala sugere “(...) ler-se duas vezes a mesma passagem”. Aduzindo-se daí, bem como em ressonância com a simbologia do número três (sugerida no subtítulo *terceiras estórias*) e com a simbologia do número quatro (sugerida no fato do livro em questão conter quatro prefácios), esta pesquisa, a partir da teoria dos quatro níveis da realidade (verossímil, sutil, causal, não-dual), intenta ressoar – formal e estruturalmente, – com a cosmovisão rosiana⁴¹. Em espiralado movimento, portanto, deseja-se fazer quatro leituras que

⁴⁰ Enigmáticamente, **Tutaméia** tem dois índices: um no início e outro no fim do livro. Como sugestão de leitura de toda a obra, a primeira fala de Schopenhauer encabeça o primeiro índice, enquanto a segunda fala encabeça o segundo índice.

⁴¹ Ressoando com a simbologia numerológica presente no texto rosiano, pode-se dizer que do Nada Originário – igualmente concebido como Uno Absoluto – procede a dualidade, isto é, a finitude, a temporalidade, a realidade enquanto díada que se expressa como tese e antítese. A necessidade de síntese leva esta dialógica dos pares de opostos ao ternário, ao triadismo da tese-antítese-síntese. Com o advento da Graça, rompe-se com a circularidade dialética – em quarta instância – dá-se, portanto, o quatérnio (ou integração com a totalidade). Assim, em movimentos descensional e ascensional, advém símbolo numérico que representa o mundo quando este se abre para o re-encontro com a Transcendência; no espaço-tempo, expressa-se progressão numérica que revela retorno: meditado desenho de geometria sagrada, esotérica, quiçá, insinuação de alguma rosiana álgebra mágica. Sobre a simbologia dos números ver VON FRANZ, Marie-Louise. **Mitos de Criação**. Trad. Sílvia Mourão. São Paulo: Paulus, 2003.

acompanhem a dinâmica do triadismo dialético característico do texto rosiano, tanto quanto se apercebam da integridade sugerida pela simbologia do quatérnio a que ele remete⁴².

Trata-se, portanto, de laborar desenvolvimento dissertativo em três capítulos que estudem o texto rosiano, consecutivamente, em níveis verossímil, arquetípico e originário, ficando, assim, uma possível leitura em nível não-dual reservada para as Considerações Finais.

Deste modo, meditando-se na dinâmica que perpassa cada uma das orações que compõe o fluxo poético-narrativo, pode-se acompanhar processo capaz de ajudar o homem a se libertar das cercanias da finitude, quando – em experiência que vigora Libertação – acolhe-se e supera-se o peso da temporalidade.

O primeiro capítulo desta pesquisa parte de leitura em nível verossímil e poderá dar-se conta do tema tratado na estória em estudo. Sofrendo a ação da ironia rosiana, sabe-se que a dialógica ascensional dinamiza o tema, faz o conto e as falas dos personagens dividirem-se dialeticamente em três movimentos, sendo que no final da primeira leitura a ironia incide sobre o plano da verossimilhança e, em recursividade espiralada e descontínua, o texto deve ser relido.

Transcorrendo pelos três movimentos do enredo, o segundo capítulo intenta ritualizar interpretação em nível simbólico-arquetípico, podendo-se perceber de modo ainda mais amplificado que o triadismo dialético que dinamiza o texto rosiano incide ritualisticamente em cada uma das orações⁴³. Neste sentido, cada oração do texto I do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* parece dinamizar a dúvida de modo que, tal mágica escova, o exercício hermenêutico higienize e purifique a perquirição do sentido e da verdade. Esta atividade, de certo modo cética⁴⁴, é busca mesmo daquilo que está na base da motivação da busca, no mote

⁴² Este estudo está cômico de que existem miríades modos da leitura se apropriar de uma obra. Aqui, opta-se, porém, em seguir as sugestões dadas pelo autor, vez que assim vislumbra-se a estrutura que sustenta o texto em questão, bem como se acompanha o efeito que essencialmente o caracteriza.

⁴³ Em nível sutil, deve-se empregar a palavra *oração* não apenas no sentido gramatical referente a um enunciado linguístico, mas, também, e, sobretudo, no sentido meditativo. De étimo incerto, a palavra religião, tal como sugerida a partir do vocábulo latino *religio*, pode ser compreendida como atitude de respeito, reverência. Por outro lado, consideram-se as palavras *re-legere* (ler de novo), *relego* (colher) ou a partir do verbo *alegyn* (do grego, venerar), ou de *alegò* (do grego, ocupo-me, devoto-me). Veja-se ainda a proximidade com o vocábulo *logos*. Daí, de maneira aproximativa, pode-se dizer que a palavra oração, aqui, tem um sentido religioso, também, enquanto linguagem que promove re-ligação com a Transcendência.

⁴⁴ Aqui, a palavra cético (do grego, *skeptikos*) refere-se àquele que duvida, que examina, que medita, que media, que pondera os valores e preços (*pretium*), enfim, aquele que inter-preta.

que se desenvolve rumo à Transcendência, que, por sua vez, parece ser certeza e fidelidade que vem ao encontro de quem, em conhecimento e fé, A busca ⁴⁵.

No entanto, em nível sutil-arquetípico, mesmo acolhendo a apresentação de todos os níveis da realidade e sendo perpassada pelas forças da ironia, das rutilâncias paradoxais e da poiésis, cada oração rosiana se segue como movimento espiral atravessado por descontinuidade, sutil emergência de poiésis, complexa multiplicidade de tese, antítese e síntese que só ganha sentido parcial de completude na oração posterior.

Esta dinâmica faz-se como nutrição e fortalecimento hermenêutico, vez que em cada oração há emergência de um *quantun* poiésico, ou seja, há liberação de uma sutil quantidade de energia criativa que vai sendo processada no transcorrer do texto e da leitura.

Dá-se, no entanto, que sendo realização que se expressa na finitude, o movimento narrativo não pode proceder infinitamente no tempo e deverá chegar ao ponto final do texto, quando, ironizando a dialógica ascensional processada pelos personagens, encerra-se potência que abre a leitura para o nível originário, para vivência de um paradoxo central em torno do qual se amalgamam, gravitam e congraçam todos os opostos da estória.

Deste modo, vem terceiro capítulo dissertativo, quando o contato com este paradoxo central derredor do qual todas as situações ao mesmo tempo conflitivas e complementares da estória giram, faz com que o texto revele a matriz básica que o desenha e o estrutura.

Superados os pesos da teleologia, da hierarquia, da temporalidade, a força poiésica ⁴⁶ pode emergir da fonte originária. Aqui, a identidade da leitura, quiçá, esteja forte o suficiente para deixar de ser leitura de um eu isolado e sacrificar-se no sentido de ser possibilidade de

⁴⁵ Urbano Zilles, em estudo intitulado *Deus na Experiência Transcendental* (2003) – a enfatizar que o mundo da finitude está sempre às voltas com o Infinito – cita Emerich Coreth, que diz: “Um conhecimento de Deus, de qualquer modo que seja, inclusive em perguntar por Deus, somente é possível em virtude de que o espírito finito, embora ligado ao mundo da experiência, o transcende essencialmente na antecipação para o ser absoluto e infinito. Pois o espírito finito realiza-se em todo o perguntar e saber dentro do horizonte aberto do ser. No perguntar pelo ente e no saber sobre o ente, fica pressuposto sempre e necessariamente o saber básico sobre o ser, como certeza primeira e originária afirmação da necessidade do ser. Este saber fundamental sobre o ser vai além do ente finito, até o ser absoluto, embora de maneira implícita e atematicamente.” (CORETH apud ZILLES in OLIVEIRA, Manfredo; Custódio, Almeida. **O Deus dos filósofos contemporâneos**. Petrópolis: Vozes, 2003. p.75.).

Sobre a relação entre o eu e o tu, entre o homem e a Transcendência ver BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Trad. Newton Aquiles von Zuben. 5.ed. São Paulo: Centauro, 2001.

⁴⁶ Com a noção de força poiésica, esta pesquisa referencia-se à experienciação da temporalidade narrativa, enquanto intensão vivencial, ou seja, enquanto experiência que emerge em cada instante poético oferecido pelo texto literário A experiência poiésica é criativa não apenas quando se traduz materialmente em palavras, obras literárias ou textos críticos, mas enquanto é capaz de favorecer liberação a partir de efetivas transformações nas dimensões estética e ética.

Libertação. Assim, a circularidade hermenêutica⁴⁷ se rompe e pode ocorrer abertura para experiência de poíesis expressa em todas as manifestações da vida: Graça.

Acolhendo e superando os três momentos característicos da dialética ascensional, faz-se possível a emergência salvífica do quarto nível, ou Realidade não-dual. Tratam-se de três dinâmicas interrelacionadas: 1) da inversão; 2) da reversão; 3) da conversão. Desenvolvendo-se movimento em espiral, tornar-se-á possível, em quarto momento dissertativo, tecer Considerações Finais que, no caso rosiano, são sempre abertura para mais expansões da consciência em mágica álgebra de infinitos, em mais pesquisas.

Quer enquanto instantaneamente acessada, ou demoradamente vivida e estabilizada, a experiência não-dual faz perceber que a Graça sempre esteve desde sempre, do início ao fim, no entre-meio da linguagem rosiana.

No contexto da antiga cultura chinesa um enigmático koan Zen⁴⁸ pode ser suficiente para deixar um discípulo por toda uma vida absorto em meditação. Contudo, o mesmo não possa ser dito da cultura contemporânea, necessitada de modos outros de iniciação espiritual. Inovador e revolucionário escritor, João Guimarães Rosa também era partícipe da tradição literária universal e sabedor das necessidades do tempo e do lugar contemporâneos. Talvez por isto cada uma das muitas orações do texto rosiano deva ser concebida e meditada como um enigmático koan.

Neste sentido, o texto rosiano pode fazer-se como laboratório, como lugar de exercício de santa loucura, de libertadora meditação⁴⁹. A oração favorece contato com a epifania; a estória realiza-se como ritualização litúrgica; e a obra como um todo se oferece senda de ligação com a Transcendência.

⁴⁷ Neste caso, valem as considerações de Emmanuel Carneiro Leão: “A palavra Hermenêutica deriva-se de hermeneutike, cujo sentido se determina pelo verbo hermeneuein, que os romanos traduziram com interpretari. Hermeneuein, hermeneia e hermeneus não dizem (...) esclarecer no sentido de conduzir uma coisa estranha e obscura para o âmbito claro e familiar da razão e do discurso. Esta maneira de se entender a hermenêutica parte de pressupostos indiscutidos. Por um lado, supõe que razão e discurso são a coisa mais clara do mundo. Por outro, que o originário e decisivo é a discursividade e a racionalidade. (...) O originário e decisivo não é o inteligível e racional, mas o inefável e o mistério. Neste questionamento se elabora a identidade e diferença de língua e linguagem. E é esta con-juntura de identidade e diferença que evoca o radical grego herm-, cuja forma primitiva iniciava com um digama, werm-, posteriormente substituído pelo fonema h do spiritus asper. Como o latim verb-, o alemão Wort e o inglês word, o radical grego werm- provém de uma mesma raiz, wer ou wre, que significa o falar e o dizer da língua enquanto interpretação do mistério. E só por isso foi possível chamar o intérprete dos deuses de Hermes e identificá-lo com a língua. Assim, hermeneuein, interpretar, não diz conduzir alguma coisa para a claridade da razão e o discurso da língua, mas reconduzí-la a seu lugar de origem no mistério da Linguagem” (LEÃO, 1977, p.248).

⁴⁸ Sobre os koans e o Zen ver SUZUKI, D. T. **A doutrina zen da não mente**. São Paulo: Pensamento, 1989.

⁴⁹ No ano 1959, em carta dirigida à tradutora americana Harriet de Onís, João Guimarães Rosa registra: “Pode parecer crazy da minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo.” (VERLANGIERI, 1993, p.100).

Paulo Rónai diz que “Adotando a forma épica mais larga ou gênero mais epigramático, Guimarães Rosa ficava sempre (e cada vez mais) fiel à sua fórmula, só entregando o seu legado e recado em troca de atenção e adesão totais”. (COUTINHO, 1983, p.531).

Em intensiva adesão⁵⁰, é nos limites do estudo de um texto rosiano em específico que esta pesquisa se detém e se torna possível. Trata-se de pausar meditação, de detalhar análise e sorver poiésis em cada uma das orações, do início ao final da estória, no que, até onde chega ao conhecimento do pesquisador, ainda não foram apresentados trabalhos com esta proposta.

Além da análise do texto em questão, ou seja, o conto “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, esta pesquisa ampara-se nos estudos que compõem a fortuna crítica rosiana, além de discursos, entrevistas e cartas do autor. A par de tal material, assenta-se disposições teóricas que visam estabelecer diálogos com as reflexões de Kierkegaard, Unamuno, Cassirer, Eliade, Jung, Neuman, Iser, Paz, Compagnon, Wilber, dentre outros.

Ao se vislumbrar a Libertação, porém, inevitavelmente, surge uma irônica questão: se a liberdade remete à experiência direta da vida, se o auge da liberdade vislumbra-se como Libertação, e esta só pode ser referenciada, em última instância, como experiência do Inefável, do Indefinível, como, pois, demonstrar-se ou provar-se nos planos teórico, formal e dissertativo, que o texto rosiano aponta para efeito que realmente se efetiva como verdadeira Libertação? Como provar da Libertação?

Ciência da meditação, experienciação e experimentação objetivizadas⁵¹, na intersubjetividade e na realidade da Transcendência, o texto rosiano parece dizer que o

⁵⁰ Paulo Rónai, comentando sobre a densidade de **Tutaméia** afirma: “A leitura de qualquer página sua é um conjuro” (COUTINHO, 1983, p.527). E em entrevista a João Condé, João Guimarães Rosa diz: “Um ideal: precisão micromilimétrica.” (ROSA, 1984, p.8).

Os primeiros textos da Fortuna Crítica rosiana detiveram-se em aspetos gerais da obra. Na década de 80, com o advento dos cursos de pós-graduação em Letras, encetou-se fase que estuda obras específicas. Já na década de 90, o estudo mais detido em temas e textos específicos da obra rosiana ocorre enfaticamente a partir dos Seminários Internacionais Guimarães Rosa. Para mais esclarecimentos sobre Os Seminários Internacionais Guimarães Rosa ver DUARTE, Lélia Parreira. (org.). **Revista Scripta**. Disponível em http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Sumario.pdf: Acesso em: 15 jul.2006.

Quiçá, seja momento de laborar fase crítica focando nas minúcias de um conto. Aceita-se que é na intimidade do texto e do ser humano que ocorrem as grandes transformações. Deve-se lembrar ainda que o poder do pequeno também é encontrado nas grandes explosões nucleares, nas novas possibilidades da revolução quântica e na nanotecnologia. Para o bem do homem, no entanto, assim como o “Grande Sertão” rosiano se dá como contraponto às pequenas “veredas”, “Tutaméia” (tudo e meia) é grandiosidade dos mínimos detalhes.

⁵¹ Nesta pesquisa, as noções de experimentação (usualmente entendida como pesquisa de caráter empírico-laboratorial) e de experienciação (geralmente concebida como pesquisa de caráter fenomenológico-vivencial)

problema deve ser Mistério; a hipótese deve fazer-se hipóstase, descensão e ascensão; as ideias teóricas devem ser não verdades absolutas, mas noções e substâncias alquímicas a serem processadas no *opus* hermenêutico; a justificativa dissertativa, liberação e indulto; o objetivo deve ser concebido como o sem fins e o método como o Caminho⁵².

Assim, dentro das condições de conhecimento científico⁵³, dentro dos limites da racionalidade, que são também os limites dissertativos, ao se definir a Liberação como Indefinível, uma ironia já não evocaria para a superação da razão? Ao se questionar sobre tal ironia, a evocação já não se afirmaria como um convite para o encontro de viagem que tem partida e chegada na travessia do próprio viajar? Ao se encontrar a viagem no próprio devir poético-literário, já não se tornaria possível começar a provar o sabor da Sabedoria do

não remetem a dois campos epistemológicos totalmente distintos, mas, sim, a campos integrados e inter-relacionados.

Concebendo-se a vivência subjetiva como *locus* onde qualquer verdade é percebida e enunciada, a meditação passa a ser autêntico método de pesquisa científica dos campos transpessoais e, por conseguinte, dos estudos literários em níveis que extrapolem a reflexão lógica e a circularidade hermenêutica. Entendendo a comunidade científica como o encontro intersubjetivo que aponta para o centro transpessoal e transdisciplinar que congrega reunião, guarda-se ainda tanto o rigor epistemológico quanto às exigências de verificabilidade e prova exigidos em qualquer outra ciência. Deste modo, o fazer hermenêutico é também uma experimentação testável, reproduzível, verificável. Outrossim, pela via da linguagem poética e do encontro intersubjetivo, o ceticismo e a atividade problematizadora, ganham o critério da objetividade que alicerça a experiência subjetiva. Para além das manipulações científico-tecnocráticas, no laboratório da vida em Linguagem, o Mistério do Outro e o Amor são, portanto, experienciáveis, experimentáveis. Também neste aspecto ainda, parece que João Guimarães Rosa concordaria, vez que, em entrevista a Günter Lorenz, afirma: “A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre o seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar objetividade. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever” (ROSA, 1995, p.53).

⁵² A lidar com o teor originário da linguagem rosiana, a dissertação pode ser processo analítico que se faz di-Ser-tação: efeméride de relação entre o Ser e a vida dos problemas do homem, dos diá-logos, das dúvidas e dialetizações. Nestes termos, é possível lembrar da figura de *Academus*, herói troiano, participante da Guerra de Tróia, na Mitologia Grega. Academia significaria jardim de *Academus*, ou seja, lugar do heroísmo, tanto quanto sendo alusão toponímica, pode referir-se ao lugar do Infinito. Assim, pela pesquisa das diferentes subjetividades interpretativas, via pluralidade inter e transdisciplinar, quiçá, chegue-se à ciência objetiva da meditação, à inter-relação amorosa que se dá derredor à obra rosiana e, por conseguinte, às questões do homem e do Ser.

Outrossim, caso seja necessário – para efeito de demonstração daqueles resultados que são apenas demonstráveis enquanto experiências translógicas – este estudo, sem querer desfazer da racionalidade própria do fazer acadêmico, ainda deve valer-se de recursos verbais tais oxímoros, aporias, expressões paradoxais, paroxismos, e formulações outras, contagiadas pela força da Poesia. Como já foi dito, não se trata tanto de estudar a intenção consciente do autor, quanto de averiguar a potência poésico-transformativa da linguagem rosiana no texto em questão. Intenta-se, pois, apontar para a instância trans-verbal para a qual a experiência da escrita rosiana remete.

Vale ressaltar que, nesta pesquisa, as notas de rodapé – passos de dança circunvolucionados pela música das ideias no corpo textual – podem sugerir-se muitas e extáticas, como os rizomas de uma árvore que, crescendo mais para o alto, mais fundo deve fincar suas raízes...

⁵³ Seguindo fluxo poésico que vislumbre uma epistemologia da Poesia, o experimento com o texto rosiano pode ser realizado em condições adequadas. Assim, a expressão CNTP (condições normais de temperatura e pressão), usada no âmbito das ciências naturais, pode ser re-inventada. Ampliando o conceito de ciência e de natureza, pode-se fazer leitura do texto rosiano, tendo aqui CNTP o significado de Condições Noéticas de Temporalidade e Poiésis.

encontro? Pode-se dizer que, não por acaso, o texto rosiano convida a mais que pensar, sentir, intuir, ser ou conviver. O texto rosiano convida a ir mais além. É encontro de amizade: convite do Silêncio: fala da Transcendência.

Auxiliado pelas forças que emanam do efeito de texto analisado, este estudo, também, poderá acolher criativamente provável experiência com o silêncio da Graça: linguagem da Libertação. Este modo de adentrar a obra rosiana, além de inspirado no próprio discurso do autor, faz-se como proposta pedagógico-mistagógica, ou seja, como pedagogia do Mistério, como aprendizado do Amor.

Portanto, a presente pesquisa se justifica vez que intenta contribuir com o avanço dos estudos rosianos, de modo que as investigações sobre a obra **Tutaméia** possam facilitar o entendimento da Poética rosiana como um todo. Sendo um livro que tematiza o problema do fazer artístico, bem como o sentido da arte e da vida, a obra **Tutaméia**, traz significativas questões e propostas para o âmbito da Teoria Literária.

Por outro lado, procurar compreender melhor a arte rosiana é ter a possibilidade de melhor agenciá-la nas várias instâncias sócio-culturais. Esta pesquisa, assim – quer no campo dos Estudos Literários, quer nos campos da Educação, da Cultura – pode oferecer método, recursos, experiências que ajudem a tornar o texto rosiano potencializada vivência transformativa. A emancipação engendrada pelo texto em estudo é processo que pode verter o endurecido egoísmo que agrilhoa a contemporaneidade em fluídicos processos humanizantes. Este estudo pode ser trabalhado como instrumental que potencializa a leitura como processo de subjetivação perpassado por atividade de interpretação, de visualização, dramatização, em níveis transformativos tanto consciente quanto inconsciente. Não sem ironias, em termos utilitaristas, trata-se de se elaborar tecnologias do Sagrado, de se saber como o efeito do conto em estudo é capaz de guindar o leitor de uma hermenêutica do texto para uma hermenêutica da vida. Outrossim, trata-se de exercício que objetiva Nada: Libertação⁵⁴.

Veza que diluir o compósito textual é estar às voltas com a alquimia criativa que o anima, nas considerações finais desta pesquisa, quiçá, abram-se possibilidades para mais perquirições rosianas e, por conseguinte, para mais responsabilidade, mais liberdade, mais vida.

⁵⁴ Não sem ironias, um estudo que apresenta o problema da utilidade da arte pode ser encontrado em BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002.

1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO TEXTO ROSIANO

Este primeiro capítulo intenta estudar como o texto rosiano é capaz de guindar a leitura do nível da representação verossímil até o nível de efetiva apresentação das forças arquetípico-sutis. Trata-se de apresentar os resultados de uma daquelas quatro leituras sugeridas pelo escritor através das falas de Schopenhauer⁵⁵.

Encetando análise que considera a natureza dialético-dialógica da arte rosiana⁵⁶, o texto em estudo pode ser subdividido em três movimentos, a saber: 1) o título *Sobre a Escova e a Dúvida* logo seguido pela marca ecdótica “— I —” (p.146); 2) as três epígrafes e 3) o enredo que – como será demonstrado mais adiante – pelas mesmas razões dialéticas, também, é passível de divisão tripartite, qual seja: 3.a) dinâmica da inversão; 3.b) dinâmica da reversão; 3.c) dinâmica da conversão.

Em primeiro nível de leitura, a linguagem rosiana remete o leitor à realidade tal como esta se mostra similar (verossímil) àquela verdade mais imediatamente percebida pelos órgãos dos sentidos, ou seja, o mundo percebido extrovertidamente. No entanto, de acordo com o observado na Introdução deste estudo, esta verdade ainda é unilateral, temporal e deve ser superada para que possa vir a experiência da Libertação.

Posto isto, a cortejar primeiro contato com a estrutura formal, o conteúdo temático, o motivo narrativo e a linguagem verbal – em nível de verossimilhança que aspira realidade em nível arquetípico-sutil – enceta-se estudo de cada uma das supra-enumeradas partes do conto, contempla-se dinamicamente como a ironia rosiana labora movimento ascensional capaz de conduzir o efeito do texto rumo à vivência libertadora da Graça.

⁵⁵ Presentes no primeiro e segundo índices do livro **Tutaméia**, consecutivamente, as falas de Schopenhauer são: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (ROSA, 1979); “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (ROSA, 1979).

Como já discutido na Introdução desta pesquisa, não se trata de conceber estas quatro leituras em termos aritméticos e lógicos. Toda obra literária é passível de miríades leituras. Portanto, a sugestão pode ser acatada em termos simbólicos que reverberem com aquele fazer que o próprio João Guimarães Rosa denominou de “álgebra mágica” (ROSA, 1995, p.23).

⁵⁶ Enquanto exercício da linguagem verbal a arte rosiana é experiência que se passa no tempo, por conseguinte, é também vivência da finitude. Esta ambígua situação, como já se discutiu na Introdução desta pesquisa, faz com que as estórias rosianas sejam impulsionadas por dinâmicas que se expressam em momentos de tese, antítese e síntese, ou seja, em movimentado triadismo dialético. Porém, enquanto linguagem eivada em vigor de Transcendência, o texto rosiano aponta para experiência que, ao se relacionar ironicamente com os dualismos da temporalidade, visa acolhê-los e superá-los.

1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O TERMO “PREFÁCIO” E SOBRE O TÍTULO “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— I —” EM NÍVEL VEROSSÍMIL

Sabe-se que na obra **Tutaméia** são encontrados quatro prefácios: 1) *Aletria e Hermenêutica*; 2) *Hipotrélico*; 3) *Nós, os temulentos* e 4) *Sobre a Escova e a Dúvida*. É provável que o leitor da obra rosiana seja tomado por perplexidade depois de ler tais textos e em nenhum deles encontrar as propriedades que usualmente são concebidas como prática do prefaciador.

É de se esperar que um prefácio venha discorrer sobre aspectos gerais ou complementares da obra apresentada⁵⁷. No entanto, o ocorrido no caso em estudo é que o narrador rosiano expõe ecdoticamente o termo “PREFÁCIO” (p.146) apresenta o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” e, ao invés de começar a tecer considerações explicativas ou introdutórias sobre o livro **Tutaméia**, faz o prefácio apresentar-se como sequência de oito enigmáticas estórias.

Suspeita-se, portanto, que a presença de quatro prefácios na obra **Tutaméia** deva relacionar-se com a simbologia do quaternio (quadrindade), vez que o autor nunca escreveu obra denominada *Segundas Estórias*. Por outro lado, o subtítulo da obra “**Tutaméia**”, qual seja, “**terceiras estórias**”, acaba por conotar-se relativo à simbologia da trindade.

Em função da exiguidade que caracteriza o começo de qualquer empreendimento investigativo, por ora, faz-se prudente deixar tal questão em suspenso. Assim, após estudo do texto em nível verossímil, poder-se-á, já em nível simbólico, retomar estudo que intente compreender tanto o uso ecdótico do termo “PREFÁCIO”, como a natureza do prefaciador rosiano.

Quanto ao início do texto em análise, ao propor título associando os termos “Escova” e “Dúvida”, o narrador elabora relação entre dois vocábulos que, se por um lado apresenta significados aparentemente díspares; por outro, pode também antecipar o motivo a ser desenvolvido no texto.

Analisa-se o dinamismo dialético da ironia rosiana e vê-se que a tensão trazida pelo primeiro movimento textual possibilita ascensão promovedora de certa experiência

⁵⁷ Considerações sobre as funções tradicionais do prefácio bem como sobre os quatro prefácios de **Tutaméia** podem ser encontradas em GIUSTI, César. **Teoria e prática dos prefácios** – um estudo sobre Tutaméia. Disponível em: <http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefacios.shtml>. Acesso em: 26 jul.2006.

ambivalente, antagônica. Assim, diante a desconhecida, enigmática, porém tética presença do substantivo “Escova”, a palavra “Dúvida” afirma-se como antítese plena de força negativante, quando, então, sobre ambas as palavras, e como síntese de tal tensão, a realizar-se como possibilidade de conhecimento pela via do texto narrativo, vem o signo “— I —” (p.146). Haja vista este ser o primeiro de uma série de sete contos acrescidos de um “GLOSSÁRIO” (p. 165), pode-se pensar que (em termos usuais) a marca “— I —” se valida como organizadora da sequência que separa a estória em destaque das demais. No entanto, uma vez que a obra rosiana faz-se com linguagem de atestada polissemia, deve-se suspeitar que o signo “— I —” esteja ali cumprindo mais que apenas uma função demarcatória.

Pareceria desnecessário focar atenção em tão breve movimento introdutório se a necessidade de concentração não emergisse da complexidade do próprio texto. Não sem motivos, ao tecer comentários sobre a densidade de **Tutaméia**, Paulo Rónai, comenta: “A leitura de qualquer página sua é um conjuro” (COUTINHO, 1983, p.527). De fato, deve-se considerar a intensidade presente em qualquer uma das mínimas dimensões⁵⁸ do texto rosiano. Por conseguinte, na esteira de Paulo Rónai, esta pesquisa quer desfazer-se das verdades já estioladas, da fé jurada e, também, do perjuro. Em virtude disto – ao ampliar e dilatar o instante criativo – a palavra rosiana pode trazer abertura para conhecimento experiencial da linguagem e da vida.

Na busca de apreender possíveis razões sobre a constituição do referido título, sugere-se prudente dizer que apenas no conto “—V—” (ROSA, 1979, p. 153) do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* o autor aborda a palavra “escova” (p.153) referenciando-a abertamente como substantivo concreto, como objeto existente de fato, em nível verossímil. Trata-se do narrador-personagem revelar que quando criança fora injustificadamente forçado a escovar os dentes antes, e não depois das refeições matinais, conforme razoável juízo. Porém, questionando o senso comum, o personagem-narrador acaba por descobrir novas e mais coerentes possibilidades de escovação. Assim, ao concluir o conto “— V —” com a afirmação “*Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escova.*” (ROSA, 1979, p.153)⁵⁹, o texto – pelos efeitos da ironia – desperta o reconhecimento do leitor para a importância da atitude

⁵⁸ Sobre **Tutaméia**, diz Walnice Nogueira Galvão (2000, p.92): “É o mais minimalista dos livros de Guimarães Rosa”.

⁵⁹ O leitor atento há de constatar que em todos os textos da obra **Tutaméia**, ao contrário da prática ecdótica usual, a fala do narrador vem editada em itálico enquanto que a fala dos personagens são editadas em fonte normal. Suspeita-se que esta inversão nas fontes gráficas ocorra em função da intenção reversiva presente na poética rosiana.

crítica em relação a processos de limpeza, purificação e elevação referentes à vida humana enquanto incessante processo de elaboração e re-elaboração hermenêuticas.

Nota-se que ao seguir a ordem sequenciada dos contos no prefácio, o leitor pode não estar cômico daquelas referências verossímeis sobre a palavra “Escova” (tão somente apresentadas no conto “— V —”). É provável que tal situação tenha sido estruturada textualmente pelo narrador rosiano, justamente, para que se efetive emergência ainda mais afetiva de buscas e questionamentos.

Independente do leitor ter ou não lido de antemão o “— V—”, ainda no conto “— I—”, à palavra “Escova” deverá ocorrer algum significado metafórico a ser descoberto pela leitura. Por sua vez, a palavra “Dúvida”, sugerindo semanticamente o significado de busca, faz-se também, já, como início de investigação, exercício questionador e fundo pulsional que motiva o movimento da travessia interpretativa.

Enquanto antítese que contraria tudo que se institui de modo fixo e estanque, a palavra “Dúvida” expande-se para todos os lados, propõe-se movimento e abertura, avança para novas sínteses, retorna, vai de encontro à palavra “Escova” a exigir-lhe sentido semântico, a emancipá-la da ausência de sentido, a empastar-lhe cremosas substâncias alquímico-hermético-hermenêuticas. Desta maneira, sugere-se sentido de movimentado e dialético vai-e-vem, quando, a duvidar da própria dinâmica que a anima, a dúvida ironiza-se enquanto movimento que não se basta em si. A apontar, portanto, para aquilo que está “Sobre”, ou seja, para instância que vigora acima dos dualismos, a dinâmica do título acaba por insinuar necessário desenvolvimento que há de se realizar plenamente em instância que vigora para além do movimento temporal, da dialética. Como enigmática abertura, pois, o título⁶⁰ *Sobre a Escova e a Dúvida*, principia-se com fim de questionamento que é certeza. Sendo ao mesmo tempo forma vazia e cadinho cheio de solutos dissolventes em irônicas soluções, fome de Sabedoria e preparo de alimentos culturais, ceia e escovação, criação e crítica, edificar de obra e lapidar de purificação espirituais, o título abre-se como problema e solução que devem se integrar naquele conhecimento de Sabedoria alcançável pela via meditativa da linguagem.

Assim, exigindo a síntese que deverá se realizar espontaneamente enquanto consequente narrativa, a dialógica do título procede movimento que sai do vazio, do zero e firma-se como enigma que se põe para a leitura como iniciação. Destarte, partindo do estado de ausência representável simbolicamente pelo zero, pelo misterioso vazio pleno de

⁶⁰ Como se verá mais adiante no estudo das epígrafes, enquanto passagem que se faz extática experiência, portanto, o primeiro movimento da estória rosiana, mesmo que espacialmente situado na parte superior do texto, remete a abissais problemas, sugere-se fundo ctônico: útero de vulcão que explode como magma que há de laborar purificação espiritual, como fogo que haverá de preparar nutrição literária.

possibilidades, chega-se em unidade primordial metaforizada pelo sinal “— I —”, que, concebido, agora, de modo outro, além de marca iniciatória, faz-se, portanto, como símbolo iniciático.

Nesta perspectiva, este primeiro movimento do texto rosiano é força que, ao lancinar-se como problema, insinua-se, também, como apresentação temática que haverá de realizar o lema rosiano, qual seja a superação da temporalidade, a Libertação.

Circularidade que se rompe em dialéticas expansões, o primeiro movimento do texto rosiano, pois, é prelúdio à narrativa. Com tal música, dá-se vezo à experiência poiésica, libera-se instante poético, sobeja energia criativa que se expande e se realiza textualmente⁶¹ numa sequência de três epígrafes, doravante estudadas em nível de verossimilhança.

1.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS TRÊS EPÍGRAFES EM NÍVEL VEROSSÍMIL

Veja-se a primeira das três epígrafes do texto em estudo: “*Atenção*: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio. Ia. TABULETA”. (p.146)⁶².

Em termos verossímeis, ao considerar-se os preceitos do realismo positivista, conhecer a verdade implica manter certa distância para que se garanta objetividade. Ao ter se aproximado excessivamente do objeto de suas curiosidade e dúvida naturalistas, “Plínio” ficou impossibilitado de concretizar conhecimento, visto ser acometido pela referida fatalidade. Deste modo, admoestando quanto à proximidade excessiva que desconsidera as condições adequadas à relação, a primeira epígrafe tematiza não apenas o problema das possibilidades e limites do conhecimento, mas, também, a relação entre a possibilidade da Sabedoria e o limite desenhado pela fatalidade da morte. No entanto, a morte não é fatalidade que incide apenas no destino de Plínio. Antes, é destino de todos. Assim, feito antítese – posta contra a primeira epígrafe – vem a segunda: “Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o

⁶¹ A análise envidada nesta pesquisa não afirma que o processo de criação do texto se perfez na mesma sequência em que o texto é apresentado. A poiésis, tal como se dá no processo criativo do autor, deve ser objeto de estudo da Psicologia da composição textual, o que não é o foco desta dissertação. Não é impossível que o autor tenha inserido o título e as três epígrafes na estória depois mesmo de ter escrito o enredo. É mister ressaltar, a miúdo, que o foco desta análise incide sobre a linguagem rosiana, o que seja: interessa aqui o efeito que emerge do texto depois deste texto ter sido estruturado como obra efetivamente publicada. Assim, vale ainda lembrar que, refletindo a postura do autor quanto à relação entre o processo criativo da obra e a respectiva publicação da mesma – no conto “— VII —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* – o personagem-poeta Zito lancina diante o personagem-narrador: “*O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora*”. (ROSA, 1979, p.165).

⁶² Aqui, as epígrafes rosianas são transcritas de modo a guardar as propriedades do texto editado. Nota-se que, também, nas epígrafes se apresenta uso ecdótico significativo. Possíveis explicações para tais fatos podem ser aventando em leituras ulteriores que considerem a linguagem rosiana em níveis simbólico, originário e não-dual.

navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo. Das EFEMÉRIDES ORAIS.” (p.146).

Vê-se que, em nível verossímil, a segunda epígrafe potencializa a temática da primeira, ou seja, representa outra ironia do destino: o “bispo Sardinha” foi comido pelos “caetés” e o “cozinheiro Cook”, responsável por preparar e servir os alimentos, ironicamente, acaba servindo de alimento para os “polinésios”.

O limite que a ironia faz antever é a inexorável chegada da morte, a finitude como condição humana. Esta limitação implica problema que se faz dúvida, a exigir responsabilidade consigo e com o outro⁶³.

Deste modo, por fim, como a sintetizar a tensão gerada pelas duas epígrafes anteriores, a terceira considera: ““Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento.” SEXTUS EMPIRICUS.” (p.146)⁶⁴

A tomar pela já percebida importância do tema da dúvida no texto em questão, é mister tecer considerações sobre as concepções de Sextus Empiricus, haja vista, com tal procedimento, estar-se refletindo sobre questões que emergirão posteriormente.

Na obra *Hipotiposes Pirrônicas* (HP), Sextus Empiricus retoma e reelabora as posições do ceticismo desde quando este foi fundado por Pírron de Élis (360-275 a.c.)⁶⁵. Segundo esta perspectiva gnosiso-epistemológica, diante o problema da verdade, há três tipos de posturas: a) a “Acadêmica”, que defende a impossibilidade do conhecimento da verdade; b) a “Dogmática”, que afirma ter descoberto a verdade e c) a “Cética” que, não assumindo nem uma, nem outra, mantém o processo investigativo. (HP I, 1-4).

⁶³ A morte, antes mesmo de ser mero acontecimento na imanência, evoca o caráter absoluto que permeia a responsabilidade. Na morte biológica, a natureza, que insistiu na vida, cai em falência, enquanto, ao mesmo tempo, os olhos se cerram em negação de um eu que é em-si-mesmo; daí descortinar-se, também, horizonte que é Infinita potência: mais vir-a-ser, possibilidade de triunfo e glória.

Tangenciado esta mesma questão, na obra *De Deus que vem a idéia*, Emmanuel Lévinas diz: “Temor e responsabilidade pela morte do outro homem, mesmo que o sentido último dessa responsabilidade pela morte de outrem seja responsabilidade diante do inexorável e, derradeiramente, a obrigação de não deixar o outro homem só, face à morte. Mesmo que, face à morte – em que a própria retidão do rosto que me suplica revela enfim plenamente tanto sua exposição sem defesa quanto o seu próprio fazer-face –, mesmo que no ponto verdadeiro, nessa confrontação e impotente afrontamento, o não-deixar-o-outro-homem-só não consista senão em responder “eis-me aqui” à súplica que me interpela. É isto, sem dúvida, o segredo da socialidade e, em suas derradeiras gratuidade e vaidade, o amor do próximo, amor sem concupiscência”. (LÉVINAS, 2002. p.231).

⁶⁴ Esta epígrafe referencia o segundo dentre os dez modos (ou tropos) de suspensão de julgamento. Ver EMPÍRICO, Sexto. **Hipotiposes pirrônicas**, Livro I. Trad. Peter R. de Oliveira. Rio de Janeiro. 2009. Disponível em: <http://projetoFilosofia.blogspot.com/2009/07/hipotiposes-pirrônicas.html>. Acesso em: 2 jul. 2009.

⁶⁵ Estudos sobre o surgimento do ceticismo, bem como dados sobre a vida de Pírron de Élis podem ser encontrados em REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia**: antiguidade e idade média. VI I. São Paulo: Paulus, 1990.

Por retomar as ideias dos cétricos anteriores, Sextus Empiricus faz-se consoante à obra *Pyrrhoneia*, escrita pelo cétrico Enesidemo. Ali já haviam sido apresentados os “dez modos” (ou *tropes*) de “suspensão do julgamento” (*epochè*), ou seja, os dez argumentos a favor da postura cétrica, da dúvida e da relatividade que, segundo o cétrico, deve acompanhar o conhecimento humano.

Sextus Empiricus, ao argumentar com estes tropos e, mais precisamente com o segundo tropo – que é o caso da terceira epígrafe rosiana – sugere que deve haver “suspensão de julgamento” (*epochè*) porque, havendo diferenças entres os homens, haverá necessariamente diferentes disposições situacionais a implicar muitas opiniões sobre o mesmo assunto (HP I, 79).

De acordo com a postura cétrica – vez que sempre existem razões para argumentar tanto a favor quanto contra determinada questão (*isostenia*)⁶⁶ – todas as opiniões são igualmente prováveis. Diga-se, no entanto, que o ceticismo não se propõe como mais uma teoria que se afirme detentora da verdade vez que para o cétrico, não se trata apenas de dizer (contra os “acadêmicos”) que a sensorialidade e a razão são incapazes de conhecer a verdade, nem é o caso de negar (contra os “dogmáticos”) que a verdade possa ser conhecida de modo absoluto.

O ceticismo, em muito, é uma crítica dirigida às pretensões da empiria sensório-racionalista. O ceticismo aflorou e se desenvolveu no período em que a cultura grega passava por fase de conflitos entre compreensões imanentistas e transcendentalistas. Nota-se que momento similar a este, também se deu com o período moderno, quando, contra as instituições religiosas, insurgem movimento cultural de maciça negação da Transcendência⁶⁷ e afirmação daquela dúvida desejosa de conhecimento tecno-científico em nível sensório-racional.

⁶⁶ Sobre esta questão, Oswaldo Pereira Porchat, no texto *Saber Comum e Ceticismo*, comenta: “Para induzir-nos a essa *epoché* generalizada, fazendo-nos cessar de dogmatizar, seu princípio básico consiste em opor a todo discurso um discurso igual, isto é, de igual força persuasiva, manifestando a equipolência (*isosthéneia*), no que respeita à credibilidade, dos argumentos conflitantes que sempre se podem aduzir de um lado e outro de qualquer questão (Sexto Empírico, HP I, 10), nenhum deles revelando-se mais digno de fé (...). E mobilizar-se-ão as figuras e tropos todos que gerações de pensadores cétricos foram compilando. Invocar-se-ão as ilusões dos sentidos, os argumentos baseados nos sonhos e nas alucinações. Far-se-á apelo às diferenças inegáveis entre as tradições, leis e costumes. Lembrar-se-á o caráter relativo de todas as coisas.” (PORCHAT, 1986, p. 145).

Para mais esclarecimentos sobre o ceticismo ver PORCHAT, Oswaldo Pereira. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: UNESP, 2007.

⁶⁷ Tal negação será agudamente percebida por Nietzsche. Ver NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Já Buber, mais próximo da Teologia – assim como João Guimarães Rosa – concebe a Modernidade como era em que Deus está eclipsado, ou seja, admite que Deus pode e deve voltar a brilhar como sentido dos dias e das noites do homem. Ver BUBER, Martin. **Eclipse de deus**: considerações sobre religião e filosofia. Trad. Carlos Almeida Pereira. Campinas: Verus Editora LTDA, 2007.

Nesta perspectiva, é provável que a fala de Sextus Empiricus possa retomar o problema sugerido pelo título *Sobre a Escova e a Dúvida* de modo que, na arte rosiana, possibilita-se diálogo intertextual capaz de dissolver as consequências da dúvida metódica, unilateral, eminentemente moderna, cartesiana. Na obra *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, em apresentação intitulada *A megera cartesiana*, Leonardo Arroyo assim registra:

A significação do livro de João Guimarães Rosa, o espírito com que foi criado e sua comovida grandeza individual – e, por inferência, razão daquela perturbação crítica baseada em metodologia e critérios não pertinentes – estão justamente na natural repulsa ao cartesianismo investigador. Numa carta ao seu tradutor italiano de Corpo de Baile, Edoardo Bizzarri, o próprio autor proclama que seus livros são, em essência, “antiintelectuais” e “defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (ARROYO, 1984, p. 4-5).

Em perspectiva que concebe o campo literário como lugar em que as tradições vigoram como atualidades, não é desarrazoado pensar que, ao acolher a fala de Sextus Empiricus, João Guimarães Rosa talvez remonte àquele momento em que a dúvida principiou a duvidar da própria racionalidade. Ao assim proceder, pode-se tanto compensar a moderna dissociação entre ironia e Transcendência quanto resgatar a força transformativa que há na dúvida quando vivenciada para além do *cogito* cartesiano.

De modo ainda atual, nos assuntos relativos à busca da verdade, a postura cética é um antídoto contra as tendências patológicas do reducionismo empírico-racionalista. Além de posicionar-se gnosiológica e epistemologicamente, o cético intenta efetivar modo de vida que, ao persistir desapegadamente no exercício investigativo, suspende o julgamento (“*epoché*”) e acaba encontrando, “como que por acaso” (HP I, 26), a tranquilidade (“*ataraxia*”).

Sextus Empiricus ainda defende que, conquanto não torne o homem infenso aos sofrimentos, a “*ataraxia*” o livra das conflituosas contendias; possibilita modo mais sábio de vivenciar os infortúnios que pesariam ainda mais naqueles que se apegam às convicções “dogmáticas” ou aos que – consoante à postura “acadêmica” – abdicam da busca. Sem estar preso à crença de que aquilo que lhe impressiona como sensações subjetivas é verdade absoluta, o cético pode – sempre a buscar o estado atarácico – extrair posições que lhe possibilitem ação na vida prática.

Portanto, se os “modos de suspensão” se dispõem como via para o estado atarácico, a *ataraxia*, por sua vez, será um modo de vivenciar aquela sabedoria capaz de conviver ao lado das diversas opiniões que disputam o lugar de verdade. Assim, pela via do desapego, o cético,

ironicamente, vive experiência que se quer para além da pluralidade da “*doxa*”, aproximando-se, portanto, do paradoxo.

Enquanto epígrafe rosiana, o texto de Sextus Empiricus sintetiza as tensões das epígrafes anteriores; insinua as diferenças que existem entre as posições de “Plínio” e do “Vesúvio” (na primeira epígrafe) e do “Bispo Sardinha” e dos “Caetés”, do “Cozinheiro Cook” e dos “polinésios” (na segunda epígrafe); tematiza as diferenças integradas em motivo que discorre sobre a fatalidade da morte. Porém, enquanto o processo do morrer do outro (ou mesmo do eu que contempla a si mesmo) seja fenômeno passível de observação processada intelectualmente, a morte, em-si, já não é. A morte aponta a experiência do instantâneo e, concomitantemente, a ambígua nulidade desta experiência: terror de todo instinto maternal, no útero do agora, eis a morte, divina mãe da ironia.

Visando sempre a interpretação do fenômeno (ou seja, daquilo que aparece) e não o si-mesmo (isto é, o númeno)⁶⁸ o desapego do cético é processo ininterrupto que, embora relativize as incertezas, não as supera de todo. O cético não vive a ironia que pratica até as últimas consequências. Sabe que as opiniões são relativas, mas, a rigor, não questiona as premissas que assim o levaram a pensar. Deixa, portanto, de vivenciar o sentido profundo das suas próprias propostas, vez que na existência concreta do indivíduo cético, a “suspensão de julgamento” implica – e deve implicar – a necessidade de se tecer julgamentos a partir de fontes mais radicais do que as conveniências idiossincráticas e os habituais *bons costumes*.

Deste modo, ao que parece, a ética do ceticismo não é suficientemente cética consigo própria. Embora o cético possa alcançar compreensão em níveis transpessoais de consciência⁶⁹, a rigor, a perspectiva cética não vislumbra o paradoxo como via para aquela experiência radical que esta pesquisa denomina de experiência não-dual, ou Libertação propriamente Bendita. Não adentrando o mistério da morte e, por conseguinte, também, o mistério da vida, a postura cética ainda é dual, separatista. A “*ataraxia*” cética tranquiliza, mas sói ser nutrição que ainda não sorve no minadouro inaugural.

Porém, diferente da “filosofia dogmática” (que adere às convicções sem antes averiguá-las endógena e exogenamente) e de modo distinto, ainda, da “filosofia acadêmica”

⁶⁸ “O fenomenismo de Sexto revela-se formulado em termos claramente dualísticos: o fenômeno torna-se a impressão ou alteração sensível do sujeito e, como tal, é contraposto ao objeto, à “coisa externa”, ou seja, à coisa que é diferente do sujeito, sendo pressuposta como causa da alteração sensível do próprio sujeito (...). Como mera alteração do sujeito, o fenômeno não resume em si toda a realidade, deixando fora de si o “objeto externo”, o que é declarado, senão como incognoscível de direito, pelo menos como não conhecido de fato”. (REALE, G.; ANTISERI, D., 1990. p. 318-319).

⁶⁹ Para discussão do que venha a ser experiência transpessoal ver a Introdução desta pesquisa, bem como as concepções wilberianas lá expostas.

(que não admite a possibilidade do conhecimento da verdade), a postura cética, ao problematizar a possibilidade do absoluto na verdade, nas mãos de artista como João Guimarães Rosa, pode fazer-se via que aponta para a experiencição da Transcendência na imanência. Neste sentido, a presença da fala de Sextus Empiricus no texto rosiano põe-se como resgate que acolhe e supera o ceticismo antigo.

Deve-se constatar que, de fato, *Plínio* existiu e escreveu o livro *Naturalis Historia* até quando, em função de curiosidade naturalista, morreu sufocado pelos gases do Vesúvio, em Stabia, cidade próxima à Pompéia.⁷⁰ Já o bispo Sardinha – conforme relatado na obra *A História do Brasil*⁷¹, escrita por Frei Vicente do Salvador – foi, de fato, deglutido pelos índios caetés. Por sua vez *Sextus Empiricus*, ou Sexto Empírico, como asseguram registros históricos⁷², foi médico e filósofo cético que viveu na Grécia.

A partir de tais considerações, vê-se que, no texto rosiano, as ironias do destino não são apenas laborações ficcionais, mas representações que se afirmam como verdades factuais da vida; ou seja, são sincrônicas ocorrências que se fazem vida manifesta nos devires da linguagem. Observa-se que, ao jogar com as palavras e a realidade factual, o texto rosiano assinala: “(...) o bispo Sardinha, peixe (...)”. Nota-se, outrossim, que no registro “o cozinheiro Cook (...)”, o narrador rosiano deixa que se entretaçam linguagem e factualidade⁷³, haja vista o vocábulo “Cook”, em inglês, não sem ironias, implicar significados relativos a cozinheiro, cozinhar, cozer. Representação verossímil a apresentrar-se simbolicamente, o texto rosiano, portanto, abre a possibilidade de “Cook” ser metáfora que expressa as aventuras da descoberta e da exploração territorial, o mapeamento, a condução e a conquista dos processos relacionados à vida (e à morte) enquanto processos de nutrição espiritual.

Pode-se dizer que, mesmo lidas como verossímeis, as três epígrafes rosianas simulam apresentar personagens e fatos históricos não apenas para relatar feitos ou para tratar de temas eminentemente humanos, mas, sim, para que, ironicamente, a realidade apresentada em nível

⁷⁰ Ver FABRIS, Annateresa. Plínio, o velho: uma história material da pintura. Revista de História. VI 10. Lócus, Juiz de Fora, n. 2, 2004.

⁷¹ Ver **A história do Brasil**, escrita por Frei Vicente do Salvador. Disponível em: http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/1627_historia_-_salvador.pdf. Acesso em: 15 ago. 2006.

⁷² Alguns dados sobre a biografia de Sextus Empiricus podem ser encontrados em REALE, G; ANTISERI, D. **História da filosofia**: antiguidade e idade média. VI I, 3ª Edição. São Paulo: Paulus, 1990.

⁷³ O capitão James Cook, nasceu em Marton e morreu no Hawai. Foi explorador e cartógrafo, também famoso pelos cuidados que dispensava à alimentação das tripulações que liderava. Conta-se que foi morto pelos nativos do Havaí de modo que seu corpo participasse de ritual que visava a restauração da paz naquele lugar. Para mais informações sobre James Cook ver DIAMOND, Jared M. **Colapso** - como as sociedades escolhem o fracasso ou o sucesso. Tradução de Alexandre Raposo. 2ª edição - Rio de Janeiro: Record, 2005.

de verossimilhança espelhe as infinitas forças que confabulam germinalmente o destino. Sendo espelho de níveis de realidade e de consciência distintos dos admitidos pelo positivismo realista, a verossimilhança representada nas epígrafes rosianas faz-se como vezo de antagonismos e ambiguidades; como tensão proto-paradoxal⁷⁴ que impulsiona a linguagem para níveis mais altos de elaboração artística. Enquanto representação literária de verdades ocorridas de fato, as epígrafes rosianas, fazem-se, ao mesmo tempo, como apresentação de forças que dizem que estas verdades não são, em absoluto, verdades de fato.

Assim é que mesmo sendo ironizada pelo texto rosiano, a fala de Sextus Empiricus realiza-se como proveitosa síntese da tríade de epígrafes e ainda como abertura para possibilidades outras de conhecimento.

Ao sugerir a “suspensão de julgamento” diante o tema da morte, a fala do cético acaba por compor situação textual capaz de gerar efeito poiésico: a leitura é guindada a altar onde o instantâneo gozo poiésico é convite para conúbio com pequena, mas decisiva, experiência da morte⁷⁵.

Já antes, por toda a tríade, e agora, com maior intensidade, o trágico e o lúdico refletem-se mutuamente, vez que a leitura, ainda discreta, principia compreensão de que o fatalismo da morte não é a última palavra da vida, nem do saber⁷⁶.

Assim, pelo efeito do texto pode-se experienciar a sensação de riso sério⁷⁷, pois o leitor – uma vez aberto à Sabedoria – não encontrando plena alegria nas verdades reduzidas à

⁷⁴ Denomina-se de proto-paradoxal aquela tensão que tende a organizar muitos opostos em torno de um paradoxo propriamente dito. O paradoxo, como mencionado na Introdução deste estudo, não é apenas mera contradição entre termos numa proposição lógica. Antes, é viva experiência que pulsa Libertação (portanto, é experiência transtemporal, transpessoal) que, estando além do dualismo separatista, não se expressa senão em linguagem poética eivada de ambivalência e contradições. Como o texto rosiano é poesia em forma de prosa, pode-se aduzir que em cada epígrafe ou oração existe a potência do paradoxo, senão um paradoxo propriamente dito.

No entanto, na economia das forças espirituais que nutrem **Tutaméia**, bem como para o contexto cultural em que tal obra foi gerada, em que circula e é metabolizada, a estória é a unidade básica derredor da qual a linguagem organiza-se, adquire sentido, opera e pode gerar efeitos relativamente perceptíveis à análise e, efetivamente, humanizantes.

Na instância da verossimilhança, enfatiza-se ainda a ação da linguagem em nível sensorio-abstrato: temas e informações, sensações e emoções em instância pessoal. Pela ação da ironia, porém, estas qualidades experienciais devem ascender como tendências antagônicas e o que emerge do texto são ambivalências, que se tomadas num recorte que considere tão somente a parte analisada, podem formar uma experiência de paradoxo. Porém, considerando que este primeiro capítulo se atém ao nível verossímil do texto rosiano, é possível dizer que tais tendências proto-paradoxais constituem-se como *prius*, ou seja, como experiências apriorísticas do paradoxo que congraça todo o conto: preparações e antecipações que, ritualizando a leitura, deverão confluir em experiência originária e por consequência, favorecerão o advento da Graça; o processo de Libertação.

⁷⁵ Trata-se, aqui, não de morte biológica, mas de superação do peso da temporalidade.

⁷⁶ A emergência do riso diante esta perspectiva em aberto, pois, é olho d'água nascendo, chorando em tristeza que se sabe finitude, mas também em alegria que se sabe beleza e esperança de moinhos porvir: veredas saudosas do Eterno Mar.

percepção do aparelho sensório-racional, mesmo em nível de verossimilhança, pode divertir-se com a inversão operada pela linguagem rosiana, regozijar-se profundamente com a ação dissolvente da ironia; e mesmo ainda sem bem saber o porquê, felicitar-se, haja vista – quando sente a linguagem rosiana iniciar a alquímica dissolução do que bloqueia o fluxo vital; quando pressente o Saber de Glória que supera a finitude das contingências; quando percebe que esta Sabedoria da dúvida começa sendo não apenas precisão crítica e suspensão de julgamento, mas, também, cautela e tolerância diante às diferenças – nutre-se de esperança, vislumbra o amor entre os homens e a possibilidade da Graça.

A tríade de epígrafes, então, faz-se como iniciação ao fato textual que se seguirá, ou seja, ao enredo. Neste sentido, a linguagem rosiana, por ironizar a referência à realidade externa, parece despertar a atenção do leitor para as dimensões material e espacial do texto. Deste modo, suspeita-se que o lugar ocupado pela primeira epígrafe pode ser homólogo à cratera do Vesúvio; o tema da segunda pode ser comparado ao canibalismo antropofágico (e algo modernista)⁷⁸ da poética do autor em estudo, enquanto a referência ao ceticismo de Sextus Empiricus, na terceira epígrafe, insinua ao leitor que conceba todo texto como efeméride de suspensão de julgamento, de análise e busca incessante da verdade.

⁷⁷ Sobre a relação entre o humor e seriedade, Kierkegaard reflete: “O humor enquanto limite da religiosidade da interioridade escondida, apreende a totalidade da consciência da falta. Raramente o humorista fala de uma falta determinada, pois ele alcança a totalidade ou, então, acentua determinada falta particular porque nela a totalidade encontra-se expressa indiretamente. O humorista realizou o movimento ético na imanência, o que se manifesta por uma consciência completa do dever e da falta. Tendo consciência do fracasso da moralidade, ele recua diante o caráter ideal da ética. Ele tem, igualmente, um pleno conhecimento do religioso, mas permanece numa posição de expectativa, numa posição intermediária, e por isso equívoca. Ele vive sério com essa consciência da falta. Ele tem ao mesmo tempo o espírito alegre e simples, como o de uma criança, mas elevado ao grau superior, o do refinamento da cultura”. (KIERKEGAARD, 2005, p.14).

⁷⁸ Diz-se aqui da atitude antropofágica típica da primeira fase da literatura modernista no Brasil. Segundo Antonio Candido as conquistas rosianas estão relacionadas às dos primeiros modernistas. Ao comentar Sagarana (1946), Candido registra: “Mário de Andrade leria comovido este esplêndido resultado da libertação lingüística, para que ele contribuiu com a libertinagem heróica da sua”. (COUTINHO, 1983, p.245).

Embora a arte rosiana seja também beneficiada pelo Modernismo, e por vezes, didaticamente, é situada na terceira fase modernista, este estudo tende a concebê-la como pós-moderna construtivista. Não tentado fechar uma obra de arte em rótulos e épocas, mas assumindo a necessidade de ponderações teóricas que visam compreensões históricas (e historiais), esta asserção é possível porque se admite que a obra rosiana constrói-se concorde a algumas características: supera a negação de Deus, típica da modernidade; não cai no perspectivismo nietzschiano pós-moderno desconstrutivista; partindo das estéticas modernas, sugere-se como resgate das tradições metafísicas e organiza-se de modo ressoante às cosmovisões teúrgicas antiga, medievo-renascentista e, por conseguinte com as concepções místicas, espiritualistas e transpessoais do pensamento contemporâneo. Neste sentido, superando os imanentismos moderno (positivista) e pós-moderno desconstrucionista (nietzschiano), a obra rosiana – embora perpassada pela força negativante da ironia – pode ser concebida como pós-moderna construcionista, vez que se faz presente resgatando passado e anunciando futuro consoante aquilo que existe de eterno na história e no Agora.

Nesta perspectiva, cada uma das três epígrafes que consecutivamente poderia ser concebida como premissa maior, menor e conclusão de um silogismo, pode, então, ser apreendida como um verso (dos três versos) que compõe enigmático haikai. Enquanto enigma, portanto, a tríade de epígrafes não pode mais ser resolvida apenas nela própria. A morte ali tematizada – via descontinuidade poética – irrompe como viva possibilidade para a leitura. Surge a possibilidade de integração em quarta instância que se conflagrará como estória, pois que, já extrapolando os limites das epígrafes, a ironia rosiana deverá expandir-se como ondas de temas e forças.

Pela via crítica do ceticismo, mas para além do ceticismo – tão quanto, ou mais forte que a morte – o Amor se insinua linguagem que viabiliza os encontros, os diálogos. Daí, quiçá, possa emergir na leitura aquela fé que, nutrida no conhecimento de incipiente experiência poiésica, gradativa e experiencialmente se faz compreender como experiência de conhecimento: discretíssimo prenúncio, amoroso convite; insinuada ação da Graça.

O texto rosiano, então, aponta Mistério, poetiza-se, mina poiésis, quando, sobejando mais fruição ironista, derredor o olho d'água, morre o sangradouro, faz-se devir: via que reúne duas margens, rio de enredo.

1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ENREDO EM NÍVEL VEROSSÍMIL:

Contemplado, sintética e panoramicamente, o enredo do texto rosiano em estudo desenha-se⁷⁹ como dialógica ascensão engendrada pela ambígua interlocução — quiçá engraçada, quiçá séria — entre o personagem-narrador e o personagem “*Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*” (ROSA, 1979, p.146). Tal ambivalência também faz com que, em primeiro movimento do diálogo, o personagem-narrador pareça ironizar o personagem “*Roasão*”; em segundo movimento, este pareça ironizar aquele; e em terceiro, ambos, sejam ironizados pela própria constituição da linguagem que, para mais além – remetendo a leitura a outros níveis de percepção da realidade – pode promover enlevadas sublevações, ironizar a si mesma enquanto representação da verossimilhança.

⁷⁹ Observa-se que – conforme mencionado na Introdução – o estudo sequenciado de cada uma das orações será envidado no segundo capítulo, quando do contato com a instância arquetípica expressa pelos símbolos do texto. Por ora, intenta-se panorâmica averiguação que visa a contemplar as propriedades mais gerais do texto. No entanto, em função do caráter arquitetônico da narrativa rosiana, o vocábulo *desenha-se*, aqui, provavelmente ganhará contornos bem visíveis e palpáveis, já que em momento posterior do estudo, é possível que surja figura geométrica que não apenas expresse a forma do conto em questão, como, também, favoreça meditação quanto à natureza esotérica que vigora na poética rosiana.

1.3.1 A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo em nível verossímil

Nota-se que ao iniciar o enredo, o personagem-narrador parece conceber ironicamente o personagem Roasão como um *trickster*, um anti-herói que veio à França movido por frívolos imediatismos instintivos, haja vista “*Traziam-no dólares do Govêrno e perturbada vontade de gozo, disposto ao excelso em encurtado tempo, isto é, como lá fora também às vezes se diz, chegou feito coati, de rabo no ar*”. (p.146).

Logo o diálogo é entabulado por questões relativas à natureza e função da arte literária. Sem embargos, porém com dúvidas, o leitor pode suspeitar que – aos olhos do personagem-narrador – Roasão seja alguém que está sendo ironizado pela própria fala que enuncia em flagrante e absurdo contra-senso. Neste caso – enquanto espelhamento relacional – há possibilidade do encontro dar vezo a processo de projeção⁸⁰. Se não, veja-se: “*Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se. (...) “Explicou-me Klaufner e Yayarts”*” (p.147).

Assim, uma análise que objetive correspondência biunívoca entre linguagem e realidade verá que Roasão, nestas circunstâncias, pode ser melhor chamado pelo pseudônimo (ou falso nome) de Radamante, pois que nutre pretensiosas intenções literárias, porém, em termos factuais, os nomes dos dois escritores que cita inexistem, a não ser como prováveis invenções, blefe e vacuidade.

Nesta perspectiva, se Radamante (como neste primeiro capítulo este estudo, em função dos aparentes blefes, prefere chamar o personagem Roasão) “*Despreza estilos*” (p.147), contraditoriamente, também, o mesmo Radamente parece enunciar estilosas, modernas⁸¹ sentenças ao dizer que o “*(...) romance gênero estava morto (...)*” (p.147). Ademais, sobre elitizado fundo, em sofisticada cidade francesa, o personagem, aparente vítima da ironia, “*Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo*” (p. 147). Ao querer o “*mundo novo, aclássico, por perfeito*” (p.147), Radamante sugere-se percebido pelo personagem-narrador como representante de todo o período moderno; de modo que,

⁸⁰ Em nível verossímil, é possível que o personagem-narrador esteja projetando em Radamante aspectos desconhecidos e sombrios que desconhece em si mesmo. Sobre a projeção Fadiman e Frager dizem: é “o ato de atribuir a uma outra pessoa, animal ou objeto as qualidades, sentimentos ou intenções que se originam em si próprio (...) é um mecanismo de defesa por meio do qual os aspectos da personalidade de um indivíduo são deslocados de dentro deste para o meio externo. A ameaça é tratada como se fosse uma força externa. A pessoa pode, então, lidar com sentimentos reais, mas sem admitir ou estar consciente do fato de que a idéia ou comportamento temido é dela...” (FADIMAN; FRAGER, 1986, p. 22).

⁸¹ Usa-se, aqui, os vocábulos *estilosas* e *modernas* para enfatizar que o narrador-personagem parece estar ironicamente apresentando os exageros e contradições percebidos na fala e no comportamento de Radamante.

nesta perspectiva, seja ele o próprio individualismo em ironia e a própria ironia em pessoa.⁸² Apóstata do racionalismo verista, ironiza-o o próprio verismo⁸³, pois este, sendo lógico e realista, não suporta tantas contradições.

Como se pode constatar, até, então, tudo indica que o primeiro movimento do diálogo perfaz-se como dinâmica da inversão, vez que representa a relação de conflito entre os personagens. No entanto, a relação que favorece o conflito é também a que favorecerá a resolução. Veja-se que ambos os personagens sentam-se à mesa, nutrem-se: “*Depois do filet de sôle sob castelão bordeaux seco, branco, luziu-se a poularde à l’estrageon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras degustex*”. (p.147).

Integrando diálogo que versa sobre a arte literária, tal passagem, possivelmente, pode metaforizar a atividade artística como devir de relação humana e nutrição espiritual. Sobre este fundo, é provável que os conflitos se intensifiquem de modo que também se acenem possíveis superações.

Radamante – abundando em excessos – parece carecer em faltas, de tal modo que diz ao cicerone: “*Você é o da forma, desartificios (...). Mas vivamos e venhamos. (...) Você não tem livros verdadeiros, impinge-nos...*” (p.147). Por sua vez, o personagem-narrador, não sem certa dose de ironia, parece revidar ao sugerir que o interlocutor é um “*prisioneiro de intuítos, confundindo sorvete com nirvana.*”⁸⁴ (p.147).

Acena-se, aqui, a passagem que leva os movimentos da inversão à dinâmica de reversão. O possível conflito entre o aparente hedonismo imediatista de Radamante e o ascetismo eudemonista⁸⁵ do personagem-narrador parece sofrer transformação quando sutilmente se dá escuta conjunta de canções que – catalisando a possibilidade de novas sínteses relacionais – viabilizam sentimento de mútua compreensão. Nota-se que depois de

⁸² Refletindo sobre a relação entre a ironia e a modernidade, na obra *Ironias da Modernidade*, Arthur Nestrovski comenta: “Na medida em que a ironia é uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte, pode-se dizer que a literatura – toda a literatura – é irônica. Mas na modernidade esse reconhecimento passa a ser o tema por excelência da arte, alegorizado nas mais variadas formas de narrativa”. (NESTROVSKI, 1996. p.7).

⁸³ Sobre o verismo examinar UNAMUNO, Miguel de: **Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

⁸⁴ De condão metafísico, esta fala parece querer enunciar que Radamante não sabia distinguir gozo nirvânico, transpessoal vivido no Eterno Agora dos prazeres imediatos proporcionados pela sensorialidade pré-pessoal. A falácia que confunde o pré-pessoal com o transpessoal é discutida em WILBER, Ken. **Transformações da consciência: o espectro do desenvolvimento humano**. São Paulo: Cultrix, 1999.

⁸⁵ Hedonista diz-se daquela ética que concebe a vida como orientada para o prazer, enquanto que eudemonista diz-se daquela ética que concebe a vida como orientada para a felicidade. Tais noções podem ser encontradas, respectivamente, nas páginas 94 e 122 em JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001.

dizer “*Ouvíamos a Vinha do vinho, depois a Canção dos oitenta caçadores*” (p.147), a narrativa revela que o personagem-narrador abre-se para a presença de Radamante. Se não, veja-se tal revelação: “*Peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo o que exame submisso*” (p.147).

Assim, como pletora do movimento dialogal que se desenvolve até então, em enigmático instante, o personagem-narrador, percebe-se em situação ambivalente. Retomando lembrança que o faz pressentir o vindouro – agora – parece sentir metafísicas saudades que o levam a cintilante apreensão, pois conforme vem narrar “*Queria, não queria ter saudades. Não ri. Ele era — um meu personagem:*” (p.147). De modo lancinante, a existência de Radamante, portanto, é percebida não enquanto fato positivista – factualidade externa – supostamente objetável, mas, sim, enquanto figura fictícia, simulação e ação que dis-simula: irônica figura que interpreta movimentos de parábase e catábase.⁸⁶

A partir deste momento dá-se inversão, vez que Radamante espelha possíveis projeções e sombras do personagem-narrador e é este quem parece ironizado por aquele. Necessariamente, tal relação dialógica será oportunidade de mútuo conhecimento, reflexão, meditação. Enfim, de transformação que – por problematizar a realidade em nível verossímil – a evocar gracejo e perplexidade, aponta para a existência de forças que vigorem em outros níveis de consciência e realidade.

O leitor atento – possivelmente – abordará a verossimilhança sob suspeita, enquanto que para os personagens, o movimento dialogal far-se-á como enantiodromia⁸⁷: o que era

⁸⁶ Ronalds de Melo e Souza, em ensaio intitulado *Introdução às Poéticas da Ironia*, reflete sobre a ironia em Schlegel e sobre a obra rosiana, comenta: “A revolução crítica de F. Schlegel consiste em elevar a parábase ao estatuto privilegiado de princípio supremo da composição artística. Axiomaticamente se considera que a grandeza da poesia do verso e da prosa é pendente da intensidade constante do movimento parabático. A obra literária é considerada superior se apresentar um movimento parabático contínuo. Postula-se que a literatura, além de representar acontecimentos, tem de ser uma forma de conhecimento. O primado artístico da parábase intensifica a força cognitiva do discurso literário. Uma parábase permanente, eis o ideal da obra de arte. (...) A ironia é uma parábase permanente, principalmente porque subordina o acontecimento representado ao processo crítico da reflexão”. (SOUZA, 2000, p. 27-48).

Neste sentido, o movimento de parábase é processo de ascensão e purificação espirituais que, através da ironia, não apenas visa ao que é santo, luminoso e etéreo, mas, também, põe-se a exigir o movimento de catábase, ou seja, a descensão que intenta conhecer e integrar o que é diabólico, sombrio e telúrico. Sobre os processo de catábase ver SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. Trad. Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 1988. (Coleção Amor e Psique).

⁸⁷ Usada no pensamento jungiano para descrever a dialética que rege os processos do desenvolvimento humano, a expressão enantiodromia vem da palavra grega *enantio* e significa movimento que oscila de um oposto ao outro, ou seja, trata-se da circularidade operada pelos movimentos dialéticos. No caso rosiano, a enantiodromia rege a dialógica dos personagens tanto quanto serve como dinâmica que prepara o leitor para aquela experiência que supera os planos da representação e da circularidade dialéticas.

Em artigo intitulado *O Círculo do Dramático na Obra de Guimarães Rosa*, Evelina Hoisel, discutindo os aspectos dramáticos do conto *Meu tio, o lauretê*, registra que “a representação literária, que enceta essas

conflito, então, reverte-se em complementaridade. É como se pelo advento da linguagem promovido no encontro com o personagem Radamante, o personagem-narrador, que antes parecia ironizar, agora, esteja, ele também, sob ação ascensional da ironia.

Adentra-se, por conseguinte, em segundo movimento da dialógica no enredo. A presença das canções acompanha harmonicamente tal momento e, depois de acolhido e superado a percepção da realidade em nível de verossimilhança, o personagem-narrador, diante o enigmático fato de Radamante ser um personagem, vivencia a emergência do nível sutil, o nível das cores e sons arquetípicos⁸⁸.

1.3.2 A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo em nível verossímil

Como foi visto, desde o momento em que os personagens sentam-se à mesa iniciam ceia que é efeméride de nutrição, relação e mútua possibilidade de compreensão. Já, ali, enceta-se dinâmica que haverá de tornar os pares em conflito opostos em complementaridade.

No entanto, como manifestação mais enfática deste segundo movimento do enredo, o personagem-narrador dá-se conta de que Radamante é um ser de ficção, ou seja, é um personagem: “*Queria, não queria, ter saudades. Não ri. Ele era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão na ordem transcendente.*” (p.147).

Após tal percepção, gradualmente, emerge consciência de simbolismo eivado em experiência originária. Sendo ambos os personagens dois aspectos da mesma realidade, a ritualização dialógica se fará como mútuo cortejar frente “*Àqueles vindos alienos cantares — La ballade des trente brigands ou La femme du roulier — (...) — Le temps des cerises (...).*” (p.147).

Como se pode constatar, a realidade – agora – é percebida a partir da influência da música, dos “*alienos cantares*”. Ou seja, dos cantos que encantam a vida enquanto ritualização ritmada na arte das musas, em ação de *Mousikè*⁸⁹. Vez que as musas são filhas de

travessias pelas fronteiras do impossível, encorpa-se e adensa-se em signos de dramatização e teatralização, aos quais o leitor assiste e é solicitado constantemente a compartilhar como autor coadjuvante.” (HOISEL, 1988, p.11).

⁸⁸ Ao acompanhar o processo dialógico dos personagens, ao leitor – sujeito e receptor – faculta-se preparo para a viagem ascensional. No entanto, ressalta-se que, seguindo o modo de leitura empreendido nesta pesquisa, o favorecimento da ascensão ao nível arquetípico-sutil será enfatizado em segunda leitura feita no próximo capítulo.

⁸⁹ Na mitologia grega, *Mousikè* é a palavra que designa a arte das musas. Ver BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2002.

Mnemosine (deusa da memória) e de *Zeus* (deus dos deuses, de todo universo), o texto rosiano não deixa de exortar lembranças e saudades que evocam a reunião com o originário.

Assim, dizendo que “(...) *todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros*”. (p.148), o narrador-personagem parece chamar atenção para o conhecimento daquele nível da realidade que a tudo e a todos une, ou seja, para a experiência daquele saber que, lidando com multiplicidades e identidades, é Sabedoria.

A consciência da ignorância, neste caso, implica conhecimento que é abertura para a estranheza originária e inaugural do autêntico paradoxo. Ou seja, para aquela vivência que, dispondo-se para além de mera contradição de termos em nível lógico, congraça-se como experiência em nível originário-causal⁹⁰.

1.3.3 A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo em nível verossímil

Não sem harmonia entre a realidade representada no enredo e a realidade apresentada nas potências textuais, a estória rosiana labora dinâmica de reversão que intenciona conversão, faz com que Radamante abra lume para a experiência originária, pronuncie fala eivada em paradoxo para o personagem-narrador: “— Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...” (p.148).

Alimentado por forças arquetípico-sutis, o personagem-narrador é capaz de pressentir conscientemente a emergência da realidade originária que o une a Radamante e esta união estende-se para-além das relações hierárquicas, vez que vem confessar: “*Eu era personagem dele!*” (p.148). Nesta perspectiva, um personagem ser autor de um autor é paroxismo que radicaliza a relação de complementaridade: busca de origem, sem fim.

Destarte, em terceiro movimento da narrativa – não sem ironias – Radamante, não apenas fala com paradoxo, mas, propõe radicalização máxima da experiência do encontro. Assim, enseja paradoxalizar toda a relação, haja vista trazer oração que é pergunta, afirmação que é enigma: “— Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?” (p.148).

Ressalta-se que o enredo em estudo é processo de ascensão, visto que – referente aos personagens – logo dar-se-á autêntica experiência de paradoxo. Nesta vivência – passível de

⁹⁰ Sobre o nível originário ver a Introdução desta pesquisa. Ver também WILBER, Ken. **O projeto atman**: uma visão transpessoal do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999.

ser percebida pelo leitor como *prius* ou prenúncio de autêntico paradoxo⁹¹ – ambos os personagens se fundem em místico conúbio que é um morrer-para-o-eu e um renascer-para-o-nós: vívida expressão da abertura e encontro do homem com a Graça. Um e outro são o mesmo e o diverso movidos pela potencialidade latente da experiência paradoxal, aqui, denominada paradoxo da alteridentidade⁹².

Neste ponto da via ascensional, ainda não necessariamente para a leitura, mas exatamente para os personagens, a ironia ironiza a si mesma, faz-se paradoxo, máximo de contradição que, exigindo o máximo de sentido, abre-se para a gratuidade da Graça.

Conta o narrador “(...) concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona”. (p.148). Assim, em dinâmica de conversão, num átimo eterno, supera-se o paradoxo – sob os auspícios da Graça – casam-se ambos os personagens.

A Graça, decerto já se anunciava enquanto linguagem na atitude receptiva e feminina de Radamante: “*seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel-escrita alguma coisa, necessária, enquanto.*” (p.148). Invisível e silenciosa – demonstrável qualidade poiésica que emerge nos versos que desfecham o conto – a Graça faz-se verdade para os personagens. Em enigmático casamento de vida e morte, como plena superação e integração do separatismo temporal, eis que os personagens vivenciam a Transcendência na finitude, o Indizível; superação do peso do tempo⁹³; Libertação.

Tal Libertação não é experiência indiferenciada, sem consequências, vez que se materializa ação no mundo, vez que é viver para-os-outros. Daí, portanto, a emergência poiésica de um poema, de um enigmático “couplet”:

“Moi, je ferai faire
un p’tit moulin sur la rivière.
Pan, pan, pan, tirelirelan,
pan-pan-pan...” (p.148).

⁹¹ Novamente, deve-se dizer que partindo do modo de leitura proposto, por carência de força e exercício poiésico, o paradoxo que congrega as forças textuais ainda não necessariamente será vivenciado pela leitura. Por outro lado, também não se nega a possibilidade do leitor perceber e vivenciar o paradoxo já em primeira leitura. Trata-se de graus de vivência que esta pesquisa optou por apresentar progressiva e ascensionalmente.

⁹² A partir da criação do neologismo *alteridentidade* pode-se fundir as noções de alteridade e de identidades, como, também, faz-se possível sugerir ao leitor a qualidade inaugural correspondente à experiência típica do nível originário.

⁹³ Lembra-se do lema rosiano revelado pelo próprio autor, em conversa com Günter Lorenz: “Querida libertar o homem desse peso [da temporalidade], devolver-lhe a vida em sua forma original.” (ROSA, 1995, p.3).

Eis como, ao se por enigma sobre o purificador fluir da existência, um pequeno moinho sobre o rio (“un p’tit moulin sur la rivière”) desfecha aberturas – em lembrança de título – sugere-se simbolicamente, faz-se problema de “Escova” que higieniza poeticamente a leitura: solução de “Dúvida” que se realiza como permanente fluxo de transformações e vida.

Com fim expositivo que preza por futuras considerações, desfecha-se poeticamente, iniciático, a estória em estudo. Na palheta do moinho rosiano, pelos ventos da ironia, suavemente, dá-se impulso que deverá ensejar novas considerações hermenêuticas.

1.4 DA VEROSSIMILHANÇA AO NÍVEL ARQUETÍPICO - SUTIL

Contemplando o texto em estudo pode-se constatar que estão desenvolvidas três dinâmicas: 1) o título seguido da marca ecdótica “— I —”; 2) as três epígrafes; 3) o enredo, também, este, dinamizado em três movimentos.

Perpassando por cada uma destas dinâmicas, a força dialógica da ironia faz a leitura suspeitar de possíveis sentidos para o título, para a tríade de epígrafes, para o enredo e para a estória como um todo. Afirmando-se como dúvida, a ironia destila-se pelas epígrafes gerando percepções que, embora partam do plano verossímil, notadamente, impulsionam a leitura para nível outro de consciência e de realidade. Levados pelo devir da ironia, os temas das epígrafes diluem-se a infundir no enredo sugestões, propriedades motívicais, guinadas ascensionais.

Em cada momento da estória pode-se notar que o narrador-personagem parece lidar ironicamente com o personagem Radamante; consigo mesmo enquanto personagem-narrador; e, também, com a leitura, vez que esta se fará enquanto exercício sempre às voltas com incompletas percepções.

O mote do enredo, como se viu, é o encontro e este encontro é motivo que dinamiza discussão sobre o papel da literatura. Observa-se que, se por um lado Radamante parece querer e exigir engajamento político, de outro o narrador-personagem parece conceber a literatura como exercício espiritual. Assim, se em primeiro movimento, o personagem-narrador parece ironizar o suposto engajamento político de Radamente, em segundo movimento, é este quem ironiza o suposto absenteísmo apolítico daquele. No entanto, em terceiro movimento, ambos, pelos meneios do narrador rosiano, ironizam a si mesmos, separam-se da voz que é individualmente própria a cada um e fundem-se, para que o leitor os perceba como expressão poésica de uma só e múltipla figura, qual seja: o próprio narrador se exprimindo poeticamente nos versos de um “couplet”.

Ressalta-se ainda que, ao invés de discursar proselitismos sobre alguma específica posição metafísica ou política – ao acolher os opostos e os superar em mais alta síntese textual – a linguagem rosiana sugere ativar forças capazes de libertar o homem, tanto espiritual quanto politicamente⁹⁴.

Entremeio que se faz como diálogo sobre a função da literatura e efetivo exercício desta função, a estória rosiana, pois, é lugar da pluralidade, é pólis, é política⁹⁵ da criatividade, exercício de liberação dos afetos que, ritualizados, subvertem a ordem da verossimilhança.

Dá-se que o texto em nível verossímil é sempre resultado de uma interpretação possível, portanto, de certo modo, é já ficção. Enquanto processo estruturador de realidades que parte das vivências dos sentidos, da razão, da linguagem, da cultura, em suma, da vida vivida pelo autor, a verossimilhança é interpretação que expressa modo particular de captura e materialização das diversas experiências que vieram a se condensar em linguagem verbal. Mas o que se apresenta como ação representada textualmente não é necessariamente aquela dramatização que tem apenas o personagem como referência. Antes, independente do tema e até mesmo da presença ou ausência de personagens humanos, brotando do fundo da

⁹⁴ Em entrevista à revista Problemas Brasileiros, a estudiosa Suzi Frankl Sperber, comentando sobre João Guimarães Rosa, refere-se à posição política do autor, bem como sobre a possível via de ação desta política: “Veja: ele foi muito atacado pelo seu aparente “não-engajamento” político, tido como “alienado”, “homem de direita” etc. em um tempo de cobranças ideológicas. Mas o que aparece em seus livros é um mundo de *excluídos* – jagunços, malandros, prostitutas, crianças, loucos, pobres coitados, bois, animais, o burrinho pedrês –, excluídos de outra natureza, não-urbanos, sertanejos, apresentados de um ponto de vista inteiramente diferente, por exemplo, dos personagens de Jorge Amado ou de outros escritores ditos ‘sociais.’ (...) Todas as narrativas desse livro seguem um padrão de parábolas, que é o temário do medo e da força do destino, e que ele próprio chamava de “provação-conflito-reação”.

Disponível em:

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=297&Artigo_ID=4677&IDCategoria=5319&reftype=1&BreadCrumb=1. Acesso em: 2 jul.2006.

O caso rosiano, pois, pode ser concebido como política dos afetos que, viabilizada por criativa linguagem, põe-se como exercício literário: “Escova” e “Dúvida” que, em dialético vai-e-vem, produzem alquímica dis-solução de ab-solutismos.

⁹⁵ Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa afirma: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não devia se ocupar de política. Sua missão é muito importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores tomam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. (...) Embora eu ache que de maneira geral o escritor deveria se abster de política, peço-lhe que interprete isso no sentido da não participação das ninharias do dia-a-dia político. As grandes responsabilidades que um escritor assume são, sem dúvida, uma outra coisa...” (ROSA, 1995, p.15).

Assim, antes de expressar omissão ou desprezo pela vida política, tal afirmação ressoa, em parte, com a postura de Marcuse. Se não, veja-se: “Vejo o potencial da arte na própria arte, na forma estética em si. Além disso, defendo que, em virtude de sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes. Na sua autonomia a arte não só contesta estas relações como, ao mesmo tempo, as transcende. Deste modo, a arte subverte a consciência dominante, a experiência ordinária”. (MARCUSE, 1977, p.12).

linguagem, a representação literária, seja ela qual for, será sempre humana, pois sempre perpassada pelas intensidades da vida tal como os homens a concebem e a constroem.

Daí a verossimilhança poder comportar forças que superem a realidade idiossincraticamente concebida. No entanto, nenhuma obra literária pode ser reduzida à factualidade cotidiana do senso comum. Iser diz:

O texto não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo à experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor. (ISER, 1996, p.13).

Através da verossimilhança as forças arquetípico-sutis podem descender até o mundo, permitir que o indivíduo isolado ascenda até a condição de homem em processo de re-união. O texto literário, de fato, é muito mais que a representação de acontecimentos e personagens. Sendo assim, a análise literária, por sua vez, deverá acometer as forças que, congregadas, simulam-se como figuras individuais e lancinam como fundo em fulguração.

Nesta perspectiva, sublevando invertidamente o reducionismo realista, os personagens podem ser gens de personas, substâncias epifânicas que se conglomeram episodicamente como máscaras nas quais as forças da vida dramatizam travessia; por outro lado, as representações dos fatos externos, os episódios representados, o fundo estruturante do enredo, podem ser sincronidades que, ritualizando o mito, fazem com que a leitura anteveja a experiência radical do paradoxo, reflita inciaticamente a especularidade originária.

Como já sugeriu o autor João Guimarães Rosa, a perspectiva do realismo verista evoca dúvida que pode servir de trampolim para o salto ascensional⁹⁶. A ascensão, portanto, é processo de lapidação, de purificação espiritual que não deve reprimir a verossimilhança, mas, sim, acolhê-la e superá-la.

Refletindo sobre o caráter dialético que rege as transformações da vida humana, Kierkegaard fala da ascensão da inteligência ao nível mítico:

O dialético desembaraça o terreno de tudo o que lhe é estranho e se esforça então por escalar até a idéia, e como não tem sucesso, a fantasia reage. Cansada do trabalho dialético, a fantasia se deixa sonhar, e daí surge o mítico. Durante este sonho, a idéia flutua, transitando velozmente numa sucessão infinita, ou estaciona e se expande infinitamente presente no espaço. Deste modo, o mítico é o entusiasmo da fantasia ao serviço da especulação (...) É assim que se passam as coisas com as

⁹⁶ Em entrevista a Fernando Camacho, João Guimarães Rosa diz: “(...) quanto mais realista sou, você desconfie. Aí está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto”. (UTÉZA, 1994, p. 40).

exposições míticas nos diálogos construtivos. Primeiramente o mítico é assimilado ao dialético, não mais está em conflito com este, não mais se fecha em si mesmo de maneira sectária; ele alterna com o dialético, e deste modo, tanto a dialética quanto o mítico são elevados a uma ordem de coisas superior. (KIERKEGAARD, 1992, p.89).

Nesta perspectiva, tão elevada, o vocábulo “*mítico*”⁹⁷ não pode fazer sinonímia com despersonalização, impessoalidade, massificação, anonimato, mas, antes, deve ecoar naquela postura humana que alcança alto grau de autenticidade e individuação.

Segundo Mircea Eliade (2000), com o advento da “Idade Moderna”, dá-se queda do teocentrismo medieval e o capitalismo se instaura como novo modo de produção econômica e cultural. No entanto, mesmo com a desagregação do espaço que possibilitava a experiência do “Sagrado”, irrefreáveis, as necessidades de Transcendência continuariam, e logo, a própria cultura ocidental, deveria favorecer novas formas de promoção daquela vivência antes agenciada pela religião, pelos ritos litúrgicos e por cultura embebida em especulações místico-teológicas.

Na Modernidade, a laicização da cultura veio privilegiar o indivíduo de modo que, se por um lado existe a possibilidade de individualismo egoísta e massificação, por outro estão favorecidas a liberdade e a abertura para processos de individuação que vislumbrem corajosamente a Transcendência. Neste sentido é que, na Modernidade, a arte se apresenta como possível lugar de experiência do Infinito⁹⁸.

Não sem motivos, em muito, a literatura moderna será prática de busca, re-aceitação e resgate da vivência do “Sagrado” pela via do mito. No caso daquelas poéticas que anseiam por Transcendência, o texto literário, muitas vezes, mesmo tematizando estridente, mecanizado e laico cotidiano, auferirá a vitalidade do mito, de modo que no silêncio íntimo do indivíduo moderno a leitura possa ser ritualístico processo de individuação.

Sobre o conto na modernidade, Mircea Eliade registra:

Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios, o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a “iniciação” ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão, é apenas para a

⁹⁷ Em caso muito distinto ao desta pesquisa, os vocábulos mito e mítico podem ganhar aquelas acepções que o positivismo moderno lhes outorgou, quais sejam: mentira e ignorância regressivas que devem ser combatidas pelas luzes da razão. No caso rosiano parece haver uma ritualização da verossimilhança que outorga ao mito a verdade que lhe é congênere, qual seja: a verdade poética. Ao proceder assim, o texto rosiano acaba por denunciar sutilmente a mentira que se quer verdade reduzindo o espectro infinito da realidade apenas às instâncias do sensorialismo racionalista. O mito, em perspectiva rosiana, é ironia que desmente a pretensa verdade que o positivismo julga deter quando compreende o mito como irracionalidade acrítica.

⁹⁸ Em muito, este é o caso das poéticas Simbolistas. Ver BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações. Sem se dar conta e acreditando estar se divertindo ou se evadindo, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia dessa iniciação imaginária proporcionada pelos contos. Caberia então indagar se o conto maravilhoso não se converteu muito cedo em um “duplo fácil” do mito e do rito iniciatórios, se ele não teve o papel de reatualizar as “provas iniciatórias” ao nível do imaginário e do onírico. Esse ponto de vista surpreenderá somente àqueles que consideram a iniciação um comportamento exclusivo do homem das sociedades tradicionais. Começamos hoje a compreender que o que se denomina “iniciação” coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de “provas”, “mortes” e “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas). (ELIADE, 2000, p. 174-175).

Nesta perspectiva, a experiência mítica enquanto prova iniciatória, em sentido transpessoal, não pode ser confundida com as manifestações coletivas (quer sejam em nível pré-pessoais ou pessoais). O fato de uma experiência humana ser perpassada por signos encontráveis em narrativas coletivamente cultivadas não implica que a mesma tenha a qualidade numinosa e epifânica das autênticas vivências mito-arquetípicas⁹⁹.

A experiência transpessoal acolhe e supera as vivências pessoal e pré-pessoal – embora o contrário não aconteça. Assim, superando a estagnação e a repressão, integrar estes níveis supõe que cada um deles seja respeitado na função que lhe é própria. Eduardo Coutinho – não necessariamente observando algum tipo de dinamismo ascensional – reconhece a convivência das dimensões racional e mítica na obra rosiana:

O universo ficcional rosiano não é jamais estático, nem nunca construído em um único nível. O mito e a fantasia, por exemplo, integram tanto quanto a lógica racionalista, e todos esses elementos são tratados em pé de igualdade pelo autor. (...) (ROSA, 1995, p.19).

⁹⁹ Deve-se observar que, não raro, confunde-se os materiais sígnicos relativos ao arcaísmo mítico com as vívidas experiências arquetípicas e transpessoais. Trata-se de propostas estético-filosóficas que em detrimento dos avanços racionais e transpessoais, confundem o progressivo processo de retorno ao originário com a regressividade que acaba por dissipar o eu nos estados indiferenciados da natureza. Wilber (2001, p.75) chama tal confusão de falácia “pré-trans”, vez que se trata de conceber a experiência de inexistência do eu dos níveis pré-pessoais, com aquela experiência que dissolve e integra o eu na Identidade Originária. Sobre a falácia “pré-trans” ver WILBER, Ken. **A união da alma e dos sentidos**. São Paulo: Cultrix, 2001.

Tomar o campo da indiferenciação instintiva como se fosse a experiência da liberação na Transcendência parece ter sido o caso de alguns momentos da poética romântica e do Decadentismo. Para esclarecimento de tanto ver, PRAZ, Mário. **A carne, o diabo e a morte na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996. Ver ainda MORETTO. F.M.L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Também, a doentia febre de espiritualidade no mundo contemporâneo pode encontrar uma de suas possíveis explicações aqui. Em muito, este é o caso tanto do chamado movimento nova era (*new age*) quanto de certa literatura que, elaborada em linguagem que não fazendo jus à proposta esotérico-salvacionista que apresenta, está mais a serviço do mercado de entretenimento do que da libertação do homem pela via da arte.

No entanto, embora dinâmica, a relação entre a razão e o mito na obra rosiana não implica apenas movimento que, sem vislumbrar diferentes níveis, vai de um a outro lado do mesmo horizonte sem transcender radicalmente a imanência.

Em carta dirigida ao tradutor italiano Edoardo Bizzari, João Guimarães Rosa revela:

Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano “das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Não sei se estou acertando ou falhando nessa tradução. (BUSSOLOTI, 2003, p. 63-64).

Como se pode deduzir, os “arquétipos”¹⁰⁰ aos quais João Guimarães Rosa se refere não compõem a Realidade Última, haja vista entre Esta e o mundo manifesto ocorrer relação de união e não de separação entre o eu do autor e “algum alto original alhures”. Nota-se que ao dizer “(...) vou fazendo como se o estivesse traduzindo de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano “das idéias””, o autor tanto aponta para a força arquetípica que nutre a obra quanto se posiciona dentro de uma hierarquia, ou melhor dizendo, de uma holarquia¹⁰¹.

¹⁰⁰ Várias acepções do vocábulo *arquétipo* são apresentadas por Jung e pelos jungianos. Ver JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987.

No entanto, ressalta-se que, guardando consonância com a cosmovisão rosiana, o arquétipo não pode ser percebido apenas como disposição para determinados padrões de comportamento, ou ainda como determinadas imagens universais. A individuação avança rumo à transpessoalidade e não deve ser processo de indiferenciação e fusão com padrões, quer sejam bio-genéticos, quer sejam psicológicos. Arquétipo, aqui, portanto, deve ser noção que contempla essencialmente o sentido trazido pelas tradições metafísicas, qual seja: potências numinosas que avivam todas as formas do mundo manifesto. Neste sentido, motivado pelas forças arquetípicas, o psiquismo individual, antes de fixar-se em algum padrão até dissolver-se em inconsciência, deve acolher e superar o próprio arquétipo, a fim de contactar com a misteriosa unidade transpessoal e receber, portanto, autonomia e diferenciação legítimas.

¹⁰¹ Hierarquia é noção por demais corrompida na história da metafísica ocidental e, à miúdo, foi criticada por Gilles Deleuze. No texto *Platão e o Simulacro* (DELEUZE, 2002) o pensador francês denuncia que o método platônico da divisão é mesmo o método da seleção de linhagens, e este método, Platão, aplica-o a partir de uma série de procedimentos que separam cada vez mais o inteligível, o original e a essência do sensível, da cópia e da aparência. Assim, entre o modelo e o simulacro institui-se uma relação de verdadeiro-falso, de preferível-indesejado, já que o simulacro será concebido por Platão como improdutivo, como aquilo que deve ser excluído, mantido na parte inferior da hierarquia. Ver DELUEZE, Gilles. **A Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.259-270. Ver também *A estrutura, o signo e o jogo* in DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.229-249.

Atento às críticas advindas do desconstrucionismo pós-moderno, mas sem concordar de todo com elas, usa-se, nesta pesquisa, a palavra holarquia (originada de *hólon*, que significa *todo* em grego). Faz-se, assim, para que se possa conceber que cada parte ocupa uma posição dentro de um todo, e que cada todo por sua vez é parte de um outro todo maior. Ao compreender-se que o maior Todo de todos, é a experiência amorosa do Infinito, pode-se colapsar a hierarquia e relativizar o caráter autoritário e inflexível que esta noção vinha sugerindo, tanto quanto preservar respeito diante a evidência científica de que a vida se faz em desenvolvimento que implica diferentes níveis e fases em distintos substratos e organizações. Para crítica à pós-modernidade desconstrucionista pode-se consultar SANTA ANNA, Affonso Romano de. **O enigma vazio**. Impasses da Arte e da Crítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

Assim, o texto rosiano decerto não deve trabalhar com o mito tomando-o como ornamento linguístico que faz referências à padrões motivicos e linhas narrativas similares aos contos encontrados em culturas antigas. Conquanto estas referências possam acontecer, tratar-se-á de convite e sugestão capazes de conduzir o leitor à vivência que acolhe e transcende tanto à razão (enquanto faculdade intelectual, consciente, que pode incidir e iluminar a obscuridade do que emerge do inconsciente) quanto o mito (narrativa que faz emergir do inconsciente aqueles conteúdos e forças capazes de catapultar a experiência humana rumo às plagas do Infinito).

Em carta de 1959 dirigida à tradutora americana Harriet de Onis, o próprio João Guimarães Rosa comenta:

Pode parecer crazy da minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto ao consciente do leitor. (VERLANGIERI, 1993. p.100).

Ao dizer “Pode parecer” o autor dis-simula, ironiza, haja vista, neste caso, a palavra “crazy” (loucura, em inglês) falar-se delírio saudável que, desreprimindo e liberando conteúdos irracionais (o “animal bravo e vivo”), integra-os em processo de ascensão apto a compreender uma loucura outra que é, já, ela mesma, experiência da alteridade transracional, sóbria simplicidade, folia santa.

Destarte, a poética rosiana faz-se como inteligentíssima alquimia que fala ao leitor – “tanto ao consciente quanto ao inconsciente” – através dos símbolos. Nesta perspectiva, vale lembrar o que Jung diz sobre a relação do símbolo com a dinâmica das transformações

O mecanismo psicológico que transforma a energia é o símbolo. Refiro-me ao símbolo real, e não ao seu sinal. (...) A transformação da energia por meio do símbolo é um processo que vem se realizando desde os inícios da humanidade, e ainda continua. Os símbolos nunca foram inventados conscientemente; foram produzidos sempre pelo inconsciente pela via da chamada revelação ou intuição. (JUNG, 2002, p. 33-35).

Assim, o símbolo – entendido também como metáfora, signo poetizado, linguagem ritualizada, mito em imagem¹⁰² – é via pela qual se favorece a criação do efeito de texto visado pelo lema rosiano, qual seja: libertar o homem.

¹⁰² Sendo pedagogia do Mistério (Mistagogia), a obra rosiana parece ressoar com concepções que vislumbram a linguagem tanto como atividade sígnica (de condão semiótico, exotérico), quanto como atividade simbólica (de condão meditativo, esotérico). Concorda-se com Cassirer quando este afirma: “Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. Em consequência, a mesma animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Na perspectiva

Segundo Renè Alleau:

Symbolae corresponde ao grego agapai, “ágapes”, no sentido de “refeição pública”. Por exemplo, no Crátilo, Platão se refere ao “ato de reunião” que junta as partes contratantes juridicamente e por escrito, chama-se, ao seu redator, o notário profissional: súmbolai graphós, literalmente, “aquele que escreve o símbolo jurídico. (...) Platão também usa: sumbállein kresmón, no sentido de “interpretar um oráculo.” (ALLEAU, 1976, p.12).

Ao perspectivar-se assim, vez que ocorre como efeméride de nutrição em um restaurante¹⁰³, como ordálio que averigua diferentes posições estético-políticas e como apresentação de enigmas, o diálogo entre os personagens rosianos deverá ser simbólico, por excelência. Donde ainda poder se suspeitar que o título *Sobre a Escova e a Dúvida*, metafórica e simbolicamente, pode estar aludindo que a dialógica ascensional, ou o encontro entre o leitor e o texto é vezo de nutrição e purificação espirituais. Se assim for, a travessia da leitura, pois, deve ascender rumo à hermenêutica simbólica, em ceia hermenêutica que digere espiraladas aletrias¹⁰⁴, em movimentado zigue-zague de contínuas e descontínuas ascensões, fazendo-se, pois, percurso similar ao do embriagado e embriagante personagem Chico, do terceiro prefácio da obra **Tutaméia**, qual seja *Nós, os temulentos*.

Chico “*Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de alguém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo*” (ROSA, 1979, p.101) porque ao tempo em que se negava a interpretar, mesmo que de modo omissivo, estava inevitável e tragicamente interpretando.

No entanto, sendo impreterivelmente levado e lavado pelas forças da vida, “*tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo*”, Chico está diante de liberdade que o apresenta a duas possibilidades: regredir à inconsciência do ébrio ou, em ato de decisão criativa, redimir-se da ressaca ético-moral do próprio eu pessoal, potencializando e superando, deste modo, a própria identidade enquanto limite circunscrito apenas ao símbolo.

mágica do mundo, em particular, o encanto verbal é sempre acompanhado pelo encanto imagético”. (CASSIRER, 2003. p.114).

Para estudo sobre as similaridades entre as noções de linguagem, símbolo, metáfora e imagem ver também RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola. 2000.

¹⁰³ “*Depois do filet de sole sob castelão bordeaux seco, branco, luziu-se a poularde à l’estrageon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras degustex.*” (ROSA, 1976, p.147).

¹⁰⁴ A aletria é um prato de massa fina parecida com o macarrão. Ao sugerir tanto a ideia de nutrição quanto a sonoridade do vocábulo letras, no primeiro prefácio da obra **Tutaméia**, qual seja *Aletria e Hermenêutica*, a “*Aletria*” pode ser compreendida como metáfora da literatura enquanto alimento espiritual.

Oriunda dos vocábulos gregos *symbolon*, *symbolê*¹⁰⁵, a noção de símbolo pode significar aquilo que ocupa o lugar do que está ausente; aquilo que, sendo visível, remete para o Invisível. Neste sentido, os símbolos são dissimuladores que ironizam o caráter finito da realidade visível, aparente, manifesta.

Enquanto efeméride de dúvida, a simbologia implica em provocante diabolologia que incita disposição para níveis outros de compreensão. É esta ambiguidade da linguagem rosiana que convida o leitor a tratar, ironicamente, o texto também como efemérides ética, estética e litúrgica.

Sem dogmatismos nem convenções, nem tempos mecanizados, mas, sim, através de movimentos criativos que emergem espontaneamente, a arte rosiana, antes de exigir crenças irracionais, sugere-se como mito a ser ritualizado na leitura, como percepção da existência que se dá não pela via racionalista do *cogito ego sum* (*penso logo existo*), porém, pelo dinâmico *dubito ego sum* (*duvido logo sou*)¹⁰⁶. Portanto, o texto rosiano propõe-se como ritualizada atividade duvidante, conquanto o faça na medida em que ampara a leitura com certezas que podem ser experienciadas epifanicamente.

Progressiva intensificação da experiência poética, a narrativa deve desenrolar-se temporalmente como realização de enredo que é, ao mesmo tempo, graduais nutrição e purificação; em suma, fortalecimento da leitura.

Acolhendo e superando o nível da verossimilhança, por todos os irônicos motivos aventados nesta pesquisa e engendrados pelo texto rosiano, a leitura sentir-se-á convidada a re-iniciar curso em outro patamar de consciência, em outra relação com o inconsciente. Assim, a sugestão que o autor dá a partir das falas de Schopenhauer não se fazem tanto como comando e instrução quanto como natural tendência do leitor que, encontrando a motivação do que lhe evoca, segue rumo à silenciosa experienciação do que está acima do diálogo e do triadismo dialético¹⁰⁷, ou seja, toma a via mito-simbólica da quadrindade¹⁰⁸: provável vislumbre daquilo que É e está *Sobre a Escova e a Dúvida*.

¹⁰⁵ Para amplo estudo etimológico das várias acepções da palavra símbolo ver ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**: contribuição ao estudo dos princípios e dos métodos da simbólica em geral. Trad. Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1976.

¹⁰⁶ Assim, na segunda estória do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, desfecha-se a narrativa: “*Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*” (ROSA, 1979, p. 149)

¹⁰⁷ Denomina-se, aqui, triadismo dialético aquele movimento que, através da relação entre pares de opostos, perfaz-se em três momentos, quais sejam: 1) tese, 2) antítese e 3) síntese. Ademais, o triadismo dialético tende sempre a completar-se em quarta instância, o que na imanência nunca ocorre, senão como realização de totalidades parciais, de quadrindade simbólica.

Assim, o texto poderá contar-se como álgebra mágica, arte de arquitetar geometrias, de criar lugar de meditação, cadinho transformativo, santuário na linguagem; magia¹⁰⁹ que é *magister*, maestria e magistério, pedagogia do mistério, mistagogia rosiana¹¹⁰.

Evocando sensações, emoções, reflexão, intuição, interpretação, vivência os símbolos conjuram o mito, viabilizam ritual para que o leitor adentre em mais alta vivência de temporalidade: racionalidade algébrica que se faz encantamento de poesia. A hora e vez do *In Illo tempore*.

Congregando tensões ascensionais, os símbolos ainda deverão remeter a leitura às ambivalências que constituem essencialmente todo fenômeno na finitude e no tempo, bem como deverão, também, estar embebidos na qualidade arquetípico-sutil que, descendendo à verossimilhança, não deixa de ser ascensão ao nível originário.

A experiência do texto rosiano, em nível arquetípico-sutil, portanto, deve conduzir o leitor àquela numinosidade epifânica que pode favorecer liberação poiésica, fruição estética, fortalecimento da leitura, transformação e integrações que preparem o leitor para a emergência do paradoxo, levando-o, também, à antecâmara da Liberdade Última, do Princípio Libertação.

Pela via ritualística da leitura, faz-se possível o devir da nutritiva dúvida que alimenta conhecimento, ou seja, que nutre a fome da interminável busca de certeza, quando o homem, diante da infinitude da verdade, pode se saber como lugar e missão, quando o ser do homem

¹⁰⁸ Referindo-se a relação entre a simbologia da trindade e do quaternio na obra *Mitos de Criação*, Marie-Louise von Franz comenta: “O número quatro aponta para uma totalidade e para uma orientação consciente total, ao passo que o número três aponta para a ação. Seria igualmente possível dizer que o número três é um fluxo criativo e que o quatro é o resultado desse fluxo quando se torna imóvel, visível e ordenado”. (VON FRANZ, 2003, p.241).

¹⁰⁹ Embora esta pesquisa faça uso dos mapas do espectro da realidade elaborados por Wilber, deve-se enfatizar que a obra wilberiana (em processo até então) labora acepções diferentes para a noção de mito. Afeito ao pensamento piagetiano, Wilber vai entender o mito como manifestação sensório-imagética própria da fase que antecede as operações abstrato-formais, ou seja, como no desenvolvimento da criança e das culturas ancestrais, que ainda destituídas de racionalidade observam a tudo animisticamente. Neste sentido, Wilber considerará alguns estudiosos do Mito, como Campbell, como pesquisadores iludidos pela falácia “pré-trans”, como regressivistas.

Esta pesquisa, no entanto, atenta aos perigos da falácia “pré-trans”, forja as noções de rito, mito, símbolo, arquétipo e magia dando-lhes as características numinosas que lhe são próprias quando em contextos poéticos. Em termos estético-verbais, por conseguinte, estas noções perfazem-se quando a linguagem poética é capaz de expressar as intensidades que remetem às vivências do nível arquetípico-sutil.

¹¹⁰ Para cotejar tais considerações pode-se ver ROMANELLI, Kátia Bueno. **A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa**. 1995. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH, USP, 1995.

pode responder-se, criativa e eticamente, na verdade e no credo que, enquanto experiência do Ser, atravessam-lhe e lhe são travessia¹¹¹.

Em nível arquetípico sutil – expressão verbal de luzes e sons epifânicos – o texto rosiano, pois, será compósito alquímico de ressoantes e multicoloridas efervescências; composição textual, fluídica plástica musical. Já enquanto compósito textual, o texto será liga de ab-solutos condensados na solução problematizadora da ironia: poiésis liberada nas operações transformativas que se dão na linguagem enquanto *opus* alquímico¹¹². Assim, nesta insinuação de plena vacuidade, a linguagem rosiana poderá eliciar do leitor aquela atividade irônica¹¹³ que, meditando em atenciosa escuta, engendra processo transformativo denominado pelo próprio autor de “alquimia do coração” (ROSA, 1995, p.8)¹¹⁴.

Mesmo ainda em nível verossímil, enlevado por insinuações advindas da temporalidade mito-arquetípica, o leitor já pode intuir sobre as metafísicas saudades do futuro, quando, insurgindo revolução que é reação, progresso que é regresso, o trabalho hermenêutico¹¹⁵ se dá conta de que a poeticidade materializada nos versos finais da estória – no “couplet” (p.148) – é, desde sempre, Pré-sença: do início ao fim do conto e da leitura, para além do conto e da leitura.

¹¹¹ Ao levar o ser do homem à vivência da identidade individual como expressão singular e enigmática da realidade originária, a linguagem poética pode co-operar no processo de superação do egoísmo. Comentando sobre a sua missão de escritor e sobre a função da literatura em possibilitar que o homem se realize como humanidade, em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirma: “Sim, veja, penso desta forma: cada homem tem um lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que a sua capacidade para poder cumpri-la. (...) “Veja como meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores. (...) Sou escritor e penso em eternidades. Eu penso na ressurreição dos homens.” (ROSA, 1995, p.10-13).

¹¹² Sobre as fases do processo catártico na transformação alquímico-simbólica das energias psíquicas (e por conseguinte da leitura) ver EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia**. São Paulo: Cultrix, 1995. Ver também VON FRANZ, Marie-Louise. **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo: Cultrix, 1992.

¹¹³ Em *Como e Por que Ler*, Harold Bloom diz: “A morte da ironia é a morte da leitura e do que havia de civilizado em nossa natureza”. (BLOOM, 2001. p.22).

¹¹⁴ Um estudo que sugere a aproximação da literatura rosiana com a Psicologia humanístico-transpessoal contemporânea pode ser encontrado em MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: O alquimista do coração**. Petrópolis: Vozes, 1994.

¹¹⁵ Ao sugerir sobre como deve ser o exercício crítico, o escritor João Guimarães Rosa diz a Günter Lorenz: “Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário”. (ROSA, 1995, p.40).

Neste sentido, a crítica enquanto “produtiva e co-produtiva” é também partícipe e responsável no que se refere ao processo de Libertação.

Em nível arquetípico-sutil, portanto, o conto rosiano, doravante, poderá ser concebido não apenas como representação de fatos verossímeis, mas, também, como integrada comunhão de períodos verbais que acolhem instantâneas eternidades: impostadas orações que, em graduais liberações catalíticas, meditam com o som inaugural das letras, com o sibilar fluídico das sílabas, com ritmo que pulsa minadouro, com prenúncio de significados, com estória e sentido.

Com fim de fazer novos princípios, o texto ora e poderá fazer orar: Transcendência que, vindo ao encontro do homem, diz-Se: Desde Sempre: certeza que se fez dúvida para, em verdade ainda mais pura, poder mais ainda se amar; tal como o caso de amor da linguagem rosiana que – dialogando rezas com o terço – faz-se vezo de quatérnio em radicalíssima redução eidética: raiz quadrada do Infinito, edificação do santuário onde se celebra a morte do tempo, moinhos de invento, morte da morte, mariana abertura para a experiência da Graça: Libertação.

Assim, em próximo capítulo esta pesquisa deverá estudar como o texto rosiano, depois de ter acolhido e superado a verossimilhança, fazendo-se como ritualização do paradoxo, sai do nível arquetípico-sutil e adentra o nível originário.

Trata-se de observar que a ambivalência da linguagem rosiana, perpassada pela força transformativa do símbolo, sendo expressão da Transcendência na imanência (do Indizível na narrativa) faz-se como crescente processo de nutrição poiésica, acolhimento e superação de todos os níveis de representação verbal: ironia que, ritualizando o paradoxo, ironiza a si mesma, cede ao humor da Graça, abre a leitura para extático movimento: ápice que, sendo linguagem renovada, é homem, mundo e Deus em Infinita Comunhão.

2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO TEXTO ROSIANO

Como se pode constatar no capítulo anterior, a linguagem rosiana engendra ironia capaz de guindar a leitura do nível verossímil ao nível simbólico. No entanto, isto não ocorreria se o texto não surgisse de uma experiência do paradoxo¹¹⁶. A dialógica mítica rosiana, portanto, desenvolve-se como movimento ascensional que quer retornar a nível outro, originário¹¹⁷.

2.1 ESTUDO DO TERMO “*PREFÁCIO*” E DO TÍTULO “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” SEGUIDO DE MARCA ECDÓTICA EM NÍVEL MITO-SIMBÓLICO

No primeiro capítulo deste estudo, em função da exiguidade de dados que caracterizava aquele empreendimento hermenêutico em nível verossímil, fez-se necessário suspender temporariamente qualquer afirmação sobre a natureza do prefaciário rosiano.

Ressaltava-se que, usualmente, o esperável de um prefácio é que o mesmo teça considerações explicativas sobre a obra, caso não constatado nos prefácios de **Tutaméia**, que, além de comporem coleção de várias histórias, fazem-se, enigmaticamente, em número de quatro. Suspeitava-se que esta situação, em nível simbólico, dizia respeito às figurações da quadrindade (sugerida pela quantidade simbólica de quatro prefácios) e da trindade (conotada no subtítulo da obra “**Tutaméia**”, qual seja “**terceiras histórias**”). Ressalta-se que, ironicamente, o autor nunca escreveu uma obra denominada Segundas Histórias.

No capítulo anterior¹¹⁸, também, suspendia-se a possibilidade de significar o porquê do termo ecdótico “*PREFÁCIO*” (p.146).

Nota-se que a palavra “*PREFÁCIO*” está escrita em itálico tanto quanto sublinhada e em caixa alta. A considerar o caráter minimalista do texto rosiano, bem como a qualidade musical que o anima, pode-se perceber que a fonte de caixa alta insinua a grandeza ascensional desenhada por progressivo movimento *davante* (sugerido pela registro da palavra

¹¹⁶ Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa, assim diz: “Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe descendo como um rio das montanhas” (BUSSOLOTTI, 2003, p.120).

¹¹⁷ “É assim que se passam as coisas com as exposições míticas nos diálogos construtivos. Primeiramente o mítico é assimilado ao dialético, não mais está em conflito com este, não mais se fecha em si mesmo de maneira sectária; ele alterna com o dialético, e deste modo, tanto a dialética quanto o mítico são elevados a uma ordem de coisas superior.” (KIERKEGAARD, 2005, p.89).

¹¹⁸ Ao recobrar por vezes alguns pontos da leitura em nível verossímil, o que poderia ser visto como repetitivo, aqui, na verdade, tem função dialético-pedagógica que intenta acolher, integrar e superar os níveis de leitura: premência rumo ao elevado pélogo da Libertação.

em itálico). Ademais, ao fazer uso do grifo, o texto rosiano pode sugerir graficamente que a palavra “*PREFÁCIO*” está viajando sobre uma trilha, um caminho, o que seja: caminho acima do caminho, o próprio caminho se iniciando em palavra, travessia, caminhar. A considerar a dimensão simbólica da arte rosiana, pode-se compreender que o termo “*PREFÁCIO*” sugere-se introito da cena que inaugura a sequência das sete estórias e do “GLOSSÁRIO” que compõem todo o texto *Sobre a Escova e a Dúvida*.

Etimologicamente, a palavra prefácio deriva-se do nominativo latino *praefatio, ónis* (ação de falar ao princípio de)¹¹⁹. Neste sentido, simbolicamente, o prefácio rosiano pode ser fala primicial, tanto quanto face que precede a experiência inaugural. Prefácio, então, pode ser iniciação, cena iniciática que dá vezo à manifestação criativa.

Assim como o termo “*PREFÁCIO*”, o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*”, também escrito em caixa alta e em itálico, acaba por expressar aquelas sugestões de progressivo movimento musical (sugerido pelo uso ecdótico do itálico) e grandiosidade ascensional (conotada pelo uso ecdótico da caixa alta). Portanto, sob a baliza que sublinha o termo “*PREFÁCIO*” e divide as partes superior e inferior da página, o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” ritualiza a relação entre a “*ESCOVA*” (símbolo de purificação e higiene espirituais) e a “*DÚVIDA*” (símbolo que expressa as dinâmicas da ironia). Esta ritualização ocorre em átimo que, expandido analiticamente, acaba por revelar o dinamismo da ironia, do paradoxo e da poiésis tais como se dão no texto analisado.

Prosseguindo estudo a partir do que foi consideravelmente apreciado no capítulo anterior, o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” faz-se, portanto, passível de ser interpretado como expressão relacional entre dois termos aparentemente distintos que, ao engendram significados, possibilita condições para experiência originária, vez que faz coincidir, paradoxal e extaticamente, o dialético vai-e-vem da “Escova” e a própria força que a movimenta, qual seja, a Dúvida.¹²⁰

¹¹⁹ Sobre esta etimologia ver o verbete “Prefácio” em dicionário virtual. Disponível em: <http://pt.wiktionary.org/wiki/pref%C3%A1cio>. Acesso em: 6 ago. 2006. Ver ainda CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

¹²⁰ A análise do título em nível simbólico pode, agora, ser cotejada com o texto bíblico de João, 20: 24-29: “Em seguida disse Jesus a Tomé: – Veja as minhas mãos e ponha o seu dedo nelas. Estenda a mão e ponha no meu lado. Pare de duvidar e creia! Então Tomé exclamou: – Meu Senhor e meu Deus! – Você creu porque me viu? – disse Jesus. – Felizes são os que não viram, mas assim mesmo creram.”

Devir de Libertação, Jesus sendo aquele que, segundo consta nos relatos bíblicos – antes já havia se mostrado para os outros discípulos, pedia para que alguém acreditasse no que não se poderia intimamente experimentar? A considerar simbolicamente, não seria tanto pelos olhos da carne (*sensibilia*) que Tomé viria a acreditar, mas por ter ele mesmo experienciado a iluminação momentânea que o fez crer através de fé que é conhecimento e Sabedoria (*Trancendelia*).

Em perspectiva mito-simbólica, a considerar as oito partes (as sete estórias e o GLOSSÁRIO)¹²¹ que compõem conjuntamente o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, o sinal ecdótico “— I —” tem qualidades iniciáticas e sugere-se símbolo relativo à Unidade Primordial. Assim, o signo “— I —”, escrito em itálico, deixa de apenas representar significado relativo à quantidade e passa a ser símbolo preñado de numinosidade arquetípica atravessada por dinâmica de temporalidade musicais. Sem embargos, pode-se dizer que, a considerar o caráter ritualístico da linguagem rosiana, aqui se encontram latentes todas as possibilidades atinentes ao universo do texto em questão. Tanto os aspectos positivos quanto os negativos se indiferenciam na unidade pleromática. Em termos cosmogônicos, apresenta-se, simbolicamente, então, o estado inicial do primeiro dia da criação, o instante genésico, quando o verbo há de se fazer luz e mundo epifanizado. Enquanto símbolo, o “— I —” pode referir-se ainda à *Uróboros*¹²², ou seja, àquela mítica serpente que, tendo boca a comer a própria cauda, desenha-se circularidade de ovo cósmico, no qual estão implícitas todas as potencialidades do grande UM, do *arithmoi archai* pitagórico¹²³, da *Mathèsis*, da mãe primordial, da matriz. Nota-se, outrossim, que a presença dos travessões em volta do signo

Morrer para os olhos da carne pode ser ressurreição do espírito: acreditar no que não se vê: visão do invisível. Eis questão de ser e não ser: ouvir do Silêncio na certeza que quer calar: no princípio era a Dúvida? Assim, só duvidando do que se lê se pode experimentar certeza do que está escrito.

¹²¹ Limitando-se ao foco deste capítulo, qual seja, o estudo em nível mito-simbólico do texto “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, sem embargos, pode-se aduzir que o fato deste mesmo prefácio ser composto de sete estórias, não deixa de remeter ao significado universal do septenário. Assim, tangencia-se o simbolismo da lei pitagórica das sete vibrações musicais; o ciclo dos sete dias da semana; o simbolismo do número sete que predomina no texto do Apocalipse etc. Sobre o simbolismo do septenário, na obra *Tratado de Simbólica*, Mário Ferreira dos Santos, sem o pluralismo libertador rosiano, embora conceitualmente preciso, sintetiza: “(...) o sete, em suas linhas gerais, é o símbolo de uma graduação cronológica, portanto qualitativa, apontando a evolução em sentido mais dinâmico, bem como aos saltos específicos que se verificam na natureza”. (SANTOS, 1956, p.194).

Não sem demonstrar qualitativa descontinuidade de irrupção, assomados ao “GLOSSÁRIO”, a sequência destes sete contos pode formar o octonário, ou duplicação da quadrindade. Veja-se ainda em *Tratado de simbólica*, quando Mario Ferreira dos Santos (1956, p.198) comenta: “Símbolo da assunção, que consiste em alcançar uma nova forma, o oito também o é da Incarnação. Em suma, da evolução superior.”.

¹²² Chevalier e Gheerbrant, assim, comentam sobre o símbolo do Uróboros: “Serpente que morde a própria cauda e simboliza um ciclo de evolução encerrado em si mesmo. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as idéias de movimento, de fecundidade de autofecundação e, em conseqüência, de eterno retorno. A forma circular da imagem deu margem a uma outra interpretação: a união do mundo cetônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo. Essa interpretação seria confirmada pelo fato de que uróboro (sic), em certas representações, seria metade preto metade branco. Significaria, assim, a união de dois princípios opostos, a saber, o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o *yang* e o *yin*, e todos os valores que estes opostos comportam.”(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 922).

¹²³ Tirante certo pendor dogmático, para o tema do simbolismo da Unidade tanto no pitagorismo quanto em diversas outras tradições faz-se válido ver SANTOS, Mário Ferreira dos. **Pitágoras e o tema do número**. São Paulo: Ibrasa, 2000. Ver também SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de Simbólica**. São Paulo: Logos, 1956. p.143-150.

“*T*” pode insinuar que a linguagem realiza-se como estado de fechamento a inaugurar abertura que inicia experiência verbal plena de Poesia¹²⁴.

Dado o caráter arquetípico da linguagem rosiana, considera-se, então, que o termo “PREFÁCIO”, o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” e o sinal ecdótico “— *I* —” realizam-se como efetivas ritualizações que não deixam de fazer o texto em estudo manifestar-se como momento inaugural de dimensões cosmogônicas. Assim, em função da ação irônica exercida pela “*Dúvida*”, quer seja na amplidão infinda de todas as possibilidades do dia genésico, quer seja nos limites proibidos do paraíso edênico, deve vir mítica queda¹²⁵ e, por consequência, a inevitável possibilidade de liberdade e de reconquista da Libertação.

A considerar o texto rosiano em estudo, esta queda (que é também nova possibilidade de ascensão) traduz-se como saída da unidade pleromática da uróboros, o que seja: emergir dialético da tríade de epígrafes, doravante investigadas, em nível mito-simbólico.

2.2 ESTUDO DAS TRÊS EPÍGRAFES EM NÍVEL MITO-SIMBÓLICO

Ao sair da vacuidade potencial do termo “PREFÁCIO”, deu-se a unidade urobórica com o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” seguido do símbolo “— *I* —”. Rompida esta unidade, porém, a serpente mítica há de multiplicar-se como frásicas aletrias rosianas: expressão gastronômico-verbal da própria realidade em nível sutil: expressão simbólica da díada; ritualização triádica da dialética.

Como pratos de entrada postos à mesa, as três epígrafes, portanto, deverão nutrir a leitura, fortalecê-la para que seja possível aquele exercício hermenêutico que abarque todo o enredo.

Destarte, passa-se ao estudo das três epígrafes.

¹²⁴ Para efeito de compreensão poiésica, faz-se possível visualizar a esférica potencialidade divina. A Uróboros a dormir, nutre-se do próprio sono, tendo a própria calda como chupeta. Em bote ninja, porém, rompe a auto-referencialização circunsfeérica! Horizontalização de hai-kai, koan: o que era círculo, faz-se, dialeticamente, três traços: “— ”; “*T*”; “— ”.

Ainda em perspectiva poiésica, o signo ecdótico “— *I* —” também pode fazer-se como desenho de um corpo com braços abertos: gráficas insinuações crísticas do homem vitruviano.

¹²⁵ “A queda

(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthur nuk!)”. (CAMPOS; CAMPOS, 1986, p. 35) eis como Jayme Joyce – autor que João Guimarães Rosa reconhece como influência – através de cem grafemas e em muitas línguas, faz soar o mesmo acontecimento da queda mítica universalmente conhecida. Ver JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**. (5 vls.). Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999-2003.

2.2.1: Estudo da primeira epígrafe em nível mito-simbólico

Como foi visto no capítulo anterior, considerada em nível de verossimilhança, a primeira epígrafe rosiana parece chamar a atenção do leitor quanto aos perigos que permeiam o desejo e a busca do conhecimento: “*Atenção*: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio. Ia. TABULETA.” (p.146). Nota-se, no entanto, que ao usar a palavra “*Atenção*”¹²⁶ o texto rosiano não apenas admoesta e exorta o leitor como também, auferindo caráter simbólico e epifânico à linguagem verbal, exorta atividade meditativa que ritualiza o ato da leitura. Grafada em fonte diminuta, em itálico e seguida de dois pontos, a palavra “*Atenção*” enfatiza ígnea expressão. Segue-se daí que, apresentando o caso de “Plínio”, dá-se a possibilidade da leitura experimentar a ironia, o paradoxo, a poiésis na primeira epígrafe. Este rosiano chamado de “*Atenção*” é mais que a referência à faculdade cognoscitiva do atentar, vez que, ao fazer-se como atividade investigativa, acaba por provocar e inaugurar novo modo de sensibilidade. Não mais apenas o sensismo empiricista; não mais apenas a percepção fenomenológica, mas a integração destas faculdades na dessubstancialização meditativa que apura a substanciosa experiência do Mistério. Conhecer é verbo motivado em nome da dúvida, da curiosidade e deve implicar a aproximação e a distância certas entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Não levada em consideração, a palavra “*Atenção*”, neste caso rosiano, faz-se cratera na qual a leitura pode se precipitar.

O chamado de “*Atenção*”, portanto, admoesta que conhecer é liberdade a consequenciar responsabilidade, caminho que conduz tanto à aventura quanto ao perigo. Assim, enquanto metáfora, o método de pesquisa de “Plínio” acaba por se referir aos perigos implicados no ato de ler e de interpretar o texto que é erupção de magma rosiano. Deste modo, quem põe a mão no fogo dos fatos reduzindo a vida apenas às verdades ensejadas sensorialmente, pelos fatos será queimado: a vida é magma explodindo do vulcão poiésico.

Portanto, a referência que o texto faz à figura de “Plínio” é ironia incinerando aquele positivismo reducionista que, ao reduzir a realidade ao âmbito da percepção sensório-intelectual, carboniza a experiência viva. Ao acometer à sabedoria que afasta dos olhos aquilo

¹²⁶ Atenta-se também para o fato de que, como se observara no capítulo anterior, as epígrafes estejam grafadas com uso de fontes diminutas. Em nível simbólico, tal fato ecdótico pode ser interpretado poiesicamente como expressão da qualidade seminal que vigora nas epígrafes, ou seja, pode-se compreender as letras que escrevem as epígrafes como sementes que guardam os gens de todo o texto.

Assim, a estória II do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* vem tematizar a relação entre o mundo manifesto e as sementes arquetípicas, germinais. Neste indicado conto, não sem razão, referindo-se ao personagem Tio Cândido, o narrador rosiano conta: “*Dizia o que dizia, apontava à árvore: — Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive. — isto apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinho, do obrigado tamanho e formato.*” (p.149).

que melhor se quer enxergar e bem se quer ver, o “Plínio” da ficção rosiana funde-se com o que contempla, vive a morte, observa a existência, vai aos altos abismos de si-mesmo.

A observar o texto nesta perspectiva, destarte, devém paradoxal situação, vez que a separação entre o sujeito conhecedor e o objeto de conhecimento cessa de existir. Desta maneira, para além das cotidianas percepções, a linguagem rosiana propõe caminho de meditação que contempla e encara a existência enquanto possibilidade de vida e de morte.

Inscrito na “Ia. TABULETA” — portanto, simbolicamente, talhado na obra (“TABULETA”) primeva (“Ia”) que é a vida enquanto linguagem que comunica Transcendência — o caso de “Plínio” (o velho) pode transformar o conhecer em experiência de Ser¹²⁷, de modo que, em paradoxal *conheSer*, este conhecimento que é Ser possa desposar a Plenitude Inaugural (a jovem).

Almas do mundo, os gases do “*Vesúvio*” são produtos daquela ironia que, alquimicamente, sublima a dúvida da vida em libertadora certeza da morte: vívida consciência da finitude a se projetar vislumbre da eternidade do Agora.

Deste modo, a primeira epígrafe não apenas admoesta ao leitor que se aproxima do texto rosiano, como também insinua a medida certa desta aproximação, ou seja, faz-se como evocação poética que ultrapassa o separatismo egoísta. Ver de perto o vulcão que é o texto rosiano pode concretizar – efetivamente – o conhecimento de poésico magma a explodir do útero originário: viver que se faz morte do egoísmo.

Esta união entre sujeito do conhecimento e objeto conhecido, entre homem e Infinito faz-se como paradoxo que incita o leitor a perscrutar contemplativamente as forças criativas. Eis, então, magmática metáfora epifanizando aquilo que se re-vela por si e em ti, leitor. Ob-Ser-vês¹²⁸? Se sim, ou não, em nível mito-simbólico que se projeta experiência originária, digira-se, então a segunda epígrafe.

¹²⁷ Para explanação que relaciona o problema do conhecimento e Experiência Mística ver LIMA VAZ, Henrique. **Experiência mística e filosófica da tradição ocidental**. São Paulo: Loyola, 2000.

¹²⁸ Vez que quer reforçar o caráter dialogal e dialético do texto rosiano, tal pergunta labora-se como palavra que traz possibilidade de poésica resposta. Assim, a partir da conjugação do verbo observar (observeis) cria-se o neologismo Ob-Ser-Vês.

A pergunta Ob-Ser-vês? – ao trazer o radical latino “Ob” que, significando *trazer para si* – sugere-se como tomada da responsabilidade. Neste caso, a palavra “Ser” insinua o caráter metafísico envolvido na situação. Por seu turno, a partícula “Vês” – além de remeter ao verbo ver – traz a mesma sonoridade de vez, que significa instantaneidade, efeméride de liberação.

Ao trazer o neologismo Ob-Ser-Vês, intenta-se, pois, ironia que pode remeter o leitor desta pesquisa à experienciação consciente, observada, daquilo que é dúvida e certeza ao mesmo tempo. Nutrida pela potência poésica liberada na leitura do texto rosiano, esta pesquisa, também, quer laborar-se em função do advento daquela experiência que vigora sobre a certeza e a dúvida, que é além do paradoxo, além do tempo.

2.2.2: Estudo da segunda epígrafe em nível mito-simbólico

Como se pode constatar em capítulo anterior, ironicamente, não apenas “(...) o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro (...)” (p.146) — outrossim, todos os seres vivos — serão comidos, quer seja pelos índios, quer seja pela inarredável morte: “Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo. Das EFERMÉRIDES ORAIS.” (p.146).

Espera-se que o bispo e o cozinheiro, respectivamente, salvem o homem da fome do espírito e do corpo. No entanto, eis que, na segunda epígrafe rosiana, estão o bispo e o cozinheiro: comidos e sem salvação no que diz respeito à inexorabilidade da finitude, da morte. A perspectivar pelos olhos que a terra há de comer, olho da carne (*sensibilia*), impreterivelmente, não importam nomes, nem condições “Ninguém está a salvo”. (p.146).

A segunda epígrafe, portanto, manifesta a relatividade da imanência, faz-se como lugar de revelação das coisas em estado de isolamento e separação. Ritualizando o tempo da leitura, porém, há de se perceber a força irônica da epígrafe como *Kali*, a deusa que a tudo e a todos gera e come, alimenta e mata.

Nota-se que, em nível mito-simbólico, o “Bispo Sardinha, peixe” e o “Cozinheiro Cook” são ambivalentes expressões que, relacionando o nome ao destino, remetem à condição do homem enquanto ser responsável pela linguagem. Pela responsabilidade diante a linguagem o homem pode chegar à Infinitude, à salvação; no que se percebe o texto rosiano a evocar linguagem que é leveza de gracejo e pesado senso trágico.

Com os olhos da mente (*intelligibilia*), o leitor pode comer o texto na medida em que, pelo texto, também pode ser comido. Neste insinuado vazio, cabe atenção: comendo a alteridade com os olhos, não se deve deixar de escovar os próprios dentes. Pensar, criticar, ponderar é meditação, sempre, implicada existencialmente: reflexão que se deixa iluminar por numinosidade epifânica.

Advinda “Das EFEMÉRIDES ORAIS” (p.146), a segunda epígrafe, portanto, pode fazer-se símbolo que preside opostos, peixeira de dois gumes: se por um lado afirma a linguagem como transitória vacância de um *flatus vocis* (fútil dizer bufão), por outro, faz-se palavra eivada no vazio pleno do salvífico Verbo Amor. No entanto, realizando a pulsão libertadora do texto rosiano, ao nutrir a leitura de intensidades poéticas, mesmo que por um segundo, a segunda epígrafe pode soprar criativas efemérides de eterna transtemporalidade: instantânea infinitude da Transcendência: estes olhos que a terra há e não há de comer: Olho do Espírito (*transcendenlia*).

Assim, a Grande Mãe¹²⁹ (que é a vida) pode deixar de se manifestar enquanto serpente que come o próprio rabo (*uróboros*) para ser círculo em infinita expansão¹³⁰: indiferenciação instintiva e indiscriminada de *Kali* (deusa que devora os próprios filhos). Através do *Sym Ballain* (símbolo) as forças do texto rosiano podem processar união dos opostos, no que ainda sublimam esteticamente o instinto, qual relação entre Helena e Fausto. Integrando-se em mariana beatitude que, ao gestar o crístico, está “cheia de Graça” (Lc 1, 28), a Grande Mãe, tal a Sulamita nos Cânticos de Salomão, haverá de ser ela mesma a Graça.

Enquanto lugar no qual se manifesta a finitude, a linguagem é indicação da morte. Paradoxal e originariamente, ao apontar para fundamento que a tudo sustenta, a morte, considerada como instantaneidade poésica da ironia é experiência plena de vida. No entanto, embora possibilitem ritualização mito-simbólica que faça o leitor refletir e vivenciar os temas da sabedoria e da vacuidade existencial, respectivamente, a primeira e a segunda epígrafes – ao referenciar a morte como destino de todos – há de fazer o leitor aperceber-se da própria situação que a tudo, inclusive a ele mesmo, ocorre.

Não estando nutrida o suficiente, a leitura deve continuar saga hermenêutica, quando – ritualizando vigor que se quer tensão rumo ao Infinito, como a fortalecer o leitor quanto ao enfrentamento das questões suscitadas – devém, em nível mito-simbólico, a terceira epígrafe.

¹²⁹ Trata-se, segundo Erich Neumann, de figura arquetípica que integra as manifestações e funções (incluindo a que mais interessa aqui e agora: a nutrição) do aspecto feminino no psiquismo humano. Ver NEUMANN, Erich. **A Grande mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 2002.

¹³⁰ Em perspectiva próxima a de Erich Neumann, Marie-Louise von Franz afirma que o desenvolvimento do aspecto feminino (*anima*) do psiquismo humano passa por quatro momentos: “O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela representa um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria – uma figura que eleva o amor (Eros) à grandeza da devoção espiritual. O quarto estágio é simbolizado pela sapiência, a Sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão”. (VON FRANZ, Marie in JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987.p.185).

2.2.3 Estudo da terceira epígrafe em nível mito-simbólico

Nota-se que a primeira epígrafe origina-se da “Ia. TABULETA.” (p.146), enquanto a segunda, por sua vez, origina-se “Das EFERMÉRIDES ORAIS” (p.148). Metaforiza-se, portanto, neste caso, a linguagem quando grafada em uma “Ia. TABULETA” e quando falada pelas “EFEMÉRIDES ORAIS”. Ao ascender da instância física (tabuleta) à instância verbal (oralidade), a tríade de epígrafes culmina concebendo a originareidade da linguagem como o humano propriamente dito, vez que a terceira epígrafe, como já se sabe, é referida à pessoa de SEXTUS EMPIRICUS: ““Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento. SEXTUS EMPIRICUS”.” (p.146).

Adentra-se na constituição simbólica do texto rosiano e constata-se que – conquanto refira-se a pensador que factualmente existiu na antiguidade – a linguagem da terceira epígrafe faz Sexto Empírico ser nome processado em alquímica transformação. Atente-se que, ao dizer “SEXTUS EMPIRICUS” (p.146), o texto, além de apresentar nome da tradição grega, pode apontar, também, para o universo da tradição hermética.

Mais que se expressar em latim, a linguagem rosiana insinua-se como alquimia que labora o triadismo da dialética empiricista potencializada ao dobro, ou seja, sugere que três vezes dois resulta seis não apenas como cálculo lógico-matemático, mas, também, como operação algébrica da magia rosiana.

Note-se que o triadismo implica em três movimentos: 1) tese, 2) antítese e 3) síntese. Já o movimento dialético, por sua vez, ocorre como relação dos opostos em pares, simbolicamente, consoantes com o número dois (díada). Assim, a relação numerológica entre o dois e o três, neste caso, produz o seis, que, simbolicamente, é o nome SEXTUS. Ademais, a palavra EMPIRICUS ironiza aquele sensorialismo que se prende à imanência, vez que, se por um lado a expressão EMPIRICUS pode apontar para a experiência da realidade sensorial, para o plano da manifestação visível, por outro não deixa de remeter para a possibilidade de experiência no plano da origem das essências, ou seja, no plano orginário-causal. O triadismo dialético, aqui, portanto, sugere-se via de apresentação do dualismo característico do mundo empírico-material bem como possibilidade de superação da dialética.

Nota-se que, em todo o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, ainda a insinuar a simbologia do triadismo, o nome “SEXTUS EMPIRICUS” aparece três vezes:

1. Na estória “— I —”: “Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento”. SEXTUS EMPIRICUS” (p.146):

2. Na estória “— V — ” (p.156): “A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os modos de conseguir-se a suspensão de julgamento. SEXTUS EMPIRICUS”. (p.156).

3. Na estória “— VII —” (p.161): “Agora, que já mostramos seguir-se a tranqüilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém.’ SEXTUS EMPIRICUS.’” (p.160).

Nos três momentos, a fala de SEXTUS EMPIRICUS refere-se à suspensão de julgamento, mas em nenhuma parte do texto rosiano fica explicitado o que vem a ser a “suspensão de julgamento” (p.140), quais são “os modos de conseguir-se a suspensão de julgamento” (p.150), ou “como essa suspensão se obtém” (p.160).

Assim, pode-se suspeitar que a própria narrativa rosiana se põe como efeméride favorável ao exercício da *epochè*¹³¹. Se é assim, ironicamente, para além das considerações que o pensador grego Sexto Empírico tenha feito sobre o assunto, os “modos de suspensão de julgamento”, concebidos no cadinho textual rosiano, serão tantos quantos emergirem poiesicamente na atividade hermenêutica¹³².

Daí, visto se tratar de arte consentânea ao desenvolvimento espiritual, a palavra “suspensão” poder ainda ser entendida em sentidos próximos aos sugeridos pela prática da suspeição jurídica e pelos verbos suspender e elevar, isto é, nos sentidos de ascensão rumo ao amor que sabe julgar sem julgar. Ademais, no “Agora” (p.160) dito pela epígrafe rosiana a própria “suspensão se obtém.” (p.160).

Nesta perspectiva, as três vezes em que o sugestivo nome de SEXTUS EMPIRICUS aparece não deixam de sugerir que o triadismo dialético, tal como encontrado no texto rosiano, seja via de elevação do empirismo materialista à condição de experimento empírico que visa provar da Transcendência. Dinâmica dialética para além da dialética.

¹³¹ Para explanação mais detalhada da *epochè* (suspensão do julgamento) e do ceticismo ver capítulo I desta pesquisa bem como PORCHAT, Oswaldo Pereira. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: UNESP, 2007.

¹³² Neste sentido, a poética rosiana ecoaria consoante à prática da *epochè* tal como a concebe a fenomenologia já no século XX. Ver HUSSERL, Edmund. **A idéia da fenomenologia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990. Ver também GADAMER, Hans-George. **Verdade e método**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Outrossim, como no texto *O que é isto – a fenomenologia de Husserl*, silenciosamente atroam as palavras de Galeffi: “De qualquer modo, resta sempre a cada um decidir se quer ou não pensar com liberdade e altivez, superando as antinomias do ser e do aparecer, da essência e da aparência — continuar no caminho interrogante: meditação infinita”. (GALEFFI, 2000, p.36).

Através da emancipação poética legada pela arte rosiana é possível que se torne palpável à experiência humana aquela experiência outra que é sentir as impalpáveis mãos de Deus.

Na epígrafe rosiana, portanto, o cetismo integra-se às grandes tradições éticas do ocidente e do oriente, e a dúvida passa a ser o modo de suspensão que promove a descensão da certeza em verdade. Elevando a postura cética aos cumes experienciais que possibilitam a Graça, a literatura rosiana, epistemologia da Poesia¹³³, possibilita a emergência de singular e originalíssima síntese entre ceticismo, fé e conhecimento: antídoto contra a rigidez do acriticismo dogmático; nutritiva seiva cultural para as novas gerações.

Ao duvidar do conhecimento que se limita à sensação material, em nível mito-simbólico, o texto rosiano enobrece o empírico, agora, concebido não apenas como experiência em nível sensorial, mas, também, como experienciação direta da realidade da Transcendência na imanência. Engrandecendo graficamente a palavra “EMPIRICUS” (p.146) em caixa alta, a linguagem rosiana acaba por sugerir que a leitura pode galgar superação dos dualismos e aporias através do conto “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*. Trata-se, pois, de experimentação que a subjetividade pessoal faz quanto à objetividade da realidade transpessoal, ou seja, experienciação que medita com a Transcendência. Outrossim, pode ser também efeméride de superação das antinomias, suspensão judicativa e autenticação das diferenças.

Assinadas pela identidade do Infinito, as singularidades, portanto, podem instaurar-se com respeitável dignidade, possibilitado conhecimento que é portal da Ágora do Agora¹³⁴: amorosa comunidade entre os homens, comunhão que em tudo e a tudo nutre, encontro que é, para além dos discursos lógico-metafísicos, vívida possibilidade de conhecimento e relação entre os seres e o Ser.

Como se pode constatar, perpassando pelas três epígrafes da estória “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, a ironia rosiana convida o leitor a experienciar perspectivas paradoxais que assimiladas fazem sobejar experiência poética. Tais experiências

¹³³ Em entrevista a Günter Lorenz, Guimarães Rosa lancina: “A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre o seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar objetividade”. (ROSA, 1995, p.53). Nesta perspectiva, a ciência deverá ser meditação que se faz como caminho de superação da aporia subjetividade-objetividade: conhecimento de Libertação.

¹³⁴ A Ágora – praça onde os gregos exerciam-se politicamente – aqui é compreendida como metáfora que expressa o lugar da liberdade. Já o Agora é o tempo onde os homens podem exercer humanidade em liberdade. Na Ágora do Agora a linguagem se acentua, ecoa-se: as palavras podem ser lugar e tempo de Libertação.

poiésicas não de constituir dieta que nutre a leitura rumo à experiência daquele paradoxo em torno do qual giram todas as tensões e potencialidades do texto.

Assim, indo ao encontro do paradoxo que congerga todo o texto rosiano, faz-se mister seguir ritualização textual que favorece fortalecimento da leitura através da liberação poiésica.

2.3 Estudo do enredo em nível mito-simbólico

Sabe-se que o enredo do texto em estudo ocorre como encontro que não tem motivo e nem fim exatamente definidos. Em termos factuais o narrador-personagem pode sugerir o encontro do autor João Guimarães Rosa (diplomata que morou na Europa) com algum provável colega de trabalho. No entanto, tais dados idiossincráticos não são informados na narrativa.

Quanto ao destino dos personagens, também nada mais se conta depois do advento do enigmático “couplet” (p.148). Tais elisões podem estar, de algum modo, relacionadas ao efeito de texto desejado pelo escritor, haja vista – devido omissão de ocorrências antecedentes e consequentes – pode-se sugerir que a temporalidade do evento no enredo é eventualidade sem fim nem origem¹³⁵, ou seja, é estória, é mítico conto a cantar Poesia.

Como foi visto no capítulo anterior, depois de observar do que e de quem se trata, o personagem-narrador diz de Radamante que tanto “*Ele era — um meu personagem*” (p.147) quanto “*Eu era personagem dele!*” (p.148).

Em nível verossímil, assim, o enredo representa encontro que ensina sobre a realidade mais profunda que a todos une. Este ensinamento há de ser ministrado, o que faz com que a figura do personagem-narrador, antes aprendiz – ao contar a narrativa poeticamente – transforme-se na figura do narrador-personagem, agora, mestre.

Embora esta compreensão analítica favoreça significativa compreensão da estória, deve-se ressaltar que cada uma das partes representadas pelos personagens compõe, integradamente, simultaneidade de planos que apresentam a duração do texto enquanto movimento narrativo-poético de individuação. A individuação é processo que dinamicamente conglomerava aqueles aspectos que compõem a singularização de cada identidade. Assim, no

¹³⁵ Sobre a qualidade metafórica do texto rosiano, Kathrin Rosenfield comenta: “Quando Rosa começa a escrever, o sertão já é mais do que uma mera realidade geográfica. É o centro de uma das mais instigantes investigações antropológicas, que alçou essa região ‘marginal’ para as regiões das especulações e das metáforas.” (ROSENFELD, 2006, p.49).

devir da individuação, o tempo pode dinamizar-se, haja vista em cada ente que compõe a realidade manifestar-se a imanência, espelhar-se a unidade e a multiplicidade originárias, o que seja: a autenticação da identidade no fundamento do Mistério da existência enquanto milagre, generosa gratuidade.

De modo geral, o processo individuativo é desejo de retorno (*principium individuationis*), incessante movimento engendrado pela dialógica dos pares de opostos. Esta dinâmica processa-se entre as balizas universais e transpessoais do arquetípico *Selbst*, ou arquétipo do Si Mesmo¹³⁶. Neste sentido, conforme as tradições metafísico-cosmo-universalistas¹³⁷, os aspectos fundamentais do *Kosmos* (expressão metafísica da totalidade) estão espelhados pelas manifestações pré-conscientes (minerais, vegetais, animais), propriamente conscientes (humanas) e transconscientes (experiências conscientes e transpessoais). Em termos humanos, a potência do arquétipo do *Selbst* se expressa perpassado por figurações simbólicas relativas aos teores vitais que dinamizam a relação entre a consciência atual e as potencialidades (quer pré-pessoais, quer transpessoais) do inconsciente. Assim, ainda ressoando com as tradições metafísicas, a Transcendência se multiplica e se individua enquanto Transcendência ao realizar-se ritualística e manifestamente no mundo manifesto. Complementarmente, os entes (ou manifestações particulares da realidade imanente) individualizam-se como realização e atualização da potência e das possibilidades que lhe ocorrem enquanto criaturas, enquanto obras que participam de ato inventivo do criador. Esta realização é emergência de forças e conteúdos que podem ser expressos pela figura simbólica da *sombra*. De modo geral, a *sombra* refere-se à virtualidade que preside o ser. Em termos psíquicos, trata-se, de potência ou conteúdo reprimido que subsiste no inconsciente enquanto possibilidade de estagnação/desintegração/regressão ou de realização/liberação/integração.

¹³⁶ Sendo a literatura rosiana uma “alquimia do coração” (ROSA, 2005, p.8), deduz-se que se trata de poética nutrida em cosmovisão consoante às tradições mágico-teúrgicas. Neste sentido, é justificável cotejar teóricos que, mesmo não estando estritamente situados no campo dos Estudos Literários, endossem esta mesma cosmovisão. Ver também JUNG, Carl Gustav. **O Espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

¹³⁷ Discussão sobre a cosmovisão da *Philosophia Perennis*, bem como as concepções da noção de arquétipo em vários pensadores (Jung, Von Franz, Neumann, Hillman) pode ser encontradas em WILBER, Ken. **Os arquétipos de Jung**. Disponível em: www.ariray.com.br/textossaladeleitura/03_arquetipos.doc. Acesso em: 15 jul. 2006.

As noções aventadas nesta pesquisa – antes de serem concebidas como verdades estanques e biunivocamente correspondentes às realidades que referenciam – são instrumentos soados de modo a promoverem propeções eurísticas no texto rosiano. Outrossim, a noção de arquétipo pode ajudar a iluminar aquela zona intermediária que vigora entre o efeito do texto (tema relativo aos Estudos Literários) e o efeito psicológico da leitura (tema relativo à Psicologia da Arte).

Por sua vez, esta dinâmica da manifestação, em termos humanos, psíquicos, expressa-se pela figura da *persona*, entendida, aqui, como complexo de máscaras que o indivíduo adere ao longo do tempo, bem como os modos de apresentação com os quais o indivíduo se apresenta socialmente aos demais. Em sentido *lato*, pode-se dizer que todo ente que se apresenta é uma máscara detrás da qual Deus se insinua. Daí pode-se aduzir, também, as tendências destas forças de modo a apreender as qualidades positiva ou negativa de todo acontecer metafisicamente considerado. Ressalta-se, ainda, que positivo e negativo (*Yin* e *Yang*, para os orientais), nesta perspectiva, não são juízos de valor ou normas axiológicas, mas, sim, princípios constitutivos de toda a dinâmica universal. Em termos transpessoais, estas qualidades metafísicas, positivo e negativo, dizem respeito, respectivamente, à manifestação e retraimento do Mistério: ato expansivo de criar-se e velamento passivo de reticente ocultar-se.

A partir daí, metaforicamente considerado, pode-se dizer que o instante é o próprio fecundar e parir da eternidade: realidade que se faz masculina; existir que se faz feminino. Em termos psíquicos, diz-se que o masculino expressa-se nas figurações do *animus* (expiração) enquanto que o feminino estaria relacionado às figurações da *anima* (inspiração). É bom alvitre precisar que as noções de masculino e feminino não se confundem, aqui, com os gêneros masculino (macho) e feminino (fêmea), sendo mesmo princípios fundamentais presentes na realidade humana. Em níveis pré-pessoal e pessoal – tais como os instintos são em termos biológicos – as figuras da *anima* e do *animus* seriam, em nível psicológico, disposições formais que a espécie humana tem para reagir diante dos problemas fundamentais da vida. Mais precisamente a *anima* é o arquétipo relacionado à inconsciência, à matéria, à fertilização, à nutrição, portanto, à criação e ao desenvolvimento, referindo-se ao modo do indivíduo perceber a interioridade e a exterioridade, isto é, à relação consigo mesmo, com os outros, com o mundo e com a Transcendência. Já o *animus* estando vinculado ao exercício do poder, ao discernimento lógico, à capacidade de decidir, no percurso ascensional é caracteristicamente ativo, voltado para a exterioridade, dando vezo as iniciativas e realizações. Neste sentido, reconsiderando a questão dos gêneros, *animus* e *anima* podem apresentar-se, respectivamente, como porção feminina no inconsciente do homem e porção masculina no inconsciente da mulher. Em termos relacionais, se o *animus* tende a trazer a capacidade de exteriorização pelo atributo da criatividade; a *anima* tende a proporcionar a capacidade de interiorização pela inerência à receptividade. Em dinâmico movimento de

compensações mútuas, *animus* e *anima*, portanto, efetivam processos complementares na trajetória da individuação¹³⁸.

A considerar histórica e sociologicamente, o período moderno, é predominantemente racionalista e objetivista, androcentrico e extroversivo. Neste sentido, é período que privilegia o masculino e a máscara, que reprime o feminino e a sombra. Sendo mundo verbal, a linguagem, portanto, também é palco das dramatizações das figuras que mediam o arquétipo do Si-Mesmo (*Selbst*). Nesta perspectiva, a ação libertadora da arte rosiana emerge tanto como necessidade dos tempos quanto como possibilidade do Eterno.

Assim, a individuação no caso rosiano parece ser mais que processo de catalogação ou dinamização de traços, fatores e devires relativos à vida na esfera da finitude. Recompensando os excessos e as faltas da *persona*, do *animus* e da máscara, trata-se, portanto, de desrepressão da *sombra*, da *anima* e da Transcendência.

Sem embargos, pode-se afirmar, então, que a literatura rosiana não apenas representa personagens que dramatizam a individuação, mas em cada insurreição verbal, apresenta e aciona o próprio processo de Libertação em todas as instâncias e níveis da linguagem e da realidade: vida das coisas, do homem, de Deus e do Mistério.

Vale lembrar que o enredo em estudo é perpassado por três movimentos, tidos aqui, respectivamente, como 1) dinâmicas da inversão; 2) da reversão e 3) da conversão. Assim, em nível verossímil, os personagens parecem conflitar na dinâmica da inversão, complementar-se na dinâmica da reversão e paradoxalizar-se na dinâmica da conversão. Em leitura mito-simbólica que preme originareidade, o leitor aperceber-se-á que em cada instante dos três movimentos do encontro deve emergir simultaneamente o conflito, a complementaridade e paradoxalidade em graduais emergências poéticas.

Neste sentido, o diálogo será entre todo o texto e o leitor. A elaboração textual modula-se de modo que as forças que se dispersavam no aparente conflito do primeiro movimento, agora, ajam de modo a inverter, reverter e converter a própria leitura.

Como experiência do paradoxo, o *Selbst* (Si Mesmo) é sincronismo que insinua a Transcendência ao fazer coincidir unidade e multiplicidade. Sendo pulsão de individuação pluralizante, o texto rosiano parte do paradoxo, desenvolve-se em ambíguas com-siderações, e há de levar a leitura, em nível outro de experienciação, novamente, ao paradoxo.

¹³⁸ No estudo *Riobaldo Rosa: a Vereda Jungiana do Grande Sertão*, Tânia Rebelo Costa Serra faz estudo que averigua – não necessariamente a individuação apresentada e acionada pelo texto rosiano – porém, mais precisamente, o processo de individuação tal como representado em um personagem. Ver SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Riobaldo Rosa: a vereda jungiana do grande sertão**. Brasília: Thesaurus, 1990.

Deste modo, a partir da integração¹³⁹ do triadismo relacional (*sombra-persona, anima-animus*, imanência-Trancendência), em instância quadriforme, poderá devir a efetiva experiência da Graça.

Considera-se travessia mito-simbólica que, ao acolher e ao superar a verossimilhança, nutre-se de gradual liberação poiésica. Portanto, é na linguagem – enquanto instrumento que soa Silêncio – que ocorrem as consonâncias, dissonâncias, espectros e sublevações¹⁴⁰ da experiência rosiana. Trata-se, pois, tanto de alquimia do coração quanto do coração da alquimia. Neste sentido, é possível pensar nas operações alquímicas que conduzem simbolicamente o processo transformativo na experiência textual rosiana.

Assim, ressalta-se que o *opus* alquímico¹⁴¹ se inicia no contato com a matéria prima (“*nigredo*”), para daí desenvolver-se como processos de purificação (“*albedo*”) e transformação vivificante (“*citrinitas*”), quando, então, faz-se a síntese do elixir da Sabedoria (“*rubedo*”). Dinamizando o “*opus*”, tem-se as operações da “*calcinatio*” (calcinação, ou esboroamento da prima matéria a fim de trabalhá-la transformativamente); “*solutio*” (dissolução, liquefação); “*coagulatio*” (solidificação do trabalho); “*sublimatio*” (sublimação ou espiritualização da matéria); “*mortificatio*” (mortificação enquanto transformação que favorece a renovação); “*separatio*” (separação enquanto discernimento que preserva a integridade do *opus*); “*coniunctio*” (conúbio, integração dos opostos); “*circulatio*” (recomeço da espiralização ascensional). Todas estas fases e operações, suspeita-se, estão processadas no decorrer do texto rosiano tanto para os personagens quanto para a leitura, cabendo a esta pesquisa, sempre que possível, detectá-las, demarcá-las.

Em estudo que intenta provar cada fio de aletria que compõe o prato oferecido pelo escritor, quer-se duvidar com certeza. Ao meditar em cada momento de comunhão, em cada oração concebida em sentido religioso e poético¹⁴², busca-se fortalecimento que se faz

¹³⁹Sobre a trindade e quadrindade, na obra *Psicologia e Religião*, Carl Gustav Jung diz: “A Trindade é a vida, a pulsação de todo o sistema (...). A Quaternidade aparece como *conditio sine qua non* do nascimento de Deus”, e portanto da vida interna da trindade, em geral.” (JUNG, 2007, p.77).

¹⁴⁰ Em carta de 2 maio 1959, o escritor João Guimarães Rosa, assim, admoesta à tradutora Harriet de Onís: “(...) em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, contantemente, com o português: chocar, "estranhar" o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma "novidade" nas palavras, na sintaxe”. (VERLANGIERI, 1993, p.100).

¹⁴¹ Tais fases e operações alquímicas são apresentadas por Carl Gustav Jung na obra *Mysterium Coniunctionis*. Ver JUNG, Carl Gustav. **Mysterium Coniunctionis**. Obras Completas. vl. XIV/1/2. Petrópolis: Vozes, 1985. Ver também VON FRANZ, Marie-Louise. **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo: Cultrix, 1992. Ver ainda EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia**. São Paulo: Cultrix, 1995.

trampolim para a realidade originária: morte da identidade quando reduzida em nível verossímil, vida do paradoxo: abertura para a Graça: fluir que abre possibilidade de libertadora experiência transcendental.

2.3.1 Estudo do primeiro movimento do enredo em nível mito-simbólico

Tal oração a ser meditada, tal fio de aletria a ser digerido pela hermenêutica da leitura, assim, inicia-se o enredo do texto em estudo:

Vindo à viagem em resto de verão, ou entrar de outono, meu amigo Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apajear-lo. (ROSA, 1979, p.146).

Em nível verossímil, a efeméride do encontro e as vicissitudes que o configurarão podem ser entendidas como a matéria prima (*nigredo*) sobre a qual deverão ser processadas as transformações no decorrer da estória. Como já se sabe, este primeiro momento do enredo faz-se como dinâmica da inversão, o que pode evocar a operação da *calciniatio*, ou prática da calcinação e esboroamento dos entraves egoístas que separam os personagens.

Em nível simbólico, nota-se que ao dizer “*Vindo à viagem*” o narrador rosiano não diz (como seria conveniente em termos verossímeis) *Chegando de viagem*. Sem reprimir o nível da verossimilhança, porém, a oração “*Vindo à viagem*” faz referência à ocasional excursão que o personagem Roasão realiza, embora, também, através de linguagem poeticamente laborada, revela que o personagem vem no sentido de empreender incursão existencial, extática; no que convida o leitor a vivenciar rito que é a própria vida metaforizada como travessia¹⁴³.

¹⁴² Em carta de 17 de junho de 1963, João Guimarães Rosa comenta sobre o equívoco da tradução inglesa da obra *Grande Sertão: veredas*, qual seja: *Devil to pay in the Backlands* (tradução Taylor e Mrs. de Ónis): Diz o escritor: “Não viram: 1) Que aquela anotação ali, pontuava, objetivamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o ‘ritmo emocional’ do monólogo; 2) Que essa brusca mudança guarda analogia com as pontuações da música moderna. (...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia.” (VERLANGIERI, 1993, p.230).

Em outra carta de 1965, destinada a Curt Meyer-Clason, Guimarães Rosa, afirma: “Em geral, quase toda minha frase tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação e aventura. Às vezes juntas as duas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que felizmente, O Amigo já conhece; pois, mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, na poesia e da metafísica”. (BUSSOLOTI, 2003, p.238-239).

Observa-se, outrossim, a *dêixis* que contextualiza o enredo espaço-temporalmente e poder-se-á contemplar que a expressão “*em resto de verão, ou entrar de outono*” é narrativa se perfazendo em tempo de entremeio, ou seja, é temporalidade mítica se dando simbolicamente entre uma e outra estação: interregno de “*verão*” e “*outono*”: caloroso veraneio da linguagem rosiana possibilitando que a leitura venha saborear os outonais frutos da experiência atemporal. Metaforizada enquanto viagem, a aventura narrativa pode ritualizar-se como experiência de destino, identidades e diferença, de retorno da carne para o Nome que, por sua vez, novamente, faz-se carne da linguagem. Assim, ao se analisar mais detidamente, o nome “*Roasão*” sugere-se palavra próxima ao último sobrenome do autor João Guimarães, qual seja, Rosa, o que não deixa de insinuar que o personagem é *alter-ego* do escritor. Sob o influxo reversivo da ironia, faz-se possível inverter as letras “*o*” e “*a*” de modo que o nome “*Roasão*” ainda aproxime-se sugestivamente das palavras roaz (aquele que rói, que destrói), razoar (advogar), raso e razão.

O nome “*Roasão*”, portanto, pode, sinteticamente, significar a ação corrosiva (roaz) da ironia a razoar/advogar defesas e julgamentos, quando – a considerar os personagens, o autor, o leitor, enfim, o homem – pondera-se, meditativamente, sobre o que é raso e profundo, sobre o que é dúvida e certeza. Destarte, lapida-se o julgamento, purifica-se a vida da subjetividade, considerando-se sobre o que é a razão e sobre o que está além da razão.

Por sua vez, a antonomásia “*Rão*” insinua tanto grandeza através do aumentativo (*ão*) quanto, também, expressa significado relativo à efeméride, à passagem, à fluência do aspecto musical da linguagem¹⁴⁴, pois que é palavra que tem sonoridade parecida com a pronúncia popular do futuro do verbo ir (quando conjugado na terceira pessoa do plural). Outrossim, o nome “*Rão*” pode também sugerir o substantivo vão, o portal de passagem, o lugar da travessia. Passagem que já é destino, portanto, “*Rão por antonomásia*” é mais que “*Rão*” enquanto figura de linguagem, é nome como linguagem em fulguração. Assim, “*Rão*” enquanto antonomásia, é figura da linguagem que, ao insinuar-se no som do aumentativo (*ão*), faz-se efeméride de grandeza algo similar àquelas do “*Mau-Gigante*” (p.152) e do “*Bom-Gigante*” (p.153) apresentados na estória “— IV —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*.

¹⁴³ Reflexões filosóficas que concebem a vida como viagem podem ser encontradas em MARCEL, Gabriel. **Homo viator**. Trad. de Maria José de Torres. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.

¹⁴⁴Chevalier e Gheerbrant, em **Dicionário de Símbolos** ressaltam: “(...) o nome de uma coisa é o som produzido pela ação das forças moventes que o constituem. Por isso, a pronúncia do nome é efetivamente criadora ou apresentadora da coisa. Nome e forma são a essência e a substância da manifestação individual: esta é determinada por elas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 641).

Simbolizando esta grandeza carregada de ambiguidade, Rão é numinosa obscuridade, é revelação do *Mysterium tremendum et fascinans*¹⁴⁵: abundância que sobejando em si, falta-se; carência que, a completar-se como plenitude, Amante, vem, Amor, à humanidade.

“*Radamante*”, por sua vez, é nome próximo a Radamanto (ou *Radamanthis*)¹⁴⁶, que na mitologia grega é um dos juízes do Hades. Nesta perspectiva, a expressão “*Radamante de pseudônimo*” é antonomásia, é metonímia que sugere a dissimulada postura do personagem, haja vista ao trazer em si semelhança com aquela figura mítica responsável pelos julgamentos no Hades, o faz irônica, capciosa e (permita-se o neologismo) *pseudamente*. Considera-se, no entanto, que o nome Radamante só exorta exercício de julgamento enquanto possa compor ainda sinonímia junto às palavras tais como rádio-comunicação e rãdomancia. Composto pelo radical *Rad*, o nome Radamante sugere-se enfaticamente como raiz, fundamento. Acolhendo dentro de si a palavra amante, o nome Radamente, então, pode comunicar-se como se o fizesse – ao modo da teurgia Renascentista – telepaticamente; pode, pois, ser *telos* (sentido) e *pathos* (afeto) que transmite a radicalidade daquele divino Amante que, presente no ordálio do Juízo Final, já, em tudo julga sem julgar, em tudo fala ao calar. O que seja: o Amor. Quiçá o texto rosiano, ironicamente, esteja sugerindo, portanto, que “*Radamante por pseudônimo*” seja ocasião que favorece a adviniência do verdadeiro Nome: profundidade oracular que se faz mântica e mágica procedências: ação que nomeia e comunica o Verbo Inominável.

A partir dos sentidos supra-aventados, então, é possível dizer que o encontro entre os personagens faz-se travessia, rito de passagem que é também passagem de rito para o estar além do tempo e do movimento: movimento ascensional que envida transformação, integração, cura. Tal processualidade terapêutico-ritualística é sugerida quando o narrador diz “*tive de apajeá-lo.*”, haja vista revelar-se aí como alguém que age como um pajé. No entanto, em função do teor poético que inaugura todo o período verbal em estudo, mais que sugestão

¹⁴⁵ Sobre *Mysterium tremendum et fascinans* ver OTTO, Rudolf. **O Sagrado**: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional. Trad. Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

¹⁴⁶ Para maiores esclarecimentos ver o verbete “Radamanto (G. Rhadamanthis)” em KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p.346-347.

Vale ainda lembrar que no primeiro capítulo desta pesquisa, em função da aparente falsidade das propostas do personagem Roasão (“*Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*”) o pesquisador optou por evocá-lo com o pseudônimo (ou falso nome) Radamante. No entanto, devido ao caráter irônico das forças sutis que vigoram na linguagem rosiana, em nível mítico, dá-se reversão e o pseudônimo acaba por ser o mais apropriado e verdadeiro nome para o personagem. Assim, já neste segundo capítulo, respeitando a referência ao mito grego, de modo distinto do próprio narrador rosiano, o pesquisador escolhe por continuar a referenciá-lo sugestivamente como Radamante.

que exorta o tema do rito, do pajé, o texto rosiano, de fato, ritualiza a linguagem, é rito e pajelança.

Enquanto futuro saber que já se sabe enigma, este encontro enceta-se iniciaticamente. Trata-se do portal onde o délfico lema “Conhece-te a ti mesmo” (*Gnôthi seauthòn*)¹⁴⁷, a superar à catalogação de traços personalógicos, motiva-se embate relacional e encontro com instância originária que a todos, misteriosamente, outorga identidade e distinção. Portanto, o conhecimento de si mesmo faz-se como conhecimento do Outro, como encontro e relação, como missão que se realiza gratuidade. Nesta perspectiva, a narrativa, ascensionalmente, prossegue:

Trazia-no dólares do Govêrno e perturbada vontade de gozo, disposto ao excelso em encurtado tempo, isto é, como lá fora também às vezes se diz, chegou feito coati, de rabo no ar. (p.146).

Perceba-se que, em nível de verossimilhança, a oração “*Trazia-no dólares do Govêrno*” sugeriria que Radamante vinha a serviço de fins estatais, detinha dinheiro e certo furor consumista. Nota-se, porém, que — ao invés de usar a expressão *trazia-o*, como, logicamente, seria requerido pela gramática normativa — o narrador-personagem diz “*Trazia-no (...)*”.

“*Trazia-no*” insinua que Radamante era trazido não apenas pela deliberação da vontade própria (ou da instituição estatal), mas, também, por vontade Outra¹⁴⁸. Assim, a expressão “*dólares do Govêrno*”, portanto, passa a sugerir que além de Radamante possuir valores pecuniários era também possuído por valores espirituais. Isto fica bem demonstrado quando o leitor percebe que, escrito com inicial maiúscula, o substantivo “*Govêrno*” pode estar se referindo àquela força que a tudo governa, isto é, a Divina Providência. Nesta perspectiva, é possível que a “*perturbada vontade de gozo*” que motiva o itinerário do personagem não apenas seja inquietação causada por desejos carnis, mas força que desestabiliza o senso comum, que perturba a indiferença e direciona-se para a realização de prazer que se quer integração da vida mundana e espiritual.

¹⁴⁷ *Gnôthi seauthòn* (*Conhece-se a ti mesmo*) é expressão encontrada no pórtico do oráculo de *Delphos*. Sócrates, também personagem de Platão, influenciado pelo délfico *Gnôthi seauthòn* dizia que nada sabia, ou talvez, nisto sabia que conhecia muito pouco, ou um quase-nada, senão nada ou algo do Nada propriamente Bendito. Talvez, Radamante, personagem de Rosa, também.

¹⁴⁸ Nota-se a consonância com as palavras do Cristo: “Não se faça, todavia, a minha vontade, mas sim a Tua!” (Lc 22,42).

Ao dizer “*disposto ao excelso em encurtado tempo, isto é, como lá fora também às vezes se diz, chegou feito coati, de rabo no ar.*” (p.146), a linguagem rosiana sugere que “*encurtado tempo*” é tanto aquela temporalidade da pressa imediatista, instintual, quanto temporalidade daquele paradoxo manifesto na vivência do eterno agora. Sob o impulso da ironia rosiana, portanto, na oração “*como lá fora às vezes se diz*”, a expressão adverbial “*lá fora*” não apenas faz referência ao exterior enquanto lugar geograficamente situado, ou seja, enquanto país outro que não o Brasil. A superar e a acolher o nível verossímil, a expressão adverbial “*lá fora*” pode significar extroversão, abertura para o mundo, para a vida em pluralidade afirmada. Desta maneira, ao dizer “*como lá fora às vezes se diz*”, o texto possivelmente refere-se à ação nomeadora da linguagem, quando, esta, fazendo-se vez (e “às vezes”) vem, efetivamente, nomear-se silêncio, vem dizer de si mesma enquanto profunda interioridade no homem. Assim, em função da ironia rosiana, a engraçada oração “*chegou feito coati, de rabo no ar*”, além de, provavelmente, fazer referência a instintivo estado de excitação fálica, então, passa a insinuar gracioso equilíbrio (metaforizado pela palavra “*rabo*”) e elevação espiritual (metaforizada, meditada em suspensão de julgamento, pela expressão “*no ar*”).

Por fazer-se como processo ascensional (*parábese*) o texto rosiano apresenta-se como convite à descensão (*catábase*). Neste caso, o nível verossímil (e todas as controvérsias nele vigentes) não pode ser negado, senão para ser superado e re-integrado. Reprimir a realidade nas instâncias manifestas da verossimilhança é possível somente sob pena de se aumentar o separatismo, o peso do tempo. Se a ascensão tem um propósito é, justamente, o de poder retornar ao mundo a fim de libertá-lo.

Elevar-se à numinosidade implica, portanto, descender ao obscuro¹⁴⁹: ida ao Hades de *Radamanthis*, ao *Inferno* dantesco¹⁵⁰, quiçá, às sombras inconscientes do próprio leitor. Assim, não sem sentido, o personagem Rão, parece avultar na grandiosa pujança da vida material, da vida na matéria, na *Mater*, na mãe primitiva, primordial¹⁵¹, haja vista, por este

¹⁴⁹ Em carta de 9 de fevereiro de 1965, enviada ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, João Guimarães Rosa registra: “A excessiva iluminação só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.” (BUSSOLOTTI, 2003, p.64).

¹⁵⁰ Sobre relação ente Dante e Guimarães Rosa ver ARAUJO, Heloisa Vilhena de. **Palavra & Tempo** – Ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

¹⁵¹ Como já havia sido notado no capítulo anterior, de modo contrário ao que é realizado usualmente, no texto rosiano em estudo, a edição da fala do narrador está em itálico. Aqui, como se pode constatar, a fala do

curso, dá-se vezo àquela vitalidade feminina que – por força de repressivos e androcêntricos processos civilizatórios – encontra-se oprimida e subjugada (se não – a pesar pelo irônico ordálio dialógico de Radamante – sub-julgada).

Através do encontro, portanto, desmascaram-se aquelas potências que, em nível mítico, serão ritualizadas transformativamente. Enquanto *eus* em relação dialógica, o personagem-narrador e o personagem Radamante poderão ser – um para o outro – efeméride de mútuo espelhamento: reflexão. Por outro lado, enquanto ritualização de emergentes potências, o texto e a leitura, também, haverão de compor efeméride favorável à construção de significados e à liberação poética.

Neste sentido, a dinamizar simbolicamente o enredo, o narrador-personagem segue com mais uma oração, ver-seja quanto a Radamente; diz:

— Mulheres?! *e: como a cambiar dinheiro à ótima taxa — problemas que pronto se propôs, nada teórico.* (p.146).

Nota-se que, ao dizer “— Mulheres?!” o texto rosiano, através dos sinais de pontuação “?” e “!”, elabora a primeira pergunta do enredo; faz o personagem, ambivalentemente, interrogar e exclamar: enfim, enigmatizar. Tal ambivalência, além de sugerir a tensão que caracteriza os motivos imediatistas de um janota, é também certeza daquela dúvida que intriga tanto quanto expressa estupefatação diante do que se inaugura como processo de liberação. Pode-se pensar que Radamante, pouco reflexivo, está interessado em cambiar dinheiro, frequentar cabarés, comprar favores sexuais. Tal interpretação não deixaria de retratar aquele estado de opressão a que fica submetido o feminino quando se torna objeto de troca nas relações de mercado. Porém, ao se considerar o caráter simbólico da linguagem rosiana, ocorre possibilidade de liberadora reversão, vez que a expressão “— Mulheres?!” é fala que, ao dialogar, busca relação e, provavelmente, aponta para a emergência arquetípica do Si Mesmo (*Selbst*) intermediado pela *anima*¹⁵². O feminino, pois, caracteristicamente relacional, é receptividade que evoca câmbio, impulso ascensional e criativo¹⁵³. Não sem sentido, logo

personagem Radamante (“— Mulheres?!”) está editada em fonte normal. Tal fato ainda mais reforça a suspeita de que tal operação ecdótica, invertendo o uso das fontes gráficas, evoca exercício do detalhes, causa estranheza, serve à dinâmica reversiva da poética rosiana.

¹⁵² Ver também HILLMAN, James. **Anima**: anatomia de uma noção personificada. São Paulo: Cultrix, 1990.

¹⁵³ Na obra *A Grande Mãe*, Erich Neumann afirma: “A *anima* é por excelência o veículo do caráter de transformação. Ela é o movimento e o impulso à transformação, cuja fascinação impele, seduz e estimula o

depois da fala de Radamante, a despeito das convenções gramaticais, o narrador segue texto com sinal de dois pontos. Nesta perspectiva, ao dizer “*e: como a cambiar dinheiro à ótima taxa — problemas que pronto se propôs, nada teórico.*”, a linguagem rosiana apresenta-se como oportunidade transformativa, vez que, então, tanto o personagem-narrador quanto o leitor podem, pelo cotejo entre *anima* e *animus*, exercitar pensamento tipicamente feminino e intuição tipicamente masculina.

Nesta perspectiva, intenta-se exercício hermenêutico: etimologicamente, a palavra dinheiro vem da palavra latina *denariu*, uma corruptela de *denarius*, a moeda romana equivalente a *dez asses* (sugestão simbólica do decênio), ou seja, a dez unidades monetárias na antiga Roma. O *denariu* era representado pelo símbolo X, o que, para efeitos poésicos na interpretação do texto rosiano, pode ser concebido como o X da questão e dos valores, como aquele misterioso valor transcendente que a todos os outros valores dá medida: níquel, nicas, necas, moedas de tutaméia. Assim, por intermédio da expressão “*problemas que pronto se propôs*”, o narrador rosiano sugere indicar aqueles incomensuráveis “*problemas*” que emergem de chofre, no instante, no átimo resolutivo, isto é, “*problemas*” que prontamente se põem como respostas: enigma do feminino.

Considera-se que a palavra teoria vem de *Theoria* (isto é, *Contemplação* nas tradições místico-filosóficas¹⁵⁴) e a expressão “*nada teórico*”, ao invés de denotar a ação daquele que pouco ou nada pensa, sugere-se o contemplar ético daquele que pensa o “*nada*”, ou seja, daquele que vivencia o caminho rumo “*à ótima taxa*”, rumo ao vazio pleno do valor ótimo, da Libertação. Sendo assim, necessariamente, pois, a narrativa deverá encaminhar-se como curso emancipatório a dizer de Radamante em outra oração:

Guiou-se-o a Montmartre. (p.146).

Observa-se: o uso da expressão “*Guiou-se-o*” merece atenção, haja vista – tomando em consideração a gramática normativa – seria o caso do narrador rosiano usar a expressão verbal *guiou-se*. Em instância verossímil, considera-se que Radamante se guiou, ou seja, guiou a si mesmo em direção “*a Montmartre*”. No entanto, atentando na expressão “*Guiou-se-o*”, deve-se ressaltar que a referencialidade do pronome “*o*” expande-se como simbólico

masculino a todo tipo de aventuras da alma e do espírito, da ação e da criação no mundo interior e exterior”. (NEUMANN, 2002, p.41).

¹⁵⁴ Ver LIMA VAZ, Henrique. **Experiência mística e filosófica da tradição ocidental**. São Paulo: Loyola, 2000.

uróboros, como meditada esfericidade mandálica e algo, ou alguém — *Oculto* — guiava o personagem Radamante.

Dá-se sentido e rumo à vida humana quando devém a expressão “*Guiou-se-o*”, pois a liberdade de Radamante ao guiar a si mesmo parece amparada pela implícita presença daquele *Outro* que, fazendo-se ênclise na linguagem, é vanguarda a se insinuar sugestivamente no pró-nome “*o*”, a refletir-se, criativamente, a si mesmo na partícula “*se*”.

O pronome “*o*” parece preparar a adviniência do ser que re-vela a si mesmo na linguagem. Isto é, o texto rosiano faz-se experiência de pró-Nome que age como Verbo Amor. Preparar a adviniência do ser, então, faz-se como evocação do Sagrado. Na oração meditada, portanto, sem embargos, “*Montmartre*” — que traduzindo do francês para o português pode significar *Monte dos Martírios* — passa a conotar, não apenas lugar de boemia e pândega, mas também, efeméride de sacrifício e celebrada sacralização da vida na linguagem.

Seguir em direção “*a Montmartre*” pode ritualizar passagem, pode ser deixar-se levar por linguagem que guinda a temporalidade da leitura a nutrir o leitor com epifânica generosidade.

Assim, em nível mítico, Radamante – tal generosa epifania – será dito e contemplado pela narrativa de modo outro vez que

De tudo se apossava, olhos recebedores, que não que em flama conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estrilbilhos. (p.146).

Abordando o texto rosiano em nível verossímil, poder-se-ia dizer que Radamante trata o mundo como objeto a ser possuído, já que “*De tudo se apossava*”. Outrossim, com “*olhos recebedores*”, parece mais interessado em enxergar aquilo que tem para receber do que disposto a mostrar aquilo que tem para ofertar.

Na perspectiva da verossimilhança, faz-se possível dizer que Radamante está com olhos apagados, olhos “*que não que em flama*”, haja vista, narcisicamente, ao querer se aparecer, está tanto a ocultar-se quanto a não se enxergar senão naquilo que é reflexo especular e repetição da própria mesmice. Ao se considerar verossimilmente, Radamente, então, seria alguém que, de modo convencional e infértil, está apenas “*conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estrilbilhos.*” (p.146).

Nota-se, porém, que ao manter o já estabelecido fluxo ritualístico do texto, ao dizer “*que não que*” a linguagem rosiana opera irônica sublevação na oração estudada: guinda a narrativa ao nível arquetípico-sutil. Trata-se de um pronome relativo negar a relatividade trazida pelo outro pronome relativo. Ao dizer “*que não que*” a narrativa nega ao “*que*” (pronome que sinaliza a essência de um nome) o caráter inteligível do “*que*”, daquilo que caracteriza um ente em específico. A obscura nulificação destas luminosidades intelecto-conceituais, no entanto, prefigura-se experiência de iluminação epifânica que contempla insinuações do Mistério, do nome Absoluto.

No centro do período verbal em estudo, portanto, a expressão “*que não que em flama*” pode se fazer como mefistotélica ação da linguagem, como presença do *que-diga*, do capiroto, isto é: demo no meio do redemoinho, diabologia da espiral dialógica rosiana quando mito-simbolicamente concebida.

Por este provocante e iridescente prisma, estando “*que não que em flama*”, os olhos de Radamante efetivam-se figurativamente como obscuridade: possível contemplação daquela clareira que, morando na linguagem, a tudo ilumina e epifaniza.

Sublevado pelo efeito poiésico, o ato interpretativo pode compreender que Radamante “*De tudo se apossava*” não porque estando apegado, aprisionava o fluxo da vida, mas, sim, porque, ao se fazer como lugar de ironia, incide naquilo que é passível de posse – a finitude – a remeter para aquilo que é impossível de ser possuído: o Infinito.

Nota-se ainda a sonoridade do texto rosiano, quando a expressão “*em flama*” pode ser ouvida como a palavra inflama. Assim, tal como o vulcão da primeira epígrafe, Radamante com “*olhos recebedores, que não que em flama*” faz-se provocativa efeméride que favorece tanto à positividade do conhecimento contemplativo quanto à negatividade nulificante daquela inflamável ironia que a tudo incinera.

Neste instante, a poiésis que emerge na leitura do texto rosiano faz o olhar de Radamante ser mais que olhar da carne. Convidando o personagem-narrador e a leitura para viagem da relação: o olhar “*que não que em flama*” pode ser o próprio olhar divino.

Pela via da linguagem poética, pois, este enigmático olhar que se vê através do personagem Radamante e do narrador-personagem, talvez, faça-se também olhar do leitor: Olho do Espírito a se contemplar¹⁵⁵. Deste modo, na oração “*conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse.*”, o “*tanto*” de reconhecimento É: intensidade de Infinito. Outrossim, reforçando a leitura, nota-se que na oração “*tanto que da Cidade reconhecesse (...)*” a palavra

¹⁵⁵ Para considerações sobre tal tema ver WILBER, Ken. **O olho do espírito**. São Paulo: Cultrix. 2000.

“*Cidade*” está, ao modo dos nomes sagrados, grafada com letra inicial maiúscula. Tal “*Cidade*” referenciada pelo texto rosiano, portanto, além de Paris, simbolicamente, pode sugerir-se como lugar onde mora a linguagem. Nesta perspectiva, o re-conhecimento abandona o narcisismo e passa a ser possibilidade de re-memoração do eterno: lembrança do que já está desde sempre como Pré-sença.

Posto isto, não é desarrazoado dizer que, simbolicamente, o “*topógrafo de tradicionais leituras*” apresenta-se como aquele estudioso interessado no lugar (*topos*) da palavra (*grafos*). Nesta mesma visada, é provável que a expressão “*tradicionais leituras*” refira-se aos exercícios do ler e do escrever quando realizados à luz das verdades “*tradicionais*”, verdades perenes, arquetípicas. Assim, enquanto “*coleccionador de estrilbilhos*”, Radamante pode afigurar-se experiência não do que se repete na mesmice, mas, sim, daquilo que congrega, cultiva e coleciona, daquilo que – no seio da eternidade – pode retornar mais vigoroso: igualdade do Uno que faz existir e comungar as diferenças.

Daí a narrativa rosiana manter-se em caloroso, respirado movimento em direção à *Ágora* (lugar de liberdade) na duração do *Agora* (tempo de Libertação):

Saudava urbana a paisagem, nugava, tirava-se à praça — do Tertre — onde de escarrancho nos sentamos para jantar, sob pára-sol, ao grande ar galicista. (p.146).

Perplexo diante do léxico rosiano, o leitor pode dar-se em dúvida¹⁵⁶, recorrer à gramática normativa, vez o texto deveria dizer que o personagem Radamante *Saudava a urbana paisagem* e não que “*Saudava urbana a paisagem*”. Nesta contrução verbal, no entanto, faz-se notória a pluralidade polissêmica que caracteriza a vida na linguagem do Amor: governo de *ágape* capaz de oferecer a dieta exigida pela fome humana de Transcendência.

Intentando compreender sentidos para a oração, agora, em estudo, observa-se que o narrador, sem cair em *non-sense*, ao invés da oração “*Saudava urbana a paisagem*”, ainda, poderia ter dito orações tais como: *Radamante saudava, urbano, a paisagem*; ou referindo-se a recepção que lhe oferecia a cidade francesa: *Saudava urbana, a paisagem*.

¹⁵⁶ Se interpretar é, também, em certo sentido, traduzir, a dúvida do leitor encontra ressonâncias na fala do autor. Em carta de 27 de março de 1965, João Guimarães Rosa escrevia ao seu tradutor alemão Curt Meyer Clason: “Em geral quase toda frase minha tem de ser meditada. (...) Sempre que estiver em dúvida jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o ‘sovrassenso’ é avante – solução poética ou metafórica. O terra – a terra serve só como pretexto.” (BUSSOLOTTI, 2003, p 78).

Para além da lógica aristotélico-cartesiana, todavia, a linguagem rosiana acata o terceiro excluído (*tertium non datur*) e até mesmo um quarto caminho, quando a expressão “*Saudava urbana a paisagem*” excede-se como insinuação das qualidades do gozar feminino.

Em barbarismo que é eruditismo, e verso-viço, o texto possibilita que a palavra “*urbana*” faça-se manifestação contemplada da paisagem: “*Cidade*” revelando-se aos olhos dos homens; paisagem urbana, citadina; modo feminino do Infinito – em Poesia – manifestar-se. Assim, sem incorrer em unilateralidade, a linguagem rosiana, discretamente, sai à *francesa*, evita possíveis aprisionamentos, acolhe aqueles e ainda mais outros sentidos aventáveis. Deste modo, ao acolher e inverter o *non-sense*, sugere presentificar Supra-senso.

Em nível de verossimilhança poder-se-ia até dizer que o narrador expressava o aparente pedantismo de Radamante, uma vez que este estivesse *nugando*, ou seja, ocupando-se de banalidades, pousando, tirando moda ao modo de praça. De fato, ao dizer “*nugava, tirava-se à praça*”, o texto pode significar que Radamante se abstraía negativamente não apenas “à praça” (ao mundo derredor), mas também, a tudo que não fosse auto-referenciado e idiossincrático. Porém, ao considerar a qualidade mito-poética do texto rosiano, pode-se conceber ainda que “Radamante *nugava, tirava-se à praça*” porque, a entregar-se às singularidades epifânicas (*flaneurie* dos detalhes), às tutaméias, retirava-se de si, atirava-se na praça, em aberta comunhão, para enfim, tirar-se rumo ao “*Tertre*” que (sendo monte, em francês) simboliza, possivelmente, ascensão e descensão espirituais.

Nesta perspectiva simbólica, em descrição de linguagem, portanto, os personagens são letras garranchadas “*em escarranchos*” que, em fluente relação, buscam nutrição na vida da linguagem. Ademais, poetizam-se gradual e mutuamente, “*sob pára-sol*”, isto é, debaixo de simbólica penumbra que é sombra e luz, “*ao grande ar galicista*”, ou seja, de acordo o grande ritmo da divina respiração (*entheosiasmos*) que perpassa o canto do galo (ave que simboliza, oracularmente, a marcação e anúncio dos tempos).

Assim, como expressão de temporalidade e espacialidade míticas devém nova fala:

Desembarcado de horas, tinha já pelo viso o crepúsculo e no bolso o cartão indicador, no decênio das primas vindimas. (p.146).

Ao ler-se a oração “*Desembarcado de horas*”, em nível verossímil, é possível dizer que Radamante chegara de viagem fazia algumas horas. No entanto, a expressão rosiana pode também significar que Radamante é alguém “*Desembarcado*”, *desempedido de horas*, ou

seja, livrado do peso do tempo. Ou ainda, enlevado do peso de si mesmo, em função de estar harmonizado com poéticas e simbólicas horas, consoante à temporalidade mítica.

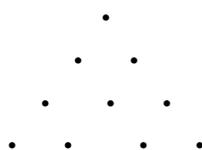
Assim, na expressão “*tinha já pelo viso o crepúsculo*”, o advérbio “*já*” evoca, imediatamente, o mistério do instante, vez que o personagem não apenas avista entardecer que é anoitecer – entremeio – como, também, neste estado de visionária travessia temporal, tem “*crepúsculo*” no rosto e rosto como crepúsculo: alteridade que irrompe na normalidade cotidiana, que evoca contemplação de obscuridades.

Posto assim, não será sem maiores significados simbólicos que o narrador completará: “*e no bolso o cartão indicador, no decênio, das primas vindimas.*”

Em nível verossímil, Radamante, ao ter cartão com as datas das colheitas das vinhas, pareceria cultivar sofisticação enológica eivada em insinuada frivolidade. No entanto, em termos simbólicos, ao dizer “*no bolso o cartão indicador*”, o texto rosiano parece estar, poeticamente, sugerindo que, naquele lugar onde se guarda valores, íntimos segredos, obscuridades (o “*bolso*”), Radamante traz “*o cartão indicador*”, ou seja, zela por calendário que indica e aponta para os ciclos, para as temporalidades míticas locupletadas no “*decênio das primas vindimas*”, isto é, para completude do ciclo que se perfaz simbolicamente na dezena, na iniciática evolução dos números primos, dos ritmos primeiros, primevos¹⁵⁷.

Nesta perspectiva, as “*primas vindimas*”, possivelmente também remetem à inaugurabilidade das primeiras uvas que morrem enquanto uvas verossímeis para renascem mítico vinho apto a celebrar, dionisiacamente, a vida enquanto possibilidade de mística embriaguês. Esta experiência é bebida, experimentada, sorvida, sobretudo, apreciada pelo próprio personagem-narrador. Senão veja:

¹⁵⁷ Simbolicamente, o decênio remete ao sentido da completude não apenas relativa ao mundo humano (tal como o faz a quadrindade), mas, sim, à totalidade em sentido Kósmico, vez que simboliza retorno à Unidade depois de um ciclo criativo. A simbologia do decênio está diretamente relacionada com a Tectraktys Sagrada dos pitagóricos:



Como se pode constatar, a figura acima é constituída por dez pontos que, a partir do alto, desenvolvem progressão até a base formada por quatro pontos.

Assim, o que a unidade primordial tem em potência se desenvolve na soma $1+2+3+4=10$ de modo que a Tectrakis expressa a totalidade representada pelo decênio. Para mais esclarecimentos ver EDDINGER, Edward F. **Psique na Antiguidade**. São Paulo: Cultrix. 1990.

De mim nada indagou nem aventou, o que apreciei, sempre se deve não saber o que de nós se fala. (p.146).

Este período verbal, em nível verossímil, poderia expressar apenas o contentamento do personagem-narrador diante do fato de Radamante, ao menos a princípio, não estar ultrapassando os limites da privacidade. Assim, o encontro entre os personagens não parece aberto. Nota-se que tal como “Plínio” e o “Vesúvio”, na primeira epígrafe, a aproximação entre os personagens parece permeada de perigos que se abeiram de desafetos explosivamente vulcânicos¹⁵⁸. Ao indicar recato quanto à opinião alheia, a oração pode ser entendida ainda no mesmo sentido que a seguinte sentença: *De mim nada indagou nem aventou, o que apreciei, pois sempre se deve não saber o que de nós se fala.* Nota-se que, neste caso, fez-se necessário o uso da conjunção *pois*. No caso rosiano, para que se resguardasse o mesmo sentido, o trecho em estudo está escrito com outra pontuação, qual seja: *“De mim nada indagou nem aventou, o que apreciei. Sempre se deve não saber o que de nós se fala.”* Desta maneira, a ausência do ponto continuativo faz a expressão “*nem aventar*” recair sobre a expressão “*nada indagou*” de forma que o significado emergente é o de não se aventar a possibilidade de não indagar, isto é, vez que não existe resposta sem pergunta, aventa-se a total possibilidade de indagação. Radamante, assim, apresenta-se como símbolo da dúvida em nível ôntico, como presença mascarada que exorta a radical nudez do Mistério.

Nesta perspectiva, Radamante, portanto, faz-se vezo do “*nada*”¹⁵⁹. E, via presença de Radamante, o “*nada indagou*” ao personagem-narrador. Por ser simplicidade tética de si mesmo, o “*nada*”, também, “*nem aventou*”, nem catalogou, nem transformou desnecessariamente em multiplicidade o que é experiência imediata de simplicidade

¹⁵⁸ Quanto à experiência de conflito representado pelos personagens, em nível verossímil, valem as palavras de May: “Não estou me referindo a esse tipo de hostilidade ou ressentimento. Em vez disso, falo da ira que reúne as diversas partes do eu, que integra o eu, mantém o todo vivo e presente (...). É a ira que torna a liberdade possível, a ira que livra a pessoa da bagagem desnecessária da vida.” (MAY, 1993, p.60).

¹⁵⁹ O encontro entre o personagem-narrador e Radamante é efeméride de reflexos e reflexões. Na dialogicidade poética de distância possibilitadora de relação emerge experiência que exorta superação do separatismo egoísta. Diante o enigma do sentido, tal como generosidade gratuita e abundante, a vida vem no homem a inquirir.

Heidegger, a refletir o Ser, faz-se reflexo, não deixa de, enigmaticamente, considerar: “A filosofia se desenvolve somente através de um salto característico da própria existência na possibilidade fundamental do *Dasein* na totalidade. Para este salto é decisivo primeiramente o deixar espaço para o ente na totalidade, seguidamente deixar-se ir no nada, quer dizer, liberar-se dos ídolos que cada um tem e dos quais busca desprender-se, finalmente deixar oscilar esse estar flutuando (*dieses Schweben*) que constantemente repercute na pergunta fundamental da metafísica que a obriga ao próprio nada: por que há principalmente algo, e não nada?” (HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysic* (Gesamtausgabe 11). Frankfurt a. M., 1976, p.122. apud Estrada, Juan Antonio. **Deus nas tradições filosóficas**. vl 1. Aporias e problemas de teologia natural. Trad. Maria A. Diaz. São Paulo: Paulus, 2003. p. 129).

conhecendo-se a si mesma. É justamente por isto que, da experiência deste “*nada*”, emerge, instantaneamente, aquela autentificação constituinte de cada *eidōs*: potência que faz cada ente, em singular dignidade, existir como o que é ao invés de existir como uma outra coisa. Assim, com pronome relativo que aponta para Nome do absoluto, ao dizer “*o que apreciei*”, o narrador-personagem revela que, a partir daquele instante relacional, gradualmente, começou a apreciar, a contemplar – criativa e meditativamente – o “*que*” da essência em vigorosa potência fulcral a se constituir cerne da existência: a Vida!

Enquanto linguagem ritualizada, ao dizer “*sempre se deve não saber o que de nós se fala*” o texto rosiano reza oração que se faz socraticamente como saber que é não-saber, como imperativo ético que preserva a liberdade inerente ao Enigma: calar que se fala Silêncio. O “*que de nós se fala*”, portanto, é aquilo que, em *locus* de eternidade, em locução de “*sempre*”, pode falar-se através daquele “*que*” sinalizador do fundamento, daquele *eidōs* no qual o “*nós*” se expressa, ou seja, pode comunicar-se naquilo cujo o perpassar pela particularidade de todos os entes, traz a possibilidade do saber que pode falar de Si: marca arquetípica do humano¹⁶⁰, linguagem universal das coisas quando comunicam Mistério.

Assim, como modo originário das perenes formas se expressarem, a linguagem rosiana faz-se repertório de arquetípicas possibilidades de leitura: encontro entre olhar e horizonte infinito de interpretação. Destarte

Rão opiparava-se de menus abstratos. (p.146-147).

Nesta oração, pela ritualização que se perfaz identidade narrativa, a máscara da verossimilhança vai sendo integrada. Nota-se que, se em visada realista/verista, “*Rão*” possa ser percebido como aquele que abundava, pretenciosamente, em pensamentos que não enchem a barriga nem suprem a fome espiritual, em nível mítico que preme adviniência originária-causal, “*Rão*” passa a ser aquele que se apresenta abundantemente como um cardápio que além de trazer, em si, estratos e essências, faz-se como efeméride de nutrição

¹⁶⁰ Se o humano é húmus, é aquele que veio do pó e ao pó deve voltar, também não deixa de ser *antropos* (*antropos*), ou seja, aquele que olha para cima (*an*), aquele que tem tropismo (*tropos*) ascensional.

Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa ousa dizer: “O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação”. (ROSA, 1995, p.48).

A aduzir pela poética presente nos textos que escreve, pode-se conceber tal afirmação do autor como sugestão: o homem domina a criação quando é pela Criação dominado: *mimesis* de poiésis.

espiritual. “*Rão*”, ou seja, o personagem Radamante, portanto, é efeméride de nutrição espiritual: obra de linguagem que reverte: *hermenêutica e aletria*. Sobre ele, ambivalentemente, deve continuar versando o texto rosiano:

Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! (p.147).

Como mencionado no primeiro capítulo, compreendidas em termos verossímeis, estas considerações pareceriam expressar a percepção do personagem-narrador ao querer denunciar a pretensão literária de Radamante. No entanto, através de leitura contagiada pela ironia, percebe-se a sublevação operada pelo léxico rosiano e o período “*Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória*” pode ser lido como: Radamante, “*Denunciou-me romances que*” eu (o próprio narrador) “*intentava escrever e que lhe ganhariam glória*”, isto é, que lhe fariam (fariam ao próprio Radamante enquanto leitor) entrar em contacto com o paradoxo (ou *Glória*, no dizer das tradições metafísicas).

Se em “*glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se!*”, é porque ganhar a glória do paradoxo é perder as vãs gloriolas das vaidades, é lançar-se na vacuidade plena da fonte originária¹⁶¹. Assim, Radamante “*havia de realizar-se*” porque faz-se necessário que ele volte ao mundo (realidade verossímil), atualize-se na matéria, exerça-se como a própria pulsação do Ser na realidade manifesta, como a vontade ascensional de Libertação.

Deste modo, a diatribe é oportunidade do personagem-narrador retomar liga com a vida material, com a mãe primordial, com as potencialidades transformativas que presidem a *prima matéria*. Tal como alquimista que lida com o *nigredo* (substância negra, impura) a linguagem rosiana há de processar alvejamento (*albedo*) e vitalizado enrubescimento (*rubedo*) espirituais. Antes, é ela mesma a matéria na qual se destilam os negrumes daquele *opus alquímico* que se forja como escrita e leitura das coisas e das palavras: oracularidades e epifanias: experienciação de mundo que, fluindo com a temporalidade, tende cada vez mais a fundir-se com o eterno no instante.

¹⁶¹ Ver reverberações com a passagem bíblica em que Jesus diz: “Quem se apega à sua vida, perde-a; mas quem faz pouca conta de sua vida neste mundo, conservá-la-á para a vida eterna. (João: 12, 20-33).

Não sem motivos, ao sugerir problematização entre os temas da verossimilhança e da ficção, o narrador-personagem, refere-se a relação de Radamente com a literatura, continua contando:

Lia no momento autores modernos; vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts. (p.147).

Ao dizer que Radamante “*Lia no momento autores modernos; vorazes substâncias.*” o narrador ritualiza a linguagem de modo que o texto expresse-se em emergente transtemporalidade inaugural. Se não, veja-se: a palavra “*Lia*” é o verbo ler conjugado no pretérito imperfeito do indicativo; a expressão adverbial “*no momento*” evoca contemporaneidade. Deste modo, passado e presente se relacionam em fala que, ao versar sobre momento passado, presentifica-se narrativamente. Outrossim, usando a expressão “*autores modernos*” a ironia ainda mais se atualiza e dá-se potencialização dos processos de iniciação mito-poética.

Ao se considerar histórica e sociologicamente, modernos são aqueles autores que vigoraram em período posterior aos tempos antigos e medievais. No entanto, ao atentar-se para a radicalidade verbal da linguagem rosiana, faz-se retorno que é revolução, quando “*modernos*” podem ser os autores que realizam o *modus*¹⁶², o *modicus*, o modo, o *medicamentum*¹⁶³, a medicina da linguagem, portanto, a prática do equilíbrio que busca a saúde tomando como baliza o modelo da criatividade, o arquetípico inaugural. Nesta perspectiva, “*autores modernos*”, antes de serem aqueles escritores que produziram no período historicamente denominado de *Período Moderno*, são vívidas, fulguradas figurações do eterno. Também “*vorazes substâncias*” – expressão que em nível verossímil possivelmente se refere de modo sardônico às obras que Radamante supostamente dizia ler – a encerrar ironia, libera a temporalidade do rito, ritualiza linguagem que tensiona ascensão rumo à emergência do paradoxo. Se “*vorazes*” pode ser adjetivo referido aos que sentem fome, aos que comem; por sua vez, “*substâncias*” é substantivo plural a significar o mesmo que alimentos, essências. Neste sentido, possivelmente, “*vorazes substâncias*” são aquelas

¹⁶² Discorrendo em *Sobre a Modernidade*, texto publicado ainda em 1863, Baudelaire afirma que o modo no qual a beleza se apresenta “é o transitório, o efêmero, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p.25).

¹⁶³ Para estudo mais detalhado sobre os sentidos da palavra Modernidade ver RODRIGUES, Adriano Duarte. **Tradição e modernidade**. Universidade Nova de Lisboa. 1997. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade.pdf>. Acesso em: 28 jul.2006.

substanciais e arquetípicas verdades que, ao vigorarem no tempo e para além do tempo, ironizam, carcomem e comem a finitude quando esta se pretende como verdade última.

À mesa da ceia literária, o leitor, tendo enigmática alteridade por companhia, a partir do título – há de sugar suculentamente todos aqueles fios de aletrias que compõem o grande prato que é o texto rosiano: “*vorazes substâncias*”. Ao fim de um destes fios, talvez, haja ainda de se dar com a insinuação de beijo da Graça: começo de romance, estória, amorosa ficção.

Assim, também, romaneando estórias de amorosa ficção, ao dizer “*Explicou-me Klaufner e Yayarts*” o narrador-personagem não refere apenas que Radamante – ao comentar sobre autores que não existem na realidade factual – fala absurdo *non-sense*, cai em patente contradição. Apesar da aparente insensatez de quem exhibe erudição que não possui, Radamante, ao representar-se como ironia e gracioso cortejar, implica-se como ficção que é. Neste sentido, “*Klaufner e Yayarts*” não são indicados apenas como boas sugestões de leitura, mas também como a escrita e a leitura possíveis (e já efetivadas) enquanto vivências da linguagem naqueles níveis que transcendem a verossimilhança.

Estes “*autores modernos*”, portanto, são aqueles que sintetizam o tradicional, o clássico, o moderno, o eterno. Muito mais que as poéticas que imperaram no período moderno (ou modernidade sociológica e historicamente considerada), muito mais até mesmo que a própria noção de modernidade literária aventada como poética da arquetipicidade, do *modus* da eternidade, a experiência da linguagem rosiana é efetiva superação do racionalismo, do patriarcalismo, do androcentrismo predominantes no racionalismo moderno. É resgate da tradição tanto mais seja efetiva superação não apenas da dicotomia moderno-tradicional, mas de toda e qualquer experiência dicotômica.

Esta saga, como se vem constatando, é percorrida como processo de inviduação representado pelos personagens, apresentado pela identidade do texto narrativo e acionado pelas emergências de forças poéticas. Trata-se de, ao acolher e superar a realidade da máscara verossímil, laborar-se processo de equilibração entre as forças arquetípicas e manifestas: devir que preme rumo à experiência originária e, enfim, à experiência não-dual.

A dançar com os dualismos *sombra-persona* e *anima-animus*, o texto rosiano, portanto, desenvolve-se como processo de acolhimento e superação dos opostos. Abre-se, para o conhecimento do luminoso e do obscuro, expande-se em consciência, atua no inconsciente a liberar aspectos sombrios, quer sejam positivos ou negativos.

Daí, lidando com obscuras potências anímicas, a narrativa em estudo seguir-se destilando teores arquetípicos no período verbal seguinte:

Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vindo cantarolas fanhosear à beira da mesa. (p.147).

Em termos verossímeis, Radamante parece fazer com a “*velhinha*” aquilo que usualmente se diz como *dar de ombros*, ou seja, não atentar, não dar importância, desprezar. No entanto, em instância simbólica, a oração “*Deu redondo ombro*” reza a simbologia do redondo, do *rotundum*¹⁶⁴, isto é, implica-se feminina receptividade, circularidade e completude mandálicas, dinâmica ao mesmo tempo circular, expansiva e totalizante do Infinito.

Ao acolher a “*velhinha em cãs*” (nota-se que *cãs*”, cabelos brancos, é sugestivo símbolo da *anima* na dúbia condição de decadência ou de pureza e sabedoria), em termos ritualísticos, também, aceita-se o feminino e a tradição, ouve-se o apelo das cantarolas, dos sons arquetípicos. Esta experiencição musical não deixa de influenciar sutilmente na relação dos personagens, vez que se faz capaz de iniciar processo que é diluição do egoísmo. Seria este o caso de alquímica *solutio*, ou seja, daquela operação transformativa que vem dis-solver os conflitos, quando, o que estava subjugado, agora, pode se manifestar com sinceridade destituída de ornamentos.

E é este amor pela simplicidade que possibilita discussão sobre o fazer artístico expresso nestes outros períodos verbais:

Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito. (p.147).

Ao se considerar a fala “*Desprezava estilos.*”, nota-se que os períodos verbais anteriores e posteriores, bem como a temática da dúvida presente em todo o texto “— *I* —”, acabam por influenciar o sentido da oração meditada. Deve-se relevar, portanto, que, mesmo em oração aparentemente lógica e verossímil, vigoram ambiguidade e experiência poésica. A princípio poder-se-ia pensar que Radamante quer mostrar-se interessado no que está para além das veleidades idiossincráticas de muitos escritores, ao tempo em que estaria ele mesmo,

¹⁶⁴ Sobre as simbologias do *rotundum* e do feminino ver NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente.** São Paulo: Cultrix. 2002.

também, incorrendo nessas mesmas veleidades. A palavra estilo vem do latim *stilus* – instrumento pontiagudo de metal. Em francês, *style* é lapiseira. Em português tem-se a palavra estilete a lembrar que se trata de termo relacionado à prática da escrita. Com estes significados de afinar, preparar, fazer cortes (*scientia*), o estilo acaba por ser instrumento de conhecimento da realidade: quanto mais profundo o corte do estilo, mais ciência (*scientiarum*), mais penetração no real. *O estilo é o homem* – tangencia-se a famosa expressão de Buffon¹⁶⁵ – mas desde quando por homem se concebia lugar onde se corte e se talhe o conhecimento do Infinito.

Nota-se que quem despreza estilos, de algum modo, exercer-se em estilo. Aqui, revela-se a ironia que perpassa a linguagem do texto rosiano. A considerar o contexto em que a fala do narrador se insere, fica patente que se trata de enunciação pejada em ritualizada originareidade. Ressalta-se que o estilo faz-se como aquela incessante conquista de especificidade que singulariza cada escritor, ou cada pessoa humana. Haja vista todas as obras de artes autênticas escreverem-se como sinonímia¹⁶⁶ que remete à mesma Vida, à mesma Infinitude é graças ao estilo de cada escritor que as obras de arte podem ser diferentes. Neste sentido, em atitude hermenêutica que acomete originariedade, “*Radamente desprezava estilos*” porque se fazia tensão, ambiguidade. Isto é, porque, ao ter estilo eivado em experiência não-dual fazia profundo corte (*scientia*, ciência) no real; era ele mesmo estilo que – sem cair na obsessão do novo apenas por ser frívola novidade – vigora como incessante superação do próprio estilo: contemplação da personalidade para além da própria personalidade.

Assim é que o personagem “*Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo*”, pois, se por um lado se insinua que Radamente negava inautenticamente a própria identidade pessoal em função de imediatistas e despersonalizados arroubos políticos das massas, por outro – dado o caráter ambíguo que contagia toda a linguagem rosiana – não

¹⁶⁵ ““O estilo, é o próprio homem, dizia Buffon””. (COMPAGNON, 1999, p.166).

¹⁶⁶ Antoine Compagnon, na obra *O Demônio da Teoria* (1990), ao estudar a questão do estilo (Capítulo V), ressalta que enquanto tal noção se relacionava com as noções de “norma, prescrição e cânone” (p.192), observações advindas dos estudos linguísticos e de autores como Stanley Fish a considerarão tão indesejável quanto a noção absolutista de autor. Assim é que a crítica insurge-se contra a estilística enquanto estudo e exercício viciosos de dizer a mesma coisa através de formas diferentes.

Ao propor superação da falsa antinomia apresentada pelo conflito entre senso comum e crítica, Antoine Compagnon, então, a seguir na esteira do filósofo Nelson Goodman, postula noção de estilo sem necessariamente incorrer naquela sinonímia que se faz sempre como mesmice: “Assim, ao princípio absolutista (*há várias maneiras de se dizer a mesma coisa*), pode-se substituir um princípio flexível que agrega a estilística (*há maneiras bem diversas de se dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de se dizer coisa muito diversas*).” (grifos do autor). (COMPAGNON, 1999, p.192).

deixa também de sugerir que Radamante visava, intentava, desejava que a redenção do povo não se desse ao modo “*rude*”, como sói ser nos movimentos de massa caracteristicamente individualistas. Nestes, a atuação – não alcançando o fato sublime de que todo autêntico fazer humano deve ser ao mesmo tempo pessoal e transpessoal – vê-se reduzida tão somente à esfera estanque daquela “*satisfação pessoal*” que se apraz em diluir-se na anônima indiferenciação da experiência coletiva. Nesta perspectiva, em nível mito-simbólico, Radamante parece visar à redenção do indivíduo naquilo que ele tem de mais íntimo e coletivo, o que seja: a dignidade de ser livre enquanto pessoa humana.

Ao dizer “*Visava não*”, pois, a linguagem rosiana pode estar sugerindo que Radamante não apenas objetivava (“*Visava*”), mas, também – e sobre-tudo – contemplava (“*Visava*”, no sentido de observava) a realidade objetiva que é a Transcendência. Esta observação presentifica-se eivada de qualidade negativa (daí o narrador dizer “*Visava não*”), de modo que realiza-se como negação, destruição, superação e integração do estado de separação dualista.

Assim, devido a este caráter destrutivo que se direciona para tudo o que sugere fôrma, opressão, o narrador rosiano afirma que – segundo Radamante – “*Aliás o romance gênero estava morto.*”. Nota-se que a palavra *gênero* está associada às ideias de taxionomia e classificação. Ao mencionar a expressão *gênero romance* indica-se a classificação de um gênero literário; qual seja: o romance. Sabe-se, porém, que os dinamismos da prática literária são plurais e pouco afeitos à classificação que se queira rígida, estanque. A própria concepção do que vem a ser o gênero do romance é variegada¹⁶⁷.

Em nível verossímil é possível que a oração rosiana esteja afirmando que o romance – enquanto gênero literário – estava superado¹⁶⁸. Neste sentido, Radamante, é apresentado como pretense apóstata de algum novo gênero. Veja-se, no entanto, que ao afirmar “*o romance gênero*”, ao invés de dizer *o gênero romance*, a linguagem rosiana pratica inversão que rememora o caráter épico, poético, senão romântico da narrativa. Ao dispensar o uso de

¹⁶⁷ De modo geral, por Romance pode-se entender aquele modo de escrita narrativa iniciado por Cervantes e, de certa maneira, praticado por escritores como Victor Hugo, Balzac, Gabriel Garcia-Marques, dentre outros. A despeito de escrever extensos textos narrativos, João Guimarães Rosa dizia: “Não, não sou um romancista, sou um contista de contos críticos. Meus romances, ou ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. (ROSA, 1995, p. 8).

Deve-se considerar que “contos críticos”, possivelmente, não são apenas narrativas curtas que, tais o romance realista ou o conto folclórico, podem eliciar reflexão sobre problemas sócio-étnico-culturais. Na literatura de João Guimarães Rosa, contos críticos podem ser aquelas narrativas peçadas de poesia, que, alcançando a experiência metafísica da Transcendência, fazem-se como experiência crítica, ponderada sobre todos os níveis da vida. Em sentido originário, a crítica, no caso rosiano, pode estar mais próxima da *Krisis* (do grego, decisão), vez que é iminente exercício daquela liberdade que pulsa Libertação.

¹⁶⁸ Considera-se que, em 1880, o escritor realista Jules Renard, dizia que romance havia morrido; e aqui-agora, o texto rosiano – romance de um homem com a linguagem – pode soar vívida e atualizada ironia.

vírgula que separe a conjunção “*Aliás*” do resto da oração, o texto faz com que a força adversativa deste termo funda-se à inversão operada na expressão “*gênero romance*”: inversão de inversão, o trecho ora estudado acaba por revelar a morte da morte: vida sobejando na linguagem.

Esta romântica união das palavras torna-se não apenas tensão entre opostos, mas, concomitantemente, gera movimento de complementaridade, afirma-se como autêntica literatura que emerge para além dos rótulos, para além do que é logicamente rotulado como este ou aquele gênero.

Ao ser orientado pela vida, e não pelas convenções¹⁶⁹, o gênero haverá de fazer-se generosidade: *eros* que, revolucionária e reversivamente, preside em todo *gen* poético: originareidade que se ritualiza manifestamente nas formas arquetípicas. É neste sentido que as ações da linguagem ganham autenticidade, dignidade e valor. Assim, o texto rosiano deve seguir dizendo que para o personagem Radamante “*Tudo valia em prol de tropel de ideal.*”

Neste período verbal, nota-se que, se em nível verossímil, o personagem-narrador parece sugerir que Radamante obedece às ditaduras da história, da teleologia e do tempo, em nível ritualístico, pode-se atentar à sonoridade da oração em estudo e, quiçá – sobretudo em função de como a letra “*r*” se ritma nas palavras “*prol*” e “*tropel*” – ouvir-se-á o trotar de caixas evocando àquela batalha que é ascensão e refinamento da humanidade quando movida, não por uma ideia abstrata, lógica e fria, mas, sim, pelo *eidós/Idea*, pela arquetipicidade numinosa da Transcendência.

Destarte, ao dizer “*Tudo valia*” não mais se representa a expressão arbitrária de algum capcioso *laissez-faire* (em francês, *deixai fazer*), porém conota-se o caráter axiológico da palavra “*Tudo*”: queda das correntes totalitárias do liberalismo imanentista; ascensão libertadora daquele contorno poético-metafísico que, eternamente, desenha-se Infinito.

O lugar onde se constrói o desenho do Infinito é o lugar do paradoxo, daí que para Radamante “*Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito.*”. Em nível verossímil, o pretense vanguardismo de Radamante parece, de fato, desejar profeticamente que a tradição clássica sucumba diante a adviniência do “*mundo novo aclássico*”. Nota-se que a expressão “*por perfeito*”, no entanto, sugere que o mundo que deve vir é mundo que se institui como *por acabado*. Assim, o aparente determinismo finalístico-historicista de Radamante acaba por negar o dinamismo engendrado pela injunção afirmada

¹⁶⁹ A Günter Lorenz, João Guimarães Rosa diz: “Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas.” (ROSA, 1995, p.34).

no início do período verbal quando se diz “*Tudo tinha de destruir-se*”. O fim da iniciação é sempre o mistério do meio: travessia. Em verossimilhança, porém, *hèlas*. Sem liberdade; não há mundo novo; não há novidade.

Ante tal impasse, ressalta-se que a palavra clássico¹⁷⁰ – conquanto possa ser sinônimo de modelo rígido e convencional – pode ainda se referir, não a um padrão a ser repetido acriticamente, mas, àquela dis-posição que quer ressoar com as proporções e ritmos perenes da vida. Neste sentido, antes de exigir a fôrma, o clássico é aquele que se faz ao emergir como elagante dinâmica formativa, como vigor criativo da formatividade¹⁷¹.

Assim, quando, em nível verossímil, Radamante, mesmo que de modo restrito (pouco espaçoso), afirma o devir que há de “*dar espaço ao mundo novo aclássico*”, também, estará afirmando, extaticamente, a existência de liberdade que se faz como movimento no tempo. Aqui, a oração “*Tudo tinha de destruir-se*” ganha teor mítico-metafísico, insinua os ciclos temporais, lembra época registrada nas efemérides arquetípicas, imemoriais. Neste sentido, o clássico e o “*novo aclássico*” são acolhidos, quando a expressão “*por perfeito*” remete, justamente, àquele imperfeito que se autentifica sob a égide do Infinito, àquilo que – por ser autenticamente imperfeito – faz-se vezo de manifestada ação da Transcendência, da Perfeição. Ambiguidade que problematiza o sentido do ato interpretativo, que traz o dilema da liberdade, a linguagem do mundo e da própria linguagem é oracularidade sincronística, música da Providência, Misteriosa emergência de soluções. Devém, portanto, de fato, indeterminismo dos ventos do livre arbítrio; esvoaçados lenços e guardanapos; algum sinal que comunica sentido, que traz esperança, salvação. Algum sentido que, mesmo ao se dar dentro de algumas determinações, ainda assim, abre-se cardápio de opções e possibilidades para aquela liberdade que pulsa Liberdade.

¹⁷⁰ Na antiguidade romana, *classicus* era o cidadão de classe abastada. Escritor clássico, por sua vez, seria aquele que conseguisse obter grau de nobreza na arte que se dispusesse a exercitar. Na época renascentista, por clássico se concebia tudo que estivesse relacionado ao culto praticado ao modo dos greco-romanos. No entanto, com o tempo, o culto à criatividade se enrijece e clássico passa a ser sinônimo de padrão, fôrma.

Ao combater tais tendências paralisantes, o Romantismo há de engendrar revolução formal. Tal combate será a marca das vanguardas do século XX. Atualmente, clássico-moderno, tradicional-contemporâneo são noções flexíveis com tendência a hibridismos e miscigenações.

¹⁷¹ Neste sentido, na obra *Estética – Teoria da Formatividade*, Luigi Paryeson comenta: “Somente quando o modo de invenção do fazer é ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o *único* modo em que o que se deve fazer *pode* ser feito e o modo como se *deve* fazer”. (PARYESON, 1993, p.60).

Não sem a presença deste referido sentido é que o texto rosiano há de adentrar no segundo movimento do enredo, na dinâmica da reversão, quando derredor de pratos e bebidas, a emergência da complementaridade faz os personagens metaforizar o encontro e a literatura como efemérides de nutrição e purificação espirituais.

2.3.2 Estudo do segundo movimento do enredo em nível mito-simbólico:

No primeiro capítulo desta pesquisa mencionou-se que o personagem-narrador percebe a “*sosiedade*” (p.147) entre ele e Radamante quando ambos se sentam à mesa; registro espaço-temporal em que a dinâmica da inversão começa a dar vezo aos processos de reversão. Em nível verossímil, a superação do aparente conflito entre Radamante e o personagem-narrador faz as forças narrativas se congraçarem em um mesmo sentido. Já, em nível mito-simbólico, envidada pela emergência de liberadoras pulsões poiésicas, a reversão ainda mais potencializa o movimento ascensional.

A expressar este fortalecimento, não sem motivos, o texto rosiano vem narrar poeticamente o encontro como cena de nutrição que metaforiza a própria atividade dialogal que se impõe como literatura. Assim, o enredo deverá oferecer à leitura mais um fio de epifânica aletria verbal, qual seja:

Depois do filet de sôle sob castelão bordeaux seco, branco, luziu-se a poularde à l'estragon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras degustex. (p.147).

A se conceber pela perspectiva verossímil, a garbosa ceia parece ironizada, vez que, ao ser “*moída por dentaduras degustex*”, sugere-se nutrição postiça e artificiosa, tal qual a aparente postura de Radamante. No entanto, o texto rosiano acolhe e supera o artificioso e o transforma em evento artístico. Se não, veja-se: a expressão “filet de sôle” — traduzida como “porção de linguado” — metaforicamente, insinua referência ao alimento espiritual — que é a língua — materializada em porção: linguagem.

Com a expressão “*castelão Bordeaux seco, branco*”, a linguagem rosiana ainda pode embriagar a leitura com sutis epifanias, haja vista — em súbito brilhar — a satisfazer a fome do espírito — o narrador-personagem reflete numinosidade no mundo e prosegue: “*luziu-se a poularde à l'estragon*”. A palavra “l'estragon”, em francês, referencia tanto ao condimento da folha do estragão quanto a ataque ou acontecimento súbitos. Diante desta duplicidade de

significados, para fins poiésicos, não seria desarrazoado conceber que o texto rosiano, além de dispor à mesa dos personagens a “poularde à l’estrakon”, ou seja, a “franga ao estragão”, ironicamente, não deixa de ofertar-se à leitura como impactante suavidade.

Neste diferenciado nível de entendimento, a expressão “*dentaduras degustex*”¹⁷², já considerada mito-simbolicamente, é guindada ao refinamento de um riso que, além de gracejo, poderá vir a ensejar abertura para a experiência da Graça. Em elevada contemplação, há de ritualizar-se cura, expandir-se a consciência, cultuar-se o Bem, o Justo no Belo das letras; inaugurar-se o *lògos* da nova palavra, abranger-se o mundo, o nada e a vida. Se não, veja-se:

*Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda.
Beletristas... Mirou em volta. Paris, e senão nada!*

Nesta altura do discurso, considera-se a verossimilhança da expressão “*Nada de torres de marfim*”, e é possível dizer que Radamante propugnava ação imediata no mundo, vez que parece condenar idílios, utopias, míticas fabulações, absenteísmos e passividade política. Aprofunda-se no alicerce poético do qual se ergue a expressão em foco e, possivelmente, ver-se-á deste “*Nada*”¹⁷³ que inicia a frase, elevarem-se torres de *fim de mar*, de infinito em estórias que, antes de isolarem a leitura do mundo, hermética e hermeneuticamente, oferecem-se janela que participa amplidão: anímicas princesas, heróis porvir: sabedoria que medita a prática da solidude e ritualiza o advento da linguagem poética.

Assim, ao dizer “*Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda*”, a palavra “*Droga*”, em nível verossímil, pode apontar para o significado de narcótico, conquanto,

¹⁷² Outra risada inaugural pode ser contemplada no primeiro prefácio de **Tutaméia**, qual seja “*Aletria e Hermenêutica*”: “A RISADA. A menina — estavam de visita a um protético — repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: — “Titia! Titia! Encontrei uma risada!”” (ROSA, 1979, p.9).

¹⁷³ Atenta-se às palavras de Leibniz: “É preciso elevar-se à metafísica servindo-se do grande princípio, pouco empregado comumente, que afirma que *nada se faz sem razão suficiente*, quer dizer que nada sucede sem que seja possível a quem conhece as coisas dar uma razão que seja suficiente para determinar por que é assim, e não de outro modo. Uma vez colocado este princípio, a questão que se tem direito a fazer será: *Por que há algo e não nada?* pois o nada é mais simples e mais fácil que alguma coisa. Além disso, supondo que devam existir algumas coisas, é preciso que se possa dar alguma razão por que elas devem existir assim, e não de outra forma”. (G.W. Leibniz, Opera Omnia II. Logica ET Metaphysica, ed. G. Olms e A. R. Ganther, Hirschberg, 1989, p. 35 apud ESTRADA, Juan Antonio. **Deus nas tradições filosóficas**. VI 1. Aporias e problemas de teologia natural. Trad. Maria A. Diaz, São Paulo: Paulus, 2003. p. 81.

substantivo ritualizado na oração rosiana, poderá ser concebida ainda como sinônimo de substância terapêutica, de remédio e cura.

Lembra-se que no início do texto em estudo, o narrador-personagem diz: “*Vindo à viagem em resto de verão, ou entrar de outono, meu amigo Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apajear-lo*”. (ROSA, 1979, p.146). Este apajear, como já mencionado, é relação iniciática entre o personagem-narrador (pajé em formação) e o personagem Radamante; é referência à ritualística da pajelança, à utilização terapêutica de sagrada substância. Em uma palavra: linguagem.

Neste caso, o texto rosiano ironiza o tempo da leitura, vez que a expressão “*era agora*” atualiza o mito, presentifica, “*agora*”, a estória, o faz-de-conta que se faz de conto no *in illo tempore*, no tempo do “*era*” uma vez...

É nesta ritualística temporalidade que a pajelança rosiana pode curar, renovar, fazer iniciática inauguração de palavra. Se em nível verossímil, com a expressão “*Droga agora era a literatura; a nossa concalhorda. Beletristas...*” indica-se a conivência entre escritores e leitores inautênticos, entre calhordas e meros embelezadores que tratam a palavra como ornamento; em nível simbólico, o neologismo “*concalhorda*” sugere o *concalho* (lugar) que encalha a *horda*, ou seja, a literatura como lugar que deve refrear os fechados grupelhos e liberar a abertura universalista.

Contagiada pela força poiésica do neologismo “*concalhorda*”, a expressão “*Beletristas*” – que usualmente remeteria àqueles que têm na linguagem um superficial adereço – aponta – agora em termos mito-simbólicos – à reunião de homens que sonham a letra como *Verum, Bonum et Pulchrum* (o Verdadeiro, o Bom e o Belo).

Outrossim, animada pela mesma paradoxalidade que faz o nível verossímil e o nível simbólico dizerem-se contrários e, ao mesmo tempo, complementares, a fala “*Mirou em volta*” possivelmente atina que Radamante não apenas observou o que estava ao redor, mas, também, contemplou a existência de modo circular, abrangentemente expansivo, arquetipicamente esférico.

Poder-se conceber que na expressão “*Paris, senão nada!*”, Radamante – possível indivíduo da margem com algum complexo de inferioridade – eurocentricamente nega valor a outros lugares por tomar a cidade de Paris como umbigo do mundo. No entanto, em ritualizada perspectiva, a expressão em estudo pode fazer “*Paris*” ser, naquele instante, o lugar que metaforiza o presente, o único tempo existente; ou seja, o agora em que o personagem se entrega e do qual tudo nasce. Paris, que etimologicamente vem de Parísios (gerado, em grego), pode simbolizar, neste caso, a parturiência da receptividade do feminino.

Enquanto símbolo de prolífera vitalidade no mundo, portanto, Radamante aceita “Paris” e a aceita em plenitude, haja vista optar por isto ao ponto de tomar radical de-cisão, isto é, ao ponto de estar em devir de cisão com tudo o que não seja agora, aqui, vida e plenitude. Neste sentido, Radamante, também acata a ironia que é o mundo: finitude a insinuar-se lugar de pré-sença e de manifestação da falta: experiência do “nada”¹⁷⁴ a apontar para o tudo da Transcendência.

Considerando o período verbal, então, estudado, o texto rosiano apresenta a situação da literatura: diz “*Nada de torres de marfim*”, donde e quando circunvoluciona com o período “*Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. Beletristas... Mirou em volta.*”, para, então, desferir: “*Paris, e senão nada!* De cabo a rabo, de “*Nada*” à “*nada*”. Observa-se, pois, o bote urobórico que faz a linguagem rosiana movimentar-se em concircular espiralidade: tufão da ironia a demolir ilusões, a ter no centro um olho que contempla calmaria: erótica e tanática, a pulsão da paradoxalidade rosiana faz ascender torvelinhos que, presidindo no inconsciente, não deixam de pleitear expressão no mundo manifesto do texto. Deste modo, não sem motivo, a narrativa vem dizer-se:

As francesas, o chique e charme, tufões de perfumes. (p.147).

Nesta oração, verossimilmente, sugere-se que Radamante seja sujeito tão somente sensorial. No entanto, dado o caráter mito-simbólico do texto rosiano, trata-se de epifânica sinestesia. Se não, ouça-se a sonoridade do verso narrado: “*As francesas, o chique e charme, tufões de perfume*”. Nota-se a predominância de sílabas que sibilam: *ésses, chios* que fazem alarme de densa imensidão e suavidade. Nesta plethora de intensidades sutis volteiam eólicos espirais, dá-se furação de beleza, cujo centro é olhar de calmaria a perceber a vida estética, sobretudo, o intacto odor que traz à lembrança o invisível anímico.

Delicado choque: o texto rosiano diz “*o chique e charme*”, e não *o chique e o charme*. Na ausência de um artigo que defina o Indefinível, “*o chique*” faz-se vezo de “*charme*”; charme que é a existência enquanto simples elegância. Daí, “*As francesas*” se apresentam não

¹⁷⁴ Neste sentido, é possível dizer da experiência de Radamante o que Kierkegaard diz da ironia: “(...) ela é *negatividade*, pois apenas nega; ela é *infinita*, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é *absoluta*, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que, contudo, não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela”. (KIERKEGAARD, 2005, p. 283).

mais apenas como mulheres da França, mas como símbolo universal, pois, vivenciado poiesicamente no rito da leitura, faz-se mesmo experiência liberada do feminino.

Assim, ainda tematizando o feminino, como terceira pergunta no texto rosiano em estudo, emerge a oração:

Desse-se inda hoje uma, e podia levá-la a hotel?

Mais uma vez, se observada apenas pelo olhar ainda semicerrado do personagem-narrador em nível verossímil, pode-se conceber que Radamante está tentando conduzir-se com uma mulher até um hotel, ou senão – tirante a discrição do contar – até um motel. Entretanto, dizer “*Desse-se inda hoje uma*” é já se ter dado uma, qual seja: o feminino – em conluio com a Unidade que a tudo ama – goza na linguagem. Se não, por que o narrador suprimiria a letra *a* da palavra “ainda”? Reprimiria, ele, o significado de um advérbio? Oprime-se, neste caso, o tempo, a duração? Anacroniza-se o texto com um arcaísmo provençal típico das canções de amigo? Ou resgata-se o arcaísmo para supra-modernizá-lo? Se feminiliza o gerúndio do verbo ir? Faz-se feminino do verbo ir (*indo*) com a palavra “*inda*”? Ou melhor: faz-se devir o feminino? Não necessariamente segundo a intenção consciente do autor – ponta do *iceberg* poiesico – mas consoante as primícias da experiência originária, pode-se dizer: ao operar com a língua como operou, a linguagem rosiana põe-se como receptividade criativa do feminino que, liberando-se, vem ao encontro dos personagens, da estória e do leitor. E o faz como aquela instância que possibilita conceber a Vida como travessia, como passageiro, haja vista – ao sentir a errância da finitude – conceber o mundo não mais como fixa residência, tanto quanto sente a necessidade de recolher-se com o feminino em albergue ou “*em hotel*”.

Nesta perspectiva, ao intermediar a segunda pergunta do enredo, qual seja “(...) *e podia levá-la a hotel?*”, a linguagem rosiana é dúvida que evolve e abraça, quando, mesmo nas raias do paradoxo, acolhe, aquece e dá à leitura certeza que se abre esperança de venturosa aventura: caminho do Infinito que há de se realizar Libertação.

Contactando o teor tanático presente nesta alquimia – tal vulcão a expelir magma uterino – portanto, devém a irrupção das potências da *anima*. Ao desenharem-se descensionalmente, tais potências fazem-se curvilíneas, plenas de insandecidos excessos bacantes, de entorpecidos acessos dionísicos. A relação entre o eu e o outro, então, torna-se mais estreita, difusa, direta, quando o narrador-personagem, deve contar:

— *estava-se já na curva do conhaque. Você é o da forma, desartifícios... debitou-me.* (p.147).

Não referenciando apenas ao ato de beber, a expressão “*curva do conhaque*” pode, também, simbolizar possibilidade daquela embriaguês dionisíaca¹⁷⁵ que acompanha as reversivas virações e as onduladas liberações dos teores estéticos do feminino. Por outro lado, sendo “*da forma*” nem por isto o personagem-narrador será somente “*da forma*”, da fôrma, do ornamento, do mero artifício. Por “*forma*”, talvez, Radamante se refira às potências arquetípicas, no que, falar de “*desartifícios*” seja atinar para aqueles artísticos artificios, para aquela ironia prenhe de potência reversiva, trans-formadora.

Se para a leitura, em nível verossímil, parece que é o personagem-narrador quem poderia estar ironizando o personagem Radamente, em nível mito-simbólico, dá-se o contrário. Portanto, debitar – atitude de Radamente que o narrador revela ao dizer “*debitou-me*” – não apenas significa cobrar, mas também dubitar, duvidar, provocar, eliciar emergência de ineditismos; propor autêntica relação. Assim, apesar de debitar, dubitar e duvidar, Radamente oferta-se na diatribe, dispõe-se abertura para o outro, diz:

— Mas, vivamos e venhamos... (p.147).

Nesta oração, a separação feita pela vírgula sinaliza que a adversativa situação é também efeméride de re-união. O usual dito popular *venhamos e convenhamos*, aqui, perde a possibilidade de significar, na mesma medida, justo acordo tanto quanto alguma possível convivência. A oração “— Mas, vivamos e venhamos”, assim, passa a ser exortação de encontro, viver que se implica em vir ao encontro, em relacionar-se.

Em enigmático espelhamento de luzes e sombras, então, o narrador-personagem, extaticamente, prossegue contando:

— *me esquivei, de nhaniônias.* (p.147).

É possível que o personagem-narrador estivesse fugindo, ou esquivando-se da ação dispersiva de Radamente. Por outro lado, a ritualizar a apresentação dialógica, o texto também

¹⁷⁵ Quanto ao simbolismo referido à figura de Dionisio ver KERÉNYI, Carl. **Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odisseus, 2002.

possivelmente sugere que a esquivia traz aquela distância necessária ao conhecimento de algo, ou alguém. Assim, a expressão “*de nhaniônias*” pode estar referindo tanto a Radamente quanto ao personagem-narrador, vez que ambos podem estar “*de nhaniônias*.”, quiçá entojo na vontade, *nenhenhen*. No entanto, em um caso ou outro, faz-se mister saber o significado da referida expressão. Na obra *O Léxico de Guimaraes Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins assim diz de tal verbete: “Explicação não encontrada”. (MARTINS, 2001, p.351). Intentando aproximação poésica com o texto rosiano pode-se sugerir que haja alguma relação entre a palavra em questão (“*nhaniônias*”) e as figuras simbólico-transformativas da *anima*, do *animus*, da *persona*, da *sombra*.

Nesta perspectiva, a palavra “*nhaniônias*” talvez seja corruptela da palavra inhanha: mulher da vida; assim como de inhenho: parvo, idiota. Ambos os significados podem esclarecer aspectos sombrios relativos tanto ao feminino (no caso de inhanha) quanto ao masculino (no caso de inhenho).

Ao se tangenciar tais relações, pode-se dizer ainda que “*nhaniônias*” inicia-se com a palavra *nhã*¹⁷⁶. Variação de “*nhá*” (sinhá), a fração “*nhã*” significa senhora, moça, o que mais reforça a suspeita da referência tanto negativas e frívolas quanto positivas e íntegras ao feminino (*anima*), à palavra como via de iniciação: álgebra mágica. Por outro lado, reforçando e compensando *inhenho* (parvo, idiota), o vocábulo “*nhaniônias*” (grifo meu) sugere a presença da palavra “*iô*”, o que remete ao significado da palavra senhor (símbolo do *animus*). Outrossim, o caso apresenta a presença das letras “*i*” e “*o*”, que, no meio da palavra em questão, sugerem-se como relativas ao papel intermediário do eu (*io*, em italiano) e à identidade pessoal (*persona*).

Ademais, a compor o vernáculo em estudo, na sílaba “*ônias*” insinua-se a palavra latina *ónis*, que, como já foi visto quando do estudo do título, retrata ação de *falar ao princípio de*, ou seja, o próprio ato de prefaciá-lo¹⁷⁷. Integrando estes vários significados pode-se sugerir interpretação que conceba a palavra “*nhaniônias*” como a fala primicial que reflete o aspecto feminino do eu, ou seja, o misterioso e iniciático cantar da *anima*.

Para efeitos poésicos, o vocábulo “*nhaniônias*” pode ainda ser composto químico com fortes ligas alquímicas¹⁷⁸. Nota-se que, neste caso, as letras iniciais “*n*” e “*h*” juntam-se tal

¹⁷⁶ Na obra *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Santa’Anna, assim, registra: “*nhã*: “*Que a nhã senhora, aquela, suplicava um fazer particular com o moço chamado Reinaldo...* (GSV, 406/502). /Senhora./F. de tratamento var. de *nhá*, corruptela de senhora. Empr.pleonásticos”. (MARTINS, 2001, p.350).

¹⁷⁷ Ver verbete *Prefácio* em Wiktionary. Disponível em: <http://pt.wiktionary.org/wiki/pref%C3%A1cio>. Acesso em: 2 ago.2006.

como na nomenclatura química NH. Assoma-se a tanto a palavra ânion (íon com carga negativa) que, por sua vez, junta-se à palavra íon (átomo que perdeu ou ganhou elétrons). Assim, a palavra “*nhaniônias*” não deixa de eliciar, ao menos para fins poéticos, a fórmula química do NH₃ (gás amoníaco, amônia), quando, não se faz ilícito se perceber forte, evanescente sugestão de teores químico-alquímicos presentes na linguagem rosiana.

A reforçar ainda mais a carga negativa (duvidante) que gravita em torno do vocábulo por ora em estudo, nota-se sonoridade próxima às palavras ônus (dívida) e anomia (ausência de norma).

De qualquer modo, todos estes significados aventados culminam não em uma referência precisa, ou na ausência de referência, mas, sim, na percepção de que, através de plurivalências e polissemias¹⁷⁹, o texto rosiano é liga alquímica do mundo dos homens, tanto quanto, sendo sempre relação, aponta para o fundamento da identidade, para o excesso que se ausenta, haja vista não subsistindo em si mesma, a linguagem verbal deve ser um prisma que ilumina a relação do homem com os entes, mas também um obscuro quase-nada: con-vivência com um nada que é plenitude de todos os significados do Sentido.

Assim, ao dizer “— *me esquivei, de nhaniônias*”, talvez o narrador rosiano esteja remetendo à leitura não apenas à negatividade, mas à pletora de significados plenos de possibilidades positivantes, conquanto todos eles devam sempre apontar para encontro com aquilo que é se encaminhar para esquiva “*de nhanhônias*”, ou seja, para o sentido daquilo que, enquanto zelo do velar, faz-se Inexplicável por definição.

Desta maneira, com palavra que sugere e soa música das transformações, a envidar mais criação de sentido, vem-se (ao mundo e a Si), novamente, o devir da Transcendência: canções, evocação do Agora, travessia. Se não, veja-se:

Vimos ao Lapin Agile, aconhego de destilada boêmia inatural e canções transatas.
(p.147).

¹⁷⁸ Neste sentido, talvez esta pesquisa, possa cortejar as palavras do próprio João Guimarães Rosa: “Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista” (ROSA, 1995, p.49).

¹⁷⁹ Sendo **Tutaméia** a intensificação máxima do percurso rosiano, ainda mais se pode dizer com Franklin de Oliveira: “Se, em *Sagarana*, a entidade suprema tinha sido a frase, em *Corpo de baile* e em *Grande sertão: veredas* a tônica revolucionária deslocava-se da estrutura fraseológica para a unidade da palavra. A revolução rosiana passou, nos dois livros, a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação”. (OLIVEIRA, Franklin de. *Guimarães Rosa*. In COUTINHO, Afrânio. (org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio, 1986, p. 477-478).

Nota-se que em ocorrência textual muito sutil e delicada, o narrador rosiano não inicia a oração dizendo *Fomos ao Lapin Agile*, mas, sim, “*Vimos ao Lapin Agile (...)*”. Isto pode significar que eles, os personagens, ainda estão lá, e que a estória ocorre, agora, aqui, em lugar de feminino, alegre, esteticamente embriagado, atemporal “(...) *achoncego de destilada boêmia inatual e canções transatas*”.

Como se pode constatar, o leitor é convidado a se perceber como realidade presentificada na compreensão do texto, como iniciação que mais se ritualiza, ou seja, como re-atualização daquilo que estava desde o princípio do enredo, quando, iniciando-se, diz-se: “*Vindo à viagem (...)*”(p.146).

Recomeça-se, então. Nota-se a grafia da palavra “*boêmia*”. A *Boémia* (assim grafado, frequentemente, em português de Portugal) ou *Boêmia* (assim grafado, geralmente, em português brasileiro) é lugar localizado na Europa Central. Lugar muito famoso pela qualidade da cerveja que produz. No Brasil, muitas vezes, chama-se de *boêmia* a pessoa que vive em pândega, em festas e noitadas, em situação de *boemia*. Ao grafar a palavra “*boêmia*” (com acento circunflexo e sem a letra inicial maiúscula) o narrador rosiano não se refere precisamente nem a um lugar geográfico nem à uma pessoa ou situação, em específico. Dá-se, então, condensado de significações e a expressão “*destilada boêmia inatual*” pode referir-se à embriaguês relacional vivida pela linguagem do texto.

Em nível verossímil, estar no cabaré “Lapin Agile”¹⁸⁰ sugere algum significado sexual, vez que, em português, “Lapin Agile” significa “Coelho Rápido” e, por vezes, popularmente, o ato da relação sexual é dito como *dar um coelho*. “Coelho Rápido”, neste sentido, pode ser o ato sexual praticado de maneira lépida, ou ainda imediatista. Já em nível mito-arquetípico – ao se conceber as palavras Coelho (“Lapin”) e Rápido (“Agile”), respectivamente, como metáforas da fertilidade e do ágil transcorrer vital – penetrar receptivamente na simbologia do período em questão pode promover fértil atividade junto à fluida dinâmica do Instante.

Enquanto extensão de *muthos* e intensão de *poiésis*, este viajar que diz “*Vimos ao Lapin Agile*” apresenta-se como dramatização de um noivado entre a Poesia e a Música.

¹⁸⁰ De fato, existe, em Paris, o cabaré Lapin Agile. Criado em 1860, ainda hoje conserva aspecto que remete àquela bucólica rua Montmartre do século XIX. O caricaturista [André Gill](#) pintou como letreiro do cabaré a figura de um coelho saltando do interior de uma panela. Neste letreiro havia o desenho de um coelho (Lapin, em francês) e a assinatura do nome A. Gill (André Gill). Daí, com o passar do tempo, o estabelecimento passou a ser chamado de *Lapin Agile* (Coelho Ágil).

Aqui, prolificamente, são geradas “*canções transatas*”, isto é, transcorrem aqueles perenes atos que dramatizam a encenação do Silêncio.

Assim, o rosiano “Lapin Agile” pode ser espaço de Transcendência a abrir questionamento quanto às próprias noções de lugar e de circunscrição. Em experimentação que se experiencia Infinito, o narrador haverá de inaugurar terceira pergunta no enredo, qual seja:

Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me? (p.147).

Esta é a terceira pergunta que emerge na fala do narrador¹⁸¹. Como se pode constatar, se apreendido em nível de verossimilhança, Radamante parecerá tão cerebral quanto, ironicamente, far-se-á como negação da racionalidade. Nesta perspectiva, em presença da aparente pouca densidade vivencial da cerebralidade de Radamante, o personagem-narrador chega mesmo a questionar a própria existência pessoal.

Reduzida apenas à racionalidade, e depois, destituída da própria atividade cerebral, ou seja, sem medida lógica, “*sem quanto*” próprio à razão, a experiência existencial do personagem-narrador acaba por sentir-se inexistente. Provar (experimentar) em si mesmo a própria existência pessoal é perceber que a presença de Radamante vem provar (e evidenciar), justamente, o contrário.

O questionamento que Radamante suscita no personagem-narrador acaba por pedir provas do próprio estatuto da existência. Assim, a duvidante oração “*Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me?*” deixa de apresentar-se como dúvida espantada e passa a ser admiração experimentada: vislumbre de existência que vigora para além do existir pessoal.

Tal jogo de provocantes questionamentos torna-se efeméride de prova e provações, quando, então, o encontro deverá tornar-se ritualização da dúvida, exercício intelectual radicado em motivos supra-intelectuais. Portanto, não sem encorpada razão e para além da intelectualidade, desreprime-se o desejo que a racionalidade tem de provar a intuição transcendental que a fundamenta. Ocorre, assim, período verbal que, ao se espiralar

¹⁸¹ Dado o carácter rítmico-formal do texto rosiano, faz-se lícito começar a suspeitar se existe relação entre as perguntas que vão emergindo na fala do narrador, a estrutura composicional do texto rosiano e a temática da “Dúvida”, no prefácio em estudo.

Wilma Guimarães Rosa, em entrevista a Suzi Frankl Sperber, assim dizia sobre os interesses literários de João Guimarães Rosa: “Papai gostava imensamente da forma que, entretanto, jamais poderia existir só, por si mesma, em Literatura”. (ROSA, 2006, p.70).

poeticamente, responde-se como lancinante certeza epifânica: genialidade da poesia: linhas humanas nas mãos de Deus¹⁸².

A vacuidade produtiva da dúvida radical é tamanha que acaba por premer conhecimento de luz e sombra, por evocar processo que liberte Transcendência no mundo:

—Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos... *Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuitos, confundindo sorvete com nirvana.* (p.147).

Há de se considerar que este período, ambigualmente, apresenta-se para os personagens, como ápice de acintes e elogios. Se por um lado pode-se conceber que Radamante e o personagem-narrador tecem, mutuamente, justa ou injustamente, severas críticas; por outro, é possível, aqui, estar reciprocamente propiciada a mais alta consagração. Portanto, ao dialetizar com a *persona*, os conteúdos da *sombra* devem de algum modo vir à tona, quando o mal, transformado e superado, deverá ser reconhecido como um bem¹⁸³. Nesta perspectiva, nota-se que a oração “—Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos...” pode ser compreendida de duas maneiras. A primeira, ainda não sublevada pela ironia rosiana, entenderia que o personagem-narrador, ao invés de escrever obras autênticas, “impinge-nos”, isto é, pressiona os leitores a aceitarem textos que não tem o devido valor artístico. No entanto, guindada pela ritualística mito-simbólica, a segunda maneira de apreender o sentido da oração, pode enunciar que a fala de Radamante está se referindo ao personagem-narrador como alguém que – por viver ao modo das verdadeiras obras, por vigorar ao modo da efeméride literária, por expressar-se em oportunidade poética e realiza-se em vez de homem livre, isto é, em vezo de criação – “(...) em vez de livros verdadeiros, impinge-nos”. Deste modo, em outro nível de entendimento, deve-se, pois, observar que a palavra “vez” faz sinonímia a expressão *modo de ser*, enquanto que o verbo *impingir* ganha nova acepção, haja vista, neste caso, tratar-se de ação que – tal como Radamante diante do personagem-narrador – leva aos leitores a possibilidade de verem-se a si mesmos tanto como sombra quanto como luz. Nesta perspectiva, a linguagem rosiana insinua que, ao impingir, o escritor-personagem-

¹⁸² Em entrevista a Jorge de Aquino Filho, Wilma Guimarães Rosa, assim, diz sobre a religiosidade do escritor João Guimarães Rosa: “Conversava tanto sobre Deus que este se tornava quase tangível à nossa frente.” (ROSA, 2006, p.166).

¹⁸³ Na estória VII do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, em dialógica ascensional metaforizada como viagem de subida a uma serra, a questão do mal chega ao auge da problematização e é, assim, poeticamente expressa através das concepções do personagem Zito: “O que, com o dito ademais, vertido compreender-se-ia mais ou menos: O mal está apenas guardando lugar para o bem”. (ROSA, 1979, p.165).

narrador far-se-ia como obra que é borra dos padrões e algoritmos arquetípicos; ou seja, ao receberem o feixe luminoso da verdade, portanto, livro e escritor, unidos na mesma autenticidade vital, laboram-se como literatura que – através de linguagem que a todos une – tanto reflete a imagem da realidade projetada, explicada, manifesta, verossímil, como também apresenta e aciona a realidade em estado implicado, germinal, arquetípico.

Destarte, com a ambígua enunciação “impinge-nos”, a linguagem rosiana sutilmente aponta o equívoco que é confundir o gozo sensorial com o gozo místico. Ou melhor, o prazer momentâneo de tomar “*sorvete*” com o prazer transtemporal do “*nirvana*”. Ademais, em função da ação salvífica da linguagem rosiana, ao dizer “*Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuitos, confundindo sorvete com nirvana.*” o narrador-personagem dissimula que, se por um lado, enquanto personagem-narrador revidou às críticas feitas por Radamante, por outro, também, parece ter percebido tanto a si próprio – como alguém que atua “*no mal falar e curto falar*” – quanto a Radamante, como alguém que vive o mundo de modo pleno.

Nota-se que, ao ser tanto prazer sensorial quanto gozo místico, a experiência da linguagem rosiana é ocorrência próxima ao orbe originário; é fusão que integra “*sorvete com nirvana*”: Espírito-mundo. Neste sentido, Radamante, “*prisioneiro de intuitos*”, agora, pode ser compreendido como alguém submetido à vontade cósmica, como alguém que aceita e cria as próprias possibilidades de modo responsabilmente determinado. Assim, o aparente conflito entre os personagens faz-se movimento que gera *catábese* e *parábese*, ou seja, enquanto dá-se descensão rumo à liberação dos aspectos sombrios ocorre também ascensão que galga superação e integração de novos níveis de consciência. Nota-se, portanto, que – seja condensando a ambiguidade das falas, seja a adensar os diferentes significados dos vários níveis de apresentação narrativa – o texto rosiano, como a preparar a leitura para radical experiência não-dual, vai liberando poiésis tanto quanto densificando experiência de situações proto-paradoxais. Espiraladamente, pois, mais se evoca poiésis e outras situações que ensejam intensivamente teores paradoxais, ou seja, emergências proto-paradoxais.

Se em nível verossímil, a tensão entre os personagens foi sendo dissolvida em alquímica operação de *solutio* (dissolução do egoísmo) processada pela adviniência emoliente da música¹⁸⁴, em nível mito-simbólico, sempre como enigma – é o originário que descende,

¹⁸⁴ Nesta perspectiva, pode-se ouvir também a música das ideias composta por Schopenhauer na obra *Metafísica do Belo*: “A audição de uma música bela, plena de vozes, é por assim dizer, um banho do espírito, que remove todas as impurezas, tudo que é diminuto, ruim; cada um concorda aí no grau espiritual mais elevado que sua natureza lhe permita, durante a audição de uma grande música, cada um sente de maneira nítida o que vale no todo, ou antes o que poderia valer”. (SCHOPENHAUER, 2003, p.240-241).

que faz o conflito ascender à complementaridade, para, então, ritualizar-se em ritmos e estórias, anunciar-se em palavras que cantam a unidade comum de todos os seres: soam sons de poesias inaugurais: canções:

Ouvíamos a Vinha do vinho, depois a Canção dos oitenta caçadores. (p.147).

Como se pode observar, desde que Radamante “*Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vindo cantarolas fanhosear à beira da mesa.*” (p.147) até quando “*Vemos ao Lapin Agile, aconhego de destilada boêmia inatual e canções transatas.*” (p.147), que a música se faz presente como instrumento de liberação catártica bem como manifestação do Silêncio Transcendental. No entanto, mais que a representação de um acontecer que emerge do fundo da cena em que se dramatiza o diálogo entre os personagens, os títulos das canções apresentados pelo narrador rosiano são eles mesmos canções que fulguram no acontecer poético do texto narrativo. Embebido em profundo lirismo, tais títulos são já, *per si*, sonoras sugestões epifânicas advindas, em última instâncias, das realidades sutis. Ouça-se: “*a Vinha do vinho*”¹⁸⁵, como a ritmar valsa dançada pela madame *anima* (“Vinha”) que se entrega ao jovem *animus* (“vinho”), sugere-se como essência de um sabor que leva à embriaguês, ou ainda como simbólico saber¹⁸⁶ que poderá enlevar o encontro dialogal ao êxtase de silenciosa comunhão.

Já, “*logo depois*”, por sua vez, apresentando-se ocultamente em número inédito, como a conclamar a síntese do casamento entre a *anima* e o *animus*, ouve-se o título “*a Canção dos oitenta caçadores*”, quando, sugestiva e poiesicamente, faz-se possível visualização de “oitenta caçadores” dispostos em fileiras espaçadas, em geométrica arquetipicidade. Assim, “oitenta” — número múltiplo de quatro — pode referenciar ressoante sentido com as simbologias do quaternio e do decênio, vez que “oitenta” é quatro repetido vinte vezes, e vinte, por seu turno, é dez repetido duas vezes. A simbologia do número quatro¹⁸⁷, sendo

¹⁸⁵ Assim, nos pés do texto dis-sertativo, rodando com notas musicais, deve-se dizer da letra “v”: som de redundâncias que cantam de uma “Vinha” que não pode ser senão do “vinho”; som de prenúncios diferenciadores que sugerem o embriagado devir do “vinho”; sibilina boca a se abrir, iniciática sílaba, dizer silencioso do céu: vi...Ver...

¹⁸⁶ Neste caso, poeticamente, rosianamente, ver KIERKAGAARD, Sören A. **In vino veritas**. Lisboa: Antígona, 2005.

¹⁸⁷ Nesta perspectiva, na obra *A Filosofia das Formas Simbólicas*, Ernest Cassirer diz: “O quatro torna-se agora o verdadeiro “número sagrado”: pois nele se expressa justamente esta conexão de todo o ser particular com a forma fundamental do universo. O que aponta para qualquer articulação quádrupla de fato – quer essa articulação se imponha à observação sensível como “realidade” imediatamente certa, quer esteja condicionada de forma

consentânea à superação do triadismo dialético¹⁸⁸ e à equilibrada figura do quadrado, não deixa de sugerir o sentido de integrada completude para a qual os movimentos engendrados pelo texto rosiano tendem. Outrossim, o número dez simboliza a completude não apenas em nível individual, mas também Kósmico¹⁸⁹. Assim, ao dizer “oitenta caçadores” o título da canção sugere a busca da totalidade humana simbolizada no quatérnio. Esta busca, que não deixa de ser um caça, ocorre pela via potencializada da ficção, ou seja, a totalidade Kósmica simbolizada em decênio que se quadriplica através dos quatro níveis da realidade (não-dual, originário, sutil e verossímil) para, então, dinamizar o triadismo dialético manifesto na imanência do tempo e superado na perenidade da Transcendência.

Nesta perspectiva, o título “Canção dos oitenta caçadores” anuncia a relação do múltiplo com o Uno, a musicalidade dialógica que anima o anelo de totalidade presente tanto em todos os seres, coisas e pares de opostos que vigoram na imanência quanto à própria Transcendência ao fazer-Se mundo. Em uma nota: a enigmática e silenciosa música da Vida.

Outrossim, “a Canção dos oitenta caçadores” pode insinuar a relação do homem com o animal, com o instinto, cuja presença, em nível de verossimilhança, faz-se tão evidente nas ações de Radamante e são tão observadas (senão caçadas) pelos, quiçá, oitenta tinos do personagem-narrador.

Ressalta-se que sem integração dos instintos não é possível verdadeira ascensão espiritual. Ademais, é a integração e não a negação dos instintos que eleva o ser humano. Enquanto expressa em canção, portanto, a instintualidade assassina no homem, pode transformar-se, sublimar-se em título de canção, em arte de nomeação e musicalização das palavras. Assim, a co-mover os personagens e a leitura, advinda do fundo obscuro da cena textual — do ventre da vida — a música faz-se como ritmo e como *arithmòs* (números) de rosiana álgebra mágica¹⁹⁰.

puramente ideal por um modo determinado da “apercepção” mítica –, aparece por si mesmo e como que preso por ligações mágicas anteriores a determinadas partes do espaço. Para pensamento do mito ocorre aqui não apenas uma *transferência* mediata, mas ele também vê com vívida evidência um no outro, ele capta em cada quadruplicidade particular a forma universal da quadruplicidade cósmica”. (CASSIRER, 2004, p. 254-255).

¹⁸⁸ Como já foi dito no capítulo anterior, a simbologia do número três, e, por conseguinte a simbologia do triadismo dialético, já está insinuada no subtítulo da obra **Tutaméia**, qual seja: **terceiras estórias**. Já a simbologia do quatérnio está sugerida na própria presença dos quatro prefácios que integram a referida obra.

¹⁸⁹ Exorta-se a tradição grega, diz-se *Kósmico* (com letra inicial *K* maiúscula) para referenciar universalidade em sentido metafísico, distintamente de cósmico (com inicial *c* minúscula), que sugere o universo compreendido em sentido físico.

¹⁹⁰ É o próprio escritor João Guimarães Rosa quem diz: “(...) não qualificaria meu conceito mágico de realismo mágico; eu o chamaria antes álgebra mágica porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata. (ROSA, 1995, p. 13).

Em nível verossímil, pois, sensibilizado pelas canções, o personagem-narrador vai se abrindo para a presença de Radamante, tanto quanto este vai se abrindo para a presença daquele. Em nível mito-simbólico, de modo discreto, sutil e profundo, o texto pode falar ao inconsciente¹⁹¹ e processar transformação naquele sentido que há de fazer comungar homens, linguagem e Transcendência. Daí o narrador-personagem ter de vir contar:

Tinha-se um tanto de simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dele? (p.147).

Eis que emerge quarta pergunta no enredo rosiano, quando, ao ouvirem as canções enquanto poéticos recados do Silêncio, os personagens iniciam o transformar dos aparentes conflitos em possíveis complementaridades. A negatividade da sombra fica submetida à possível transmutação e em dinâmica reversiva, a linguagem rosiana evoca re-união, deflagra, dentre os personagens e entre o leitor e o texto, autêntica relação Eu e Tu¹⁹². Neste sentido, em ritualizada leitura, a oração “*Tinha-se um tanto de simpatizar*” não remete apenas às emergentes simpatias do personagem-narrador para com Radamante, ou deste para com aquele. Em nível mito-simbólico, este “*simpatizar*” é enigmático “*tanto*” que tinha a si mesmo (“*Tinha-se*”), ou seja, é experiência que se quer sintonizada, sim-pateticamente, com *pathos* universal.

Desta maneira, “*de sosiedade*”, além de sugerir o modo relativo ao que é sócia, ao que é parecido – enquanto neologismo que eleva a leitura à experiência inaugural – faz-se não apenas como paralelismo horizontal de semelhanças, mas também como analogias verticais

Quanto à noção de *arithmós* relacionada à simbologia dos números ver VON FRANZ. **Introdução ao simbolismo e à psicologia**. São Paulo: Cultrix, 1996.

No que diz respeito à relação entre o ritmo e a arte literária, na obra *O Arco e a Lira*, Octavio Paz (1982, p.64) comenta: “As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vai-vém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras.”

¹⁹¹ Quiçá, deste modo, realiza-se aquele desejo que o próprio João Guimarães Rosa, em carta à tradutora Harriet di Onís, confessa ter: “O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto ao consciente do leitor.” (VERLANGIERI, 1993, p.100).

¹⁹² Em entrevista a Lorenz, Rosa diz: “No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu: por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo (...) perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original” (ROSA, 1995, p. 50).

Em cena de vaticínio inaugural, o Sertão há devir-Amar... Homem e linguagem em travessia, no Sertão: deve vir o tu, o eu e a superação do eu, do tu: elo, nós, voz, elos: liberdade em Amor.

Para estudo da relação Eu e Tu ver BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Trad. Newton Aquiles von Zuben. 5 ed. São Paulo: Centauro, 2001.

de participações, ou seja, como presença do Ser nos entes, como eco que se presentifica em cada coisa que canta a vida enquanto sinfonia universal. Em meio a esta insinuada experiência de comunhão, emerge, assim, a quarta pergunta do enredo: “*teria eu pena de mim ou dele*”? Em nível verossímil, o personagem-narrador questiona se sente “*pena*” de si próprio ou de Radamante. Este questionamento é exercício reflexivo haja vista remeter à nova percepção do outro no encontro, bem como atentar para a existência uníssona daquilo que, superficialmente, parecia ser estanque e separado.

A relação, pois, torna-se luminosidade do que, até então, em nível verossímil, estava obscurecido pelos aparentes conflitos. A gradual superação destes conflitos ocorre como gradativa percepção do caráter arquetípico-sutil da realidade. Daí, a fala do personagem-narrador (um aprendiz de pajé) estar cada vez mais próxima do sentido da fala do narrador-personagem (um pajé em pleno exercício ritual).

A partir de sentimento de compaixão¹⁹³, o narrador ritualiza pergunta aporética que, imediatamente supera-se enquanto pergunta, haja vista ser poética resposta de si mesma. Assim, a oração “*teria eu pena de mim ou dele*”? faz-se como instantânea elevação promovida pela linguagem rosiana, pois é oração que pode rezar a “*pena*” (sanção) enquanto mítica expiação cósmica; outrossim, também, enquanto “*pena*” (caneta) que escreve o destino. Em ambos os casos, referencia-se àquela “*pena*” que voa enlevada para além do eu pessoal. Trata-se de sentimento de abertura que, ao contrário da comisseração, faz-se capaz de perceber cada ente manifesto como máscara que se escreve tanto expressão sofrida e transitória quanto alegria diante a possibilidade de re-união: escuta daquela fonte inaugural, daquele mar infinito onde não há culpa, conquanto, por isto mesmo, seja rumor de palavra que ondeia em abundante compadecimento e perdão¹⁹⁴.

¹⁹³ Trata-se de experiência que no hinduísmo se diz *Tat twan asi* (*Isto és tu*).

Como um eu que ouve a um tu, próximo ao dito hindu *Tat twan asi*, na obra *Sobre o Fundamento da Moral*, Schopenhauer diz: “O processo aqui analisado não é sonhado ou apanhado no ar, mas algo bem real e de nenhum modo raro: é o fenômeno diário da *compaixão*, quer dizer a participação totalmente imediata, independente de qualquer outra consideração, no sofrimento de um outro e, portanto no impedimento ou supressão deste sofrimento, como sendo aquilo em que consiste todo o contentamento e bem-estar e felicidade.” (SCHOPENHAUER, 2001, p.136).

Para discussão da relação entre a literatura rosiana e as ideias de Schopenhauer ver ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **As três graças**: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo, Mandarim, 2001.

¹⁹⁴ A pena pode ser expiação de uma culpa justificada, ou não. Assim, ao sentir pena, de si ou do outro, alguém pode ter compadecimento que expia de modo justo ou injusto, que assume ou nega a responsabilidade. Existe, pois, a pena que é compaixão humanizante e a pena que é despontencialização da liberdade. Sobre a culpa, vale para o caso em estudo aquilo que, em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa diz sobre o personagem Riobaldo: “Gostaria de acrescentar que Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que, entretanto, deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso.” (ROSA, 2005, p.40).

Assim, nestas loucas tonturas ondeantes da lucidez, faz-se regresso que é progresso, avanço de liberdade que é chamado de responsabilidade:

Não bebo mais, convém-me estar lúcido... — *um de nós disse*. — Eu também — *pois*. *Rão ora gratuitamente embevecia-se — em sua fisionomia quadragésima-quinta — inclinada pessoa, mais fraca que o verbo concupiscir*. (p.147).

Tal como ocorre na segunda epígrafe com “o bispo Sardinha” e com “o navegador Cook”, os personagens da estória “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, simbolicamente, remetem a leitura ao tema e à problemática da nutrição: comem, bebem, alimentam-se dialogicamente: ser-vem-se¹⁹⁵. Neste sentido, vão, assim, assimilando-se, diferenciando na medida em que guardam as respectivas singularidades.

Veja-se que ao dizer “Não bebo mais, convém-me estar lúcido... — *um de nós disse*. — Eu também — *pois*.” o texto rosiano não explicita com definição quem disse o que. Nesta perspectiva, a expressão “*um de nós*” insinua início de radical interação entre o eu e o outro. É neste processo de harmonização que os dois personagens também concordam em não mais beber, conquanto, a palavra “ora”, agora, sugira-se como oração e, ambos, embeveçam-se “*gratuitamente*” em místico, simpatético e sincrónico diálogo: silencioso encontro, vida que vai se tecendo textualidade e compaixão: experiência do amor.

Nota-se que, em leitura verossímil, a expressão “*em sua fisionomia quadragésima-quinta — inclinada pessoa, mais fraca que o verbo concupiscir*”. (p.147) pode sinalizar que Radamante é pessoa anacrônica, quadrada, careta, personalidade de quinta categoria. Por outro lado, em nível mito-simbólico, tal “*fisionomia*”, numerologicamente simbolizada, pode estar expressando a face manifesta da vida, a transição progressiva de tudo que, ao ser no tempo, busca equilíbrio. Assim, deve-se lembrar que o número quatro é travessia para o número cinco, e este é metade da completude expressa no dez aritmósófico (ou decênio)¹⁹⁶.

A ouvir a tensão que emerge na fala do autor, é lícito dizer que não ter culpa e ainda ter que expiá-la pode ser tanto injustiça, quanto libertadora situação paradoxal. Pela via poética, João Guimarães Rosa parece indicar aquela postura que, por estar acima da iniquidade e da culpa, é capaz de dramatizá-las sem com elas se identificar apegadamente. Trata-se, pois, não apenas de representar regressivamente a pureza adâmica, mas sim de apresentar a iniquidade, a culpa e a pureza de modo a acionar forças que promovam liberação rumo à ética diferenciada do amor e do acolhimento.

¹⁹⁵ Aqui, com a palavra ser-vem-se, intenta-se expressar que os personagens são dois lados da mesma realidade fundamental que é o “Ser” quando – duvidando-se, dividindo-se – “vem”, vivivamente, em retorno, servir ao mundo e a Si Mesmo.

A “*fisionomia quadragésima-quinta*” também pode ser aquela aparência simbólica da soma 4+5 a resultar, numerologicamente, em 9. Neste sentido, tal “*fisionomia*” faz-se como força desejosa de total realização de si mesma (10 aritmosófico) que, sendo temporal, realiza-se naquela incompletude caracteristicamente humana, enquanto aquela preparação que pode se precipitar em completude tão bem expressa na simbologia do número nove (novenário)¹⁹⁷. Aqui, na simbologia do novenário, o triadismo dialético está repetido três vezes e ganha aquele nível de síntese que faz o nove ser totalidade de toda finitude humana: completude que se faz perfeita, justamente, por ser autenticamente imperfeita: tensão entre o limite máximo da ascensão dialógica e a consciência da completude na Transcendência. Esta situação de procura já havia sido apontada quando, no primeiro movimento do enredo, o narrador-personagem disse que Radamante “(...) *tinha já pelo viso o crepúsculo, e no bolso o cartão indicador, no decênio, das primas vindimas*” (p.146).

Assim, a expressão “*inclinada pessoa*”, embora em termos verossímeis insinue postura *decadent*, em termos mito-simbólicos, vem sugerir também que Radamante pode ser o próprio corpo da letra rosiana quando em itálico, outrossim a sugestiva progressão pulsional a animar o processo de Libertação. Desta maneira, Radamante faz-se ainda como enigmático rosto que afronta e que, ao mesmo tempo, inclinadamente, esconde-se: irrupção de alteridade a ser acatada e aceita.

Ser de linguagem, portanto, Radamante é ação que vigora coadunada com a força do verbo “*concupiscir*”. Vez que é imantação entre vida e linguagem, esta força que anima o “*verbo concupiscir*” pode sugerir fraqueza, tanto quanto insinuar potência humana depreendida da força do Verbo Inaugural.¹⁹⁸

¹⁹⁶ A simbologia do decênio foi abordada no estudo do primeiro movimento do enredo em nível mito-simbólico, quando da análise da oração “*Desembarcado de horas, tinha já pelo viso o crepúsculo e no bolso o cartão indicador, no decênio das primas vindimas.*” (p.146).

¹⁹⁷ Em *Tratado de simbólica*, Mário Ferreira dos Santos (1956, p.200) comenta: “Como síntese, pode-se considerar o nove como símbolo da reintegração do heterogêneo na homogeneidade do Ser Supremo”.

Ressalta-se ainda as reverberações ritualísticas do texto rosiano com a novena cristã.

¹⁹⁸ Observa-se, aqui, ressonância com a poeticidade do texto bíblico: “De alguém assim me gloriarei eu, mas de mim mesmo não me gloriarei, senão nas minhas fraquezas. Porque, se quiser gloriar-me, não serei néscio, porque direi a verdade; mas deixo isto, para que ninguém cuide de mim mais do que em mim vê ou de mim ouve. E, para que não me exaltasse pela excelência das revelações, foi-me dado um espinho na carne, a saber, um mensageiro de Satanás para me esbofetear, a fim de não me exaltar. Acerca do qual três vezes orei ao Senhor para que se desviasse de mim. E disse-me: A minha graça te basta, porque o meu poder se aperfeiçoa na fraqueza. De boa vontade, pois, me gloriarei nas minhas fraquezas, para que em mim habite o poder de Cristo. Por isso sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias por amor de Cristo. Porque quando estou fraco então sou forte”. (II Coríntios 12:5-10).

Este mútuo fortalecimento pode ser concebido como estancamento da energia que minava na hemorragia do conflito. Seria o caso de aqui estar se processando, alquimicamente, a operação da *coagulatio*, ou coagulação que visa solidificar os vínculos, fortalecer tanto a individualidade de cada um dos personagens quanto a relação que se dá entre eles.

Ao aproximar-se do outro que é o leitor, de modo sutil e cuidadoso, a narrativa rosiana, pela via simbólica, processa energia, transforma fraqueza em força. Portanto, enquanto diálogo promovido pela linguagem comunicada pelo Verbo Inaugural, o encontro entre o personagem-narrador e Radamante vai se libertando do conflito, efetivando-se afetivamente como complementaridade, fazendo-se enquanto sincronia de movimento que se equilibra e se re-equilibra, dialeticamente.

Nota-se: em nível verossímil, enquanto o personagem-narrador parece apolíneo, Radamante parece dionisíaco. Se um se põe a espiritualizar, o outro dá vezo à materialização. Se – através de simulada condescendência – o personagem-narrador vem possibilitar a emergência da espiritualidade, Radamante, por sua vez, não deixa de se por como efeméride de epifânicos silêncios. Se o personagem-narrador, agora, conta, mostra-se – em nível simbólico – Radamante é face ambígua, originária, que revela e oculta mistério, que inspira e expira o sopro do Verbo Inaugural.

Nesta perspectiva, o narrador deverá continuar meditando em respirada meditação, quando em sístole-diástole, diz:

Tinha ele cara de quem não suspirou. (p.147).

Aparentemente esta oração parece insinuar que Radamante é alguém sem humanidade, sem autênticas aspirações, ou mesmo decepções. Em suma: alguém que não suspirava, nem lamentava. No entanto, em nível simbólico, ironicamente, Radamante é aquele cujo o rosto – tal Jó lamentando e questionando a Deus¹⁹⁹ – exige decifração, resposta. Neste sentido, a leitura deve encontrar efeméride propícia à pausa, à respiração, vez que tanto os personagens quanto o texto estão a inspirar e a expirar vida que suspira de modo outro, que suspende e enleva, que suscita saber e oferece-se Sabedoria: alteridade que interpela e apela para respostas e responsabilidades.

¹⁹⁹ Para estudo das significativas relações entre o problema da dúvida, o processo de ascensão pessoal, ver também o estudo de Jung sobre o caso bíblico de Jó em JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Petrópolis: Vozes. 1986. vl. XI / 4.

Neste ritmado e iôguico *pranayama*²⁰⁰ que é a leitura do texto rosiano, dá-se *opus* alquímico que é a relação humana: a “*cara de quem não suspirou*” faz-se máscara que aponta para o sopro Divino e os gestos do outro são fímbrias secretadas pelo Invisível. Segue indicando-os, assim, o narrador-personagem:

Peguei-lhe aos poucos os fios dos gestos, tudo que ao exame submisso. (p.147).

Se em termos verossímeis representa-se, aí, postura meditativa que intenta apreender o incessante devir da alteridade; em termos simbólicos, os “*fios dos gestos*” de Radamante podem ser a própria aletria, o próprio alimento que nutre a hermenêutica do personagem-narrador. Nesta perspectiva, o narrador-personagem não apenas conta o que ocorreu, como, através destes mesmos “*fios dos gestos*” — em pontos e contrapontos — tece e dramatiza a malha textual. Desta maneira, o encontro torna-se motivo para investigação enquanto a escrita e a leitura também se fazem ocasião de conhecimento do outro e de si. Não apenas os personagens, agora, em relação de complementaridade, mas toda a linguagem do texto rosiano evidencia-se para a leitura como instrumento que soa dissonâncias, consonâncias e silêncios. Portanto, vez que a tensão dos opostos conflitantes possa ser revertida em dança de complementaridades, o diálogo passa a ser construção relacional, estética transformativa. Lugar e tempo de pesquisa do outro e de si. O encontro, então, sugere-se cadinho onde pode se processar a alquimia da Libertação.

Outrossim, em nível mito-simbólico que preme experiência originária, a fala “*tudo que ao exame submisso.*” não apenas denota que o personagem-narrador submetia a figura de Radamante à radical análise, haja vista, agora, a expressão “*tudo que*” ganha estatuto metafísico e é a própria intersubjetividade quem está posta em suspenso, ou seja, faz-se radicalíssima suspensão eidética, quando o “*que*” do “*tudo*”, a essência (o “*que*”) da totalidade (o “*tudo*”), a ironizar a lógica, vem – ela própria – demonstrar-se Mistério. Trata-se de pesquisa nas esferas da imanência e da transcendência: tangenciar de círculos que desenham, taovez²⁰¹, possível *lemniscata* (∞): eternidade que se expande no tempo, alargamento de Infinito.

²⁰⁰ *Pranayama* é termo sânscrito referente aos exercícios respiratórios da Yoga. Sendo prática que evoca o sopro criador, que se desenvolve como meditação e quietude, a rítmica do texto rosiano faz-se como favorecedora de diferenciados estados de respiração e consciência.

²⁰¹ Se a palavra talvez sugere possibilidade, o neologismo taovez, sugere possibilidade que se realiza enquanto paradoxal contingência e necessidade do Tao, enquanto caminho: lugar da Eternidade Agora: *A Hora e Vez!*

Destarte, neste processo investigativo, como a propor mais expansivos exercícios hermenêuticos à leitura, o narrador rosiano deve continuar falando de Radamante:

Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. (p.147).

Em nível verossímil, pode parecer que Radamante é alguém inapto para estar no tempo e em lugar. Sem espontaneidade, carece de sustentação. Subjuga-o medos do passado e do futuro; oprime-o, também, a espacialidade, vez que mesmo sendo incapaz de sustentar a si mesmo, deve se escorar em um mundo que sequer consegue pertencer. Dá-se, porém, que esta perspectiva niilista deve chegar à nadificação e anular-se a si mesmo. Deste modo, faz-se vezo para outro movimento que se fluidifique no tempo, para geometria outra que possa arquitetar infinitos planos de Libertação. Nota-se a disposição das orações no período verbal e perceber-se-á ritualização de significados enlevados por amorosas leis de poética linhagem. Nesta perspectiva, Radamante “*Temia o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos*” porque, a temer e tremer²⁰² – sob a égide do *Mysterium tremendum et fascinans*²⁰³, para além do pretérito e do futuro – experienciava o Agora, desejava, “*carecia*” a constância daquele sobejar que é duração (*durée*)²⁰⁴, que é atividade emancipatória a livrar o homem das mãos do tempo.

Enquanto criativa evolução metaforizada em vida que ascensionalmente “*sustenta o chão, as paredes e o teto.*”, a experiência de Radamante intersecciona a finitude e a

²⁰² Segundo Kierkegaard, a experiência do temor e do tremor são vias de assunção do desespero, são possibilidades de superação do tempo. Ver KIERKEGAARD, Sören. **Temor e tremor**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

²⁰³ Segundo Rudolf Otto, o homem se relaciona com o “Sagrado” pela via numinosa da experiência do “*Mysterium tremendum et fascinans*”, ou seja, como experienciação do Mistério vivido como terror (*tremendum*) e como vislumbrante fascínio (*fascinans*). Para mais desdobramentos ver OTTO, Rudolf. **O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional**. Trad. Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

²⁰⁴ Enquanto experiência, a poesia rosiana faz-se mais direta que qualquer conceituação do que venha a ser a efetiva experiência do tempo para além do tempo. No entanto, ressalta-se, o texto rosiano faz ressoar as influentes palavras de Henri Bergson (1988, p.78): “Há um espaço sem duração, mas onde fenômenos aparecem e desaparecem simultaneamente com os nossos estados da consciência. Há uma duração real, cujos momentos heterogêneos se interpenetram podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação. Da comparação destas duas realidades nasce uma representação simbólica da duração, tirada do espaço. A duração toma assim a forma ilusória de um meio homogêneo.” Ver também BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

Infinitude, deixa de ser contradição irrespirável para ser situação paradoxal, “*ampla estreiteza*” a guardar em si possibilidades do mundo ser lugar do Infinito e tempo do Eterno.

Adensa-se, portanto, o texto rosiano: progressiva emergência de expressões paradoxais, problematização do que é ou vem a ser identidade:

Queria, não queria, ter saudades. Não ri. Ele era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. (p.147).

Veza que na primeira oração deste período, a palavra “*Queria*” conjuga o verbo querer tanto na primeira quanto na terceira pessoa do singular (respectivamente, eu e ele), em nível verossímil, não é dado ao leitor saber exatamente quem “*Queria*” ou quem “*não queria, ter saudades*”. É possível que tal situação textual ocorra porque o narrador rosiano esteja a expressar recíproco distanciamento das idiossincrasias e progressiva aproximação entre os personagens. Nota-se que, ao elidir o pronome eu e a conjugação do verbo querer na terceira pessoa do plural (nós), a oração não afirma *Eu queria, não queria, ter saudades* tanto quanto não diz *Nós queríamos, não queríamos, ter saudades*. Assim, ao preservar as identidades em medida que as apresenta como intrinsecamente relacionadas, a fala do narrador acaba por laborar efeito prenhe de paradoxalidade. Se não, nota-se: em função da transformação sintática que se apresenta no uso diferenciado das vírgulas, a oração rosiana “*Queria, não queria, ter saudades*” pode ser compreendida, ao menos, em três perspectivas: 1) como alternância do querer no tempo (*queria, logo depois não queria*); 2) como exercício de liberdade quando diante de opções (*queria ou não queria*); 3) como paradoxal simultaneidade do querer (*queria e não queria*).

O querer humano se faz sempre incompleto, pois se completo fosse não mais quereria. Porém, enquanto vigor que se mantém no tempo, o querer é presença que deseja, que propulsa a partir de potência que o alimenta. Pondo-se, então, como razão do querer, como objetivo do querer e como o próprio querer, esta potência, em última instância, será a fonte da qual a vontade jorra e para onde a vontade deseja voltar.

De condões metafísicos, esta parece ser a concepção rosiana implícita no verbo querer tal como ocorre na oração em estudo²⁰⁵.

²⁰⁵ A considerar a emergência do “couplet” no texto analisado nesta dissertação, faz sentido exortar Rosenfield, quando esta diz que na literatura rosiana “A querência designa um obscuro sentimento, mais bem dito, uma insidiosa inclinação de corpo e alma que a consciência do indivíduo mal percebe. Trata-se de um virtual tender para o “além” que se faz presente na figura de um “algo” perdido e nunca esquecido, que aparece como a causa sem causa patente dos grandes perigos do sertão. No fundo do sertão, do ser humano e da criatura há, portanto,

Assim, a alternância e a capacidade de optar possibilitam que o querer humano seja, ao mesmo tempo, autônomo e submetido à própria potência que o anima²⁰⁶. Como consequência, ou o homem aceita livremente o paradoxo de se libertar do tempo enquanto se submete ao eterno de-sidério Kósmico, ou – temendo a morte do eu separatista – medrará entre convenientes próteses que simulam a libertadora experiência divina, o que, em última instância, não é mais que ironia do tempo, adiamento da Libertação²⁰⁷.

Estar de acordo com o de-sidério *Kósmico*²⁰⁸ é adentrar no paradoxo de querer (almejar) e não querer (já estar em gratuidade). No que se refere ao texto rosiano em estudo, portanto, a oração “*Queria, não queria, ter saudades*” expressa a ritualística que perpassa o diálogo entre Radamante e o personagem-narrador enquanto ambos ascendem compreensão rumo à realidade originária. No que diz respeito à leitura, outrossim, trata-se de alimento que fortalece a tarefa hermenêutica, que prepara o leitor para advento do paradoxo central do texto em questão.

Observa-se que, como mencionado anteriormente, embora se trate de situação paradoxal eliciada por oração eivada de originareidade, quer seja para os personagens, quer

um sem-fundo, um vazio o magma daqueles acessos de brabeza de bois e homens e daqueles estouros de boiada reais e metafóricos que desencadeiam avalanches de devastadora violência. Sensível aos limbos da racionalidade, Rosa sempre parece rastrear as trilhas camufladas que nos fazem retornar a inquietantes êxtases. Na calma aparente da vida cotidiana, aparece sorratamente o horizonte de um perigo terrível que ressoa nas fórmulas sertanejas como “viver é perigoso”, embutidas como refrões na narrativa rosiana. Como os textos dos autores clássicos, que descrevem a irrupção do deus Pan precisamente na calma sonolenta do meio-dia, Rosa prepara o insidioso deslizar da normalidade para a catástrofe”. (ROSENFELD, 2006, p.40).

Deve-se ressaltar que esta tal “catástrofe rosiana” não é necessariamente um desfecho trágico da estória, mas, sim, a emergência potencializada da experiência do paradoxo.

No caso do desfecho com o “couplet”, por exemplo, a catástrofe devém somente para o peso do tempo, que uma vez superado haverá de revelar-se experiência de Libertação verbalizada com a mais suave e leve das energias: poesia.

²⁰⁶ Neste sentido, na obra *O Projeto Atman*, Wilber (1999, p.13) afirma: “De fato, todas as coisas, podemos supor, intuem em maior ou menor grau que sua verdadeira Base é o próprio Espírito. Todas as coisas são impelidas, impulsionadas a manifestar essa compreensão.”

Um estudo sobre o tema da vontade com o qual a cosmovisão rosiana pode tangenciar em alguns pontos nevrálgicos é encontrado em SCHOPENHAUER. Arthur. **O Mundo como vontade e representação**. Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

²⁰⁷ Ken Wilber (1999, p.124), referindo-se às estratégias de adiamento da Libertação, comenta: “Tudo que a ela (a pessoa humana) quer é a Totalidade, mas tudo que ela faz é temer e resistir a isso (que acarretaria a morte do eu separado)”.

²⁰⁸ Daqui, inclusive, pode-se aduzir algum sentido para a influência do catolicismo na obra rosiana, vez que, originariamente, catolicismo é palavra advinda do grego *katholou*²⁰⁸, podendo significar de acordo com a ordem do todo (ou ainda *holon, lògos*).

Alguns significados da palavra *Katholou* tal como usada na Grécia Antiga, (e tal como abusada no Império Romano e Católico) podem ser encontrados em estudo feito por François Hartog em HARTOG, François. **A Fábrica da história: do acontecimento à escrita da história. As primeiras escolhas gregas**. Disponível em: http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/downloads/Volume_06_Francois%20Hartog.pdf. Acesso em: 23 ago.2006.

seja para a leitura, ainda não se trata da efetiva experiência do paradoxo em pronunciado e máximo vigor. Lembra-se que, em nível verossímil, Radamante e o personagem-narrador ascendem dialogicamente. Em nível mito-simbólico, a dialógica engendrada pelas personagens dirime tensões, libera conteúdos sombrios inconscientes, de modo que, pelas vias da ironia bem como pelas emergências proto-paradoxais que se insinuam a promover liberação poiésica, faz-se possível que haja gradual acolhimento do nível originário-causal, quando, enfim, a experiência do paradoxo poderá ocorrer em máxima pujança. Deste modo, ainda vale dizer que sendo o querer no texto em estudo premência do originário, ter saudades, em sentido rosiano²⁰⁹, muito provavelmente, é ter re-cordações, é ressonar com os sons das cordas, com o mito-cárdio, com a real e a metafórica Cordisburgo, com o Ser-tão, com o coração da Vida²¹⁰.

Ao invés de serem apego ao passado e tristeza, estas, pois, são saudades que saúdam o devir da Eternidade. Assim sendo, então, o querer e o não querer rosianos podem se entregar ao fluir de De-sidério maior que é puro prazer fruído em riso.

Nota-se, pois, que ao dizer “*Não ri. Ele era — um meu personagem*”, o narrador tanto pode comunicar que na condição de personagem-narrador não se expressou em riso, quanto pode estar partilhando com o leitor seriedade tão confiável e absorta que automaticamente faz rir²¹¹. Portanto, para a leitura, é possível que flua gracejo ante a seriedade da situação, haja vista, embora o narrador-personagem afirme não ter rido diante o absurdo de Radamante

²⁰⁹ No intento de tecer considerações quanto às “*saudades*” rosianas, pode-se ainda dizer com Rosenfeld que “Os homens e as criaturas de Guimarães Rosa são animados pelas saudades do “sertão” querendo retornar a um “outro estado”. Essa saudade rosiana não está longe da *Weltschmerz* (dor cômica), dos românticos alemães.” (ROSENFELD, 2006, p.39).

No mais, como vem demonstrando-o este estudo, tanto as saudades quanto a querência das saudades, no caso rosiano, co-existem, paradoxalmente, por todo o tempo: contínua possibilidade de experiência do Eterno no Agora: saudades da eternidade, de sentimentos que lembram, que recordam o originário. As “*saudades*” rosianas, portanto, são motivadas e orientadas por querer *outro* que foi, é e será Si Mesmo.

²¹⁰ Em João Guimarães Rosa, a recordação pode ser concebida como experiência próxima à memória (que neste trabalho cotejamos como a mítica *Mnemosine* grega).

Lembra-se as palavras do próprio escritor que, em carta a Kurt Meyer-Clason, assim diz: “À página 158 da edição americana, (...) lê-se: “My memories are what I have.” Ora, o que está no original é: “O que lembro, tenho.” E a afirmação é completamente diferente... Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma *posse* do que ele viveu, confere-lhe propriedade sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto-de-partida nessa concepção. E o que os tradutores entenderam, chatamente, trivialmente, foi que Riobaldo, empobrecido, em espírito, pela vida, só possuísse agora, de seu, suas lembranças. Um lugar-comum dos velhos. Justamente o contrário. Viu? Tanto mais que, seguindo-a imediatamente, a pequenina frase que completa é, no original, “Venho vindo, de velhas alegrias.” E eles verteram: “I am begging to recall bygone days.” Aí, toda a dinâmica e riqueza irradiadora do dito se perderam! Uma pena. Tudo virou água rala, mingau.” (BUSSOLOTTI, 2003, p.114).

²¹¹ “Só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizável.” (BERGSON, 2001, p.109).

revelar-se um personagem, neste instante textual, pode correr fluxo que abre circunspeção capaz de fazer gracejo²¹², capaz de fazer-se efeméride que recorda, que elicia lembrança, que se diga respeito à adviniência da Graça.

Assim é que, através de linguagem eivada em epifânicas intensidades, também no encontro entre o texto rosiano e a experiência da leitura, a vida, em respeitoso silêncio, pode se expressar alegre e enigmaticamente como riso de si mesma. Riso que se faz manifestação da identidade da vida com ela mesma. Isto É: fonte do riso, misteriosa diferença que faz rir: chorar em parto, morte e renascimento.

Neste momento do enredo o personagem-narrador aperceber-se da natureza ficcional da realidade, ou seja, vivencia empática intuição, obtém consciência de que entre ele e Radamante dá-se relação que é identidade, movimento de extaticidade, experiência eivada de paradoxalidade originária: “*Ele era — um meu personagem: conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente.*”

Nota-se que com a oração “*Ele era — um meu personagem*” o texto rosiano afirma-se como simbologia da própria identidade e identidade da própria simbologia: chega-se, assim, ao ápice da expressão mítica. Por outro lado, o uso do travessão a separar a oração, biparte-a, faz com que a expressão “*Ele era*” continue a ritualizar a temporalidade do *in illo tempore* (“*era*” uma vez). Já na expressão “*um meu personagem*”, ocorre do narrador inverter o uso comum da língua, que, neste caso, estaria propenso a falar *Ele era um personagem meu*. Assim, ao dizer “*Ele era — um meu personagem*” o texto rosiano faz com que a palavra “*um*”, a metaforizar simbologia referente à unidade originária, dialetize com a dualidade sugerida pelo uso do travessão de modo a insinuar ocorrência que remete para além da identidade em nível mito-simbólico. Anuncia-se, portanto, pronunciada experiencição da radicalidade do paradoxo nevrálgico do texto em questão.

Após abertura enunciativa indicada pelo uso do sinal de dois pontos, o texto rosiano labora oração, faz-se, ironicamente, como sinonímia que quer explicar a oração anterior, acaba por encetar o leitor em um outro enigma: “*conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente.*”

Vale lembrar ao leitor: para o narrador-personagem, “*Rão*” é “*meu amigo Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*” (p.146), ou seja, é aquele ao qual este estudo, uma vez consciente da ironia rosiana (quando o pseudônimo pode conduzir ao nome

²¹² Neste enigmático caso, são válidas as palavras de Bergson (BERGSON, 2001, p.43) que, ao estudar o riso, diz: “(...) rimos sempre que uma pessoa nos dá uma impressão de coisa.”

verdadeiro), optou justificadamente por evocar como Radamante. Posto isto, deve-se seguir estudo, haja vista ao dizer – logo após o sinal de dois pontos – “*conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente*” o narrador sugere que o personagem “*Rão*” não se identifica como explicação da oração anterior, qual seja “*Ele era — um meu personagem.*” Assim, implica-se que “*Rão*” é abertura de efeméride, efeméride de oclusões.

A expressão “*conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente*” faz de “*Rão*” mais que personagem do personagem-narrador, ou até mesmo do narrador-personagem. A rigor, no momento em que se narra (e que se lê) – de modo instantâneo – Radamante “*conseguiu-se presente*” justo por ser experiência da Presença; experiência além da vontade idiossincrática do autor, do escritor e da pessoa João Guimarães Rosa²¹³.

Ao dizer “*o Rão*”, a fala do narrador usa artigo que, ao definir o personagem no tempo e no espaço, materializa a efeméride como grandioso ir, como “*Rão*” em que as coisas estão indo, ou seja, como devir em que as coisas *vão*; estas grandiosas coisas surgidas das pequenezas do texto rosiano: detalhes que, femininamente, arrumam o vão da casa da linguagem, a entrada da *morada do Ser*²¹⁴.

Nesta perspectiva a “*orbe transcendente*” não se identifica com a Transcendência propriamente Bem-dita, mas sim com o que no universo semântico do autor remete à realidade dos arquétipos²¹⁵, aqui, neste estudo, também denominada de nível sutil. Entretanto,

²¹³ Em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa afirma: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel*, que neste caso se chama precisamente inspiração. Isto acontece de forma tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...” (ROSA, 1995, p.35).

Nota-se ainda que o mesmo tema haja de ser tratado com diferenciadas nuances no conto “— VI —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*. Lá, assim o narrador enceta estória: “*Tenho de segredar que — embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica — minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos.*”. (ROSA, 1979, p.157).

Neste mesmo texto, não sem sugerir relação entre a simbologia da trindade e da quadrindade, o narrador rosiano confessa: “*A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro.*” (grifos do autor).(ROSA, 1979, p.157).

²¹⁴ Em *Carta Sobre o Humanismo*, Heidegger (1967, p.91) afirma: “a linguagem é a morada do ser”.

Em entrevista a Günter Lorenz, versando sobre linguagem, João Guimarães Rosa registra: “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí que tenha de limpá-lo, e como é expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*. Soa a Heidegger, não? Ele construiu toda uma filosofia muito estranha, baseado em sua sensibilidade para com a língua, mas teria feito melhor contentando-se com a língua”. (ROSA, 1995, p.47).

Não é foco desta pesquisa o estudo da relação entre a literatura de João Guimarães Rosa e o pensamento de Martin Heidegger, mas é flagrante que, por vezes, ambos, escrevem em uma enigmática língua próxima ao alemão...

mesmo não sendo a Transcendência, a “*orbe transcendente*” é símbolo verbal que, articulado musicalmente com a expressão “*conseguiu-se presente*”, labora sonoridade que ecoa onda em espiral, que desenha toda a oração “*conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente*” em vórtice que tem na experiência do encontro com “*Rão*” centro vazio e pleno de Transcendência.

Enquanto devir-criação (dever de liberdade), as identidades do personagem narrador, de “*Rão*”, do texto, do próprio autor, quiçá, do leitor, estão radicalmente questionadas, em suspenso. Nesta perspectiva, através de ironia que incide sobre o nível arquetípico-sutil, os personagens, começam a ter consciência do nível originário-causal.

Por sua vez, a ritualização interpretativa trouxe ao leitor insinuações originárias cada vez mais intensas. Portanto, a fim de continuar estudando o efeito de Libertação no texto rosiano, faz-se mister que a leitura – ainda a acolher os níveis verossímil e mito-simbólico – labore experiência originária na qual se possa contemplar a identidade do texto, a questão da liberdade e a força que nutre a aventura literária.

2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PASSAGEM DA DINÂMICA DA REVERSÃO PARA A DINÂMICA DA CONVERSÃO NO TEXTO ROSIANO

Este segundo capítulo dissertativo intentou observar a ritualização do paradoxo no texto rosiano, isto é, como o rito, de modo ascensional, remete sempre, de algum modo, à experiência do paradoxo.

Como se pode ver, ao contar “*Queria, não queria, ter saudades. Não ri. Ele era — um meu personagem: conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente.*” (p.147), o narrador rosiano labora problematização da identidade não apenas do personagem Radamante, mas, também, dos níveis verossímil e mito-simbólico. Deste modo, se em primeiro momento do enredo, o encontro dos personagens promove a reversão dos conflitos em complementaridades, o segundo faz-se como a reversão da complementaridade em possibilidade de autêntico paradoxo.

²¹⁵ “Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano “das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Não sei se estou acertando ou falhando nessa tradução.” (BUSSOLOTTI, 2003, p.63-64).

A ironia da dialógica ascensional incide tanto sobre o nível verossímil quanto sobre o nível arquetípico, haja vista os personagens adentrarem nova esfera da realidade²¹⁶ de modo a perceber que as próprias identidades vivenciam-se em nível originário-causal²¹⁷, ou seja, naquele nível em que, paradoxalmente, a identidade é alteridade.

A acolher e a superar os planos da verossimilhança e arquetípico – por intermédio de tensões e complementos, de gracejos e sérias reflexões, de expressões irônicas e paradoxais – o enredo em estudo tensiona e intensifica a experiência da leitura, segue rumo à experiência mais radical, faz-se dinâmica da conversão, desdobra-se em novo e terceiro movimento.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que, na textualidade rosiana observa-se a possibilidade de emergência de dois tipos básicos de paradoxo. Faz-se mister, então, que se apresente de modo mais detalhado a distinção entre 1) paradoxo circunstancial ou situacional e 2) paradoxo estrutural ou originário.

O paradoxo circunstancial ou situacional²¹⁸ se realiza em ambivalências situacionais, oxímoros, expressões contraditórias na fala dos personagens (ou do narrador) e engendra movimento que há de culminar na experiência do paradoxo originário²¹⁹. Este, por sua vez – a irromper como insinuação de sentido em cada sintema, fonema, sílaba, palavra, frase, oração e período – é o paradoxo do qual emergem todos os conflitos e complementos adensados no texto. Não está explicitado em alguma fala do texto, mas, como centro que é margem – faz-se tal fluir extático do texto em questão. Nesta perspectiva, a princípio, o nível originário vem questionar a identidade dos personagens, para depois, então – sintetizando e sendo síntese de

²¹⁶ Neste sentido, pode-se dizer com Sören Kierkegaard (2005, p.89): “É assim que se passam as coisas com as exposições míticas nos diálogos construtivos. Primeiramente o mítico é assimilado ao dialético, não mais está em conflito com este, não mais se fecha em si mesmo de maneira sectária; ele alterna com o dialético, e deste modo, tanto a dialética quanto o mítico são elevados a uma ordem de coisas superior.”

²¹⁷ Para esclarecimento do que venha a ser nível originário-causal ver a Introdução desta pesquisa, bem como WILBER, Ken. **O projeto atman: uma visão transpessoal do desenvolvimento Humano**. São Paulo: Cultrix, 1999.

²¹⁸ Em carta endereçada ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, João Guimarães Rosa antevê o sentido de paradoxo circunstancial aventado nesta pesquisa, quando, então, afirma: “Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica”. (BUSSOLOTTI, 2003, p.238-239).

²¹⁹ Nota-se como na entrevista concebida a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa traz concepção que, ressoando com a noção de paradoxo originário aventada nesta pesquisa, vai ao cerne de toda a vida humana: “G.L: Desculpe mais relacionado com a sua biografia isso não parece um tanto paradoxal? J.G.R: E não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo.” (ROSA, 2005, p.32).

todas as ambiguidades da estória – favorecer ação e vivência radicais de paradoxo²²⁰ que, ao problematizar também a identidade do leitor, questiona a separação entre a leitura e texto, sobre-tudo, entre finitude e Infinito. Sendo autênticos, ironicamente, ambos os tipos de paradoxo remetem à experiência que vigora para além das circunstâncias e das estruturas. Assim, com o fortalecimento da experiência poética os paradoxos circunstanciais haverão de alargar a possibilidade de emergência do nível originário, ou seja, fortalecerá vivência que avança ao retornar para o paradoxo nevrálgico no qual se estrutura e pela qual há de se desestruturar e reestruturar criativamente a identidade do texto em questão.

Para a leitura, por sua vez, se em nível mito-simbólico, o personagem-narrador e Radamante faziam-se máscaras que, a dramatizar as potências da *anima*, *animus*, *persona* e *sombra* integravam a identidade da narrativa e do narrador, agora, iniciando-se experiência em nível originário, as manifestações da finitude (inclusive o próprio texto e a encenação identitária da leitura) podem ser máscaras que dramatizam, no palco do mundo, o encontro da Graça e do divino no ser do homem.

Lembra-se, outrossim, das falas de Schopenhauer²²¹ no texto de **Tutaméia** e perceber-se-á que o terceiro capítulo deverá fazer-se como a terceira das quatro leituras sugeridas pelo autor. Trata-se, pois, de iminente movimento em que o triadismo dialético pode precipitar experiência simbólica da quadrindade²²².

Como já foi observado, na linguagem rosiana os níveis de representação, apresentação e ação literárias estão justapostos e não necessariamente ocorre que todo e qualquer leitor queira ou deva apreender o texto rosiano como processo ascensional.

No entanto, a acompanhar a sugestão do autor de **Tutaméia**, quer por razões didáticas, quer por insinuações mistagógicas inspiradas em pedagogia do Mistério, esta pesquisa optou por fazer-se em gradual escalada. Nesta perspectiva, o colapso da hierarquia dos níveis ocorrido na dinâmica da conversão é e não é tão somente negação da existência dos níveis,

²²⁰ Sobre a dialética que acolhe a vivência do paradoxo, na obra *O Conceito de Ironia Constantemente referido a Sócrates*, Kierkegaard (2005, p.89) reflete: “Pela resignação renuncio a tudo; é um movimento que realizo sozinho e se me abstenho, é razão disso a covardia, a moleza, a falta de entusiasmo... Porém, torna-se indispensável a humilde coragem do paradoxo para alcançar então toda a temporalidade a fim de ganhar a eternidade.”

²²¹ Lembra-se das citações de Schopenhauer que o autor João Guimarães Rosa dispõe acima do primeiro e do segundo índices da obra **Tutaméia**: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (ROSA, 1979); “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (ROSA, 1979).

²²² Para discussões basilares sobre a trindade e a quadrindade no texto rosiano ver tanto a Introdução quanto os Primeiro e Segundo Capítulos desta dissertação.

mas, sobre-tudo, experiência que faz perceber infinitude a se apresentar para o homem: amor que, sempre crescente e disponível, respeita as diferenças nos estratos e planos em que elas se apresentam também como identidades.

O próximo capítulo, portanto, intenta observar como o paradoxo, apoiado nas experiências verossímil e mito-simbólica, pode fazer a leitura ascender à experiência de abertura para a Graça, ou seja, pode favorecer o salto que guinda à experiência ao nível não-dual da Transcendência, isto é, à Libertação propriamente Bem-dita.

3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO TEXTO ROSIANO

No capítulo anterior, observava-se como, no primeiro e no segundo movimentos do enredo, a ritualização mito-simbólica realiza-se como crescente processo de emergência de situações proto-paradoxais. Vez que os eflúvios epifânicos do nível arquetípico-sutil brotam da fonte originária, a ascensão dialógica se faz como gradativas insinuação, emergência e deflagração experiencial de paradoxo que, acolhido, integrado e ultrapassado, deve remeter à radicalidade transcendental do nível não-dual. Assim, para efetivar o intento deste capítulo – estudar a linguagem rosiana em nível originário – torna-se desnecessário retomar o texto rosiano em questão desde o início.

Sabe-se que quando o narrador afirma “*Queria, não queria, ter saudades. Não ri. Ele era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente.*” (p.147) questiona-se a identidade, abre-se consciência para a realidade originária, enceta-se terceiro movimento do enredo ou dinâmica da conversão. Portanto, é esta dinâmica que, a acolher e a superar os níveis anteriores, torna possível a emergência do paradoxo originário tanto na experiência apresentada pelos personagens quanto na realização poética do texto como um todo.

Assim, depois dos personagens, com o desfecho do texto, quiçá, também a leitura possa se abrir para a libertadora experiência da Graça. Para tanto e a fim de que se vença o peso da temporalidade, de que se dê superação da oposição eu-outro, deve-se avançar em regresso que busca a instância da qual tudo se origina.

3.1 A DINÂMICA DA CONVERSÃO NO TERCEIRO MOVIMENTO DO ENREDO ROSIANO

A acolher os níveis verossímil e mito-simbólico, enceta-se processo em nível originário. O texto e a leitura perduram, vigorosamente, de oração em oração: reza-se dinâmica da conversão²²³. Daí, em música que se entorna silêncio, não apenas os personagens, mas também o contar rosiano e o leitor debruçarem-se

²²³ A palavra conversão, no caso rosiano, não deve compor sinonímia com proselitismo catequista que visa converter a leitura em acrítico fideísmo. O processo conversivo, tal como aqui se apresenta, faz-se enquanto operação transformativa que – versejando conversas, poéticos diálogos – questiona o Silêncio: certeza que se dobra abertura.

Àqueles vindos alienos cantares — La ballade des trente brigands ou La femme du roulier — *em fortes névoas* Le temps des cerises — *todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros.*(p.147-148).

Pelo que foi estudado até aqui, em nível verossímil, pode-se dizer que, no primeiro movimento do enredo, Radamante parece se revelar personalidade enfaticamente impositiva, masculina. Por seu turno, e, inversamente, o personagem-narrador sugere pessoa receptiva, feminina. Como foi constatado, no segundo movimento do enredo, a dinâmica da reversão faz-se com processo em que os conflitos são compreendidos como relações de complementaridade. A dinâmica da conversão, por sua vez, não nega a existência dos conflitos nem a possibilidade das complementaridades. Antes, tanto a inversão quanto a reversão são acolhidas em movimento que há de integrá-las na experiência conversiva do paradoxo.

Na medida em que se processa transformação, o espaço da temporalidade musical dança com o espaço do devir literário e o lugar de origem de Radamante é a originariedade dos “*alienos cantares*”²²⁴, isto é, a alteridade daquele Outro que é insinuação de Transcendência. Assim, se no plano da verossimilhança, as canções “La ballade des trente brigands”²²⁵ e “La

²²⁴ Lembra-se que, em carta endereçada a Edoardo Bizzari, Guimarães Rosa dizia: “Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano ‘das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Não sei se estou acertando ou falhando nessa tradução”. (BUSSOLOTTI, 2003, p. 63-64).

A considerar a qualidade conversiva do terceiro movimento do enredo, entretanto, deve-se conceber esta afirmação não apenas como movimento de tradução do alto, mas como tradução que uma vez feita pode lançar o leitor ainda mais alto. Nesta perspectiva, os “*alienos cantares*” (ROSA, 1979, p. 147) não estão remetendo apenas a realidade arquetípica, mas a possibilidade de, através desta, adentrar-se em nível originário.

²²⁵ Muito provavelmente o narrador esteja se referindo à canção *Les trente Brigands*. Uma versão desta canção foi extraída das páginas 131 e 132 do livro virtual **Chansons à boire et chansons paillardes**, de Fred et Coolmicro. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/24706883/Chansons-Paillardes>. Acesso em: 8 ago. 2006. Ei-la:

“Les trente brigands: Ils étaient vingt ou trente / Brigands dans une bande / Chacun sous le préau / Voulait me toucher – vous m'entendez ? / Chacun sous le préau / Voulait me toucher un mot / Un beau jour sur la lande / L'un d'eux se fit très tendre / Et d'un petit air guilleret / Vint me trousser – vous m'entendez ? / Et d'un petit air guilleret / Vint me trousser un couplet / Comme j'étais dans ma chamber / Un matin de septembre / Un autre vint tout à coup / Pour me sauter – vous m'entendez? / Un autre vint tout à coup / Pour me sauter au cou / Un soir dans une fête / Un autre perdit la tête / Et jusqu'au lendemain / Voulut me baiser – vous m'entendez? / Et jusqu'au lendemain / Voulut me baiser les mains / Le vent soulevait ma robe / Quand l'un d'eux d'un air noble / S'approcha mine de rien / Et caressa – vous m'entendez ? / S'approcha mine de rien / Et caressa mon chien / Comme je filais la laine / Un autre avec sans-gêne / Sans quitter son chapeau / Vint me peloter – non mais, vous m'entendez? / Sans quitter son chapeau / Vint me peloter mon écheveau / Comme j'étais à coudre / Ils rappliquèrent en foule / Et voulaient les fripons / Tous m'enfiler – vous m'entendez? / Et voulaient les fripons / M'enfiler mon coton / Celui qui sût me prendre / C'est un garçon de Flandre / Un soir entre deux draps / Ce qu'il me fit – vous m'entendez / Un soir entre deux draps... / Je ne vous le dirai pás.”

femme du roulier”²²⁶ são ocorrências que vigoram dentro de ambiente cultural francês, os “*alienos cantares*” e as baladas que ressoam encontro com os personagens são música que se melodiza em tempo ritmicamente harmonizado com a eternidade do Infinito.

Considera-se o texto em nível mito-simbólico e ver-se-á que ao referir-se às canções “La ballade des trente brigands *ou* La femme du roulier” (“A balada dos trinta ladrões *ou* A mulher do carroceiro”), a narrativa rosiana sugere em que estágio se encontra a dinâmica de integração de conteúdos da *anima* e do *animus* processados na ocasião do encontro.

Lembra-se que, em nível verossímil, no primeiro movimento do enredo, o feminino fora apresentado em estágio instintivo²²⁷. Lá se dizia “— Mulheres?! *e: como a cambiar dinheiro à ótima taxa — problemas que pronto se propôs, nada teórico.*” (p.146).

Nesta canção, uma mulher conta como uma série de homens a cortejam. A começar por salteadores até culminar com um homem de bem ao qual a mulher parece aceder, a canção apresenta, simbolicamente, processo de gradual integração das figuras da *anima* e do *animus*.

²²⁶ Eis uma versão da letra da canção *La femme du roulier*:

“Il est minuit, / La femme du roulier / S'en va de porte en porte, / De taverne en taverne, / Pour chercher son mari / Tireli, / Avec une lanterne./ Madam'l'hôtesse, / Où donc est mon mari? / Ton mari est ici, / Il est dans la soupente, / Il y prend ses ébats, / Tirela, / Avec notre servante. / Cochon d'mari, / Pilier de cabaret, / Ainsi tu fais la noce, / Ainsi tu fais ripaille, / Pendant que tes enfants, / Tirelan, / Sont couchés sur la paille. / Et toi la belle, / Aux yeux de merlan frit, / Tu m'as pris mon mari / Je vais te prendr'mesure / D'un'bonn'culott'de peau, / Tirelo, / Qui ne craint pas l'usure. / Tais-toi, ma femme / Tais-toi, tu m'fais chi-er / Dans la bonn'société / Est-ce ainsi qu'on s'comporte ? / J'te fous mon pied dans l'cul / Tirelu, / Si tu n'prends pas la porte. / Pauvres enfants, / Mes chers petits enfants, / Plaignez votre destin / Vous n'avez plus de père; / Je l'ai trouve couché / Tirelé, / Avec une autre mère. / Il a raison, / S'écrier'nt les enfants, / D'aller tirer son coup / Avec la cell'qu'il aime, / Et quand nous serons grands, / Tirelan, / Nous ferons tous de même. / Méchants enfants, / Sacrés cochons d'enfants, / S'écrie la mër'furieuse / Et pleine de colère / "Vous serez tous cocus/ Tirelu, / Comm'le fut votre père.”.

Nesta canção, a mulher traída pelo marido – ao responder aos filhos que querem imitar ao pai – sugere, também, a própria infidelidade. Tem-se aí, ao mesmo tempo, ludicidade e tragédia; ironia, portanto.

Além desta versão da canção *La femme du roulier*, encontra-se outra versão popular e ainda uma versão denominada d'après Champfleury. As três, diferentes entre si apenas em alguns detalhes, foram registradas nas páginas p. 123-124-125-126- p.127 e p. 128 do livro virtual **Chansons à boire et chansons paillardes**, de Fred et Coolmicro. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/24706883/Chansons-Paillardes>. Acesso em: 8 ago. 2006.

Há uma versão desta canção interpretada por Marie Dubas. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F-jiGcWnliA>. Acesso: 20 abr. 2008.

Há de se notar que estas canções são de domínio público, senão de autoria duvidosa. Tal situação não deixa de sugerir como a poética rosiana concebe a noção de autor.

Em 1968, Roland Barthes (1984, p.53) desfecha o ensaio *A Morte do Autor* dizendo: “(...) sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”.

Veza que tende ao transcendentalismo, não é o caso de se afirmar que poética rosiana endossa as idéias barthesianas, mas, sim, o de se reparar como em 1967, um ano antes da publicação do ensaio *A Morte do Autor*, o livro **Tutaméia** também já problematizava textualidade que concebe a idéia de identidade, e, portanto de autoria, como relacionada ao complexo de forças coletivas e relativizadas enquanto expressões da finitude histórico-temporal. Nisto, pode-se perceber o caráter transpessoal do texto rosiano.

Na dinâmica da reversão – mito-simbolicamente – a expressão “*As francesas, o chique e charme, tufões de perfumes.*” (p.147) pode ser compreendida como reflexo da vida enquanto possibilidade de graciosa elegância²²⁸: experiência sinestésica que elicia lembranças da realidade arquetípica: sons e luzes sutis na base do mundo sensorial.

Já na dinâmica da conversão, *anima* e *animus* estão em vias de integração. Nota-se que o título “La ballade des trente brigands” (A balada dos trinta ladrões) faz referência aos simbolismos do número trinta (“trente”) e do trickster (anti-herói), neste caso, expresso figurativamente pelos ladrões (“brigands). Em termos verossímeis, o trinta é o número três multiplicado dez vezes. Por outro lado, em mítica ritualização, é possível que o texto rosiano esteja remetendo ao triadismo dialético potencializado pela simbologia do decênio (totalidade)²²⁹: sugestão da realidade arquetípica sendo engendrada pela totalidade expressa, enigmaticamente, na originareidade do paradoxo. Observa-se a expressão “La ballade des trente brigands *ou* La femme du roulier” e ver-se-á que a conjunção “*ou*” evoca sugestiva situação de complementaridade. A própria balada (“ballade”) – obra cancionista formada por texto poético e música – pode ser símbolo que anuncia a possibilidade de união realizada na musicalidade silenciosa da linguagem. Assim, se por um lado este momento do enredo faz-se como preparação do processo que há de conjugar *anima* e *animus*, por outro a relação dos personagens se anuncia como germinação que, ocorrendo como integração da *sombra*, sob os véus do mistério, “*em fortes névoas*”, há de frutificar: “— Le temps des cerises.” (“*O tempo das cerejas*”)²³⁰. Vez que a cerejeira costuma perder muito facilmente as flores, em nível

²²⁷ Como foi dito em capítulo anterior, o desenvolvimento da *anima* tem como base a fase instintual. Marie-Louise von Franz afirma que este primeiro estágio “(...) está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico” (VON FRANZ apud JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Vozes, Petrópolis, 1987, p.185).

²²⁸ De acordo com Marie Von Franz, trata-se do segundo estágio da *anima* que “pode ser representado pela Helena de Fausto: ela representa um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais”. (VON FRANZ, Marie apud JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987.p.185).

²²⁹ O decênio, ou a década sagrada dos pitagóricos, apresenta-se como a matriz, a mãe da realidade, o princípio e o fim de tudo que existe: o imponderável e paradoxal Mistério. Referindo-se à simbologia do decênio, Mario Ferreira do Santos (1956), na obra *Tratado de Simbólica*, diz: “Em síntese significa: 10. A unidade Transcendental da Ordem Cósmica e do Ser Supremo. Ver ainda SANTOS, Mário Ferreira dos. **Pitágoras e o tema do número**. São Paulo: Ibrasa, 2000.

²³⁰ Segundo informações colhidas na rede virtual *Le Temps des cerises* é uma canção composta em 1866, tendo letra escrita por Jean-Baptiste Clément e música composta por Antoine Renard. A seguir transcreve-se a letra da canção – registradas entre parênteses, também, ocasionais variações: “Quand nous chanterons le temps des cerises (Quand nous en serons au temps des cerises) / Et gai rossignol et merle moqueur/ Seront tous en fête / Les belles auront la folie en tête / Et les amoureux du soleil au cœur /Quand nous chanterons le temps des cerises / Sifflera bien mieux le merle moqueur /Mais il est bien court le temps des cerises / Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant /Des pendants d'oreilles... /Cerises d'amour aux robes paillees

mito-simbólico, “Le temps des cerises” (“O tempo das cerejas”) pode insinuar a beleza e a frágil fugacidade de toda a realidade finita. Outrossim, pelo caráter doce e azedo da cereja, pode-se perceber metáfora que remete à frutuosa instantaneidade, haja vista o Agora ser fruto que traz a semente de todos os opostos²³¹. “O tempo das cerejas”, pois, é quando – em tons vermelho-amarelados de alvorada – celebra-se o gosto da vida, as atualizações dos ciclos, as lembranças, os augúrios. Nesta perspectiva, é lícito dizer que, interpretativa e poiesicamente, depois de processada a fase da purificação do *albedo* (embranquecimento do *nigredo*, conhecimento da sombra), inicia-se processo de vivificação amorosa, quando pode emergir, discretamente, o que será futura vermelhidão de *rubedo*, agora, simbolicamente intermediada por sabor colorido de rubro-amareladas cerejas, por experimentado saber de alquímica *citrinitas*²³².

Por evanescer em densidade de tamanha leveza, não é dessarazado afirmar que a relação entre os personagens, então, faz-se, como operação alquímica da *Sublimatio*, ou seja, trabalha-se a linguagem em estado gasoso²³³, enleva-se a solidez da *coagulatio* à pureza do sublime.

(vermeilles) / Tombant sous la feuille (mousse) en gouttes de sang... / Mais il est bien court le temps des cerises / Pendants de corail qu'on cueille en rêvant! / Quand vous en serez au temps des cerises / Si vous avez peur des chagrins d'amour Évitez les belles ! / Moi qui ne crains pas les peines cruelles / Je ne vivrai pas sans souffrir un jour... / Quand vous en serez au temps des cerises / Vous aurez aussi des chagrins (peines) d'amour ! / J'aimerai toujours le temps des cerises / C'est de ce temps-là que je garde au cœur / Une plaie ouverte! / Et Dame Fortune, en m'étant offerte / Ne pourra jamais calmer(fermer) ma douleur... / J'aimerai toujours le temps des cerises / Et le souvenir que je garde au cœur!”

Jean-Baptiste Clément dedicou esta canção a uma enfermeira morta na *Semana Sangrenta* (último episódio marcante da Comuna de Paris). Conquanto tenha sido criada no período napoleônico, a composição está associada à liberdade e às insurreições do proletariado. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Temps_des_cerise. Acesso em: 8 ago.2006.

A relação entre conflito belicoso e zelo pacificante enquanto figurações dos revolucionários processos de integração das potências da *anima* e do *animus* pode ser considerado tônica que vigora desde do início da produção rosiana. Já em Sagarana (1948), no conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, a recriar um canto do bando do jagunço Joãzinho Bem-Bem, o personagem Nhô Augusto, no meio do processo ascensional, assim entoa: “A roupa lá de casa / não se lava com sabão: / lava com ponta de sabre / e com bala de canhão...” (ROSA, 1984, p.401).

²³¹ Na estória II do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*, o personagem Tio Candido “*Dizia o que dizia, apontava à árvore: — Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive?*” (p.149). No que narrador-personagem responde: “*Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o infinito*”. (p.149).

²³² Assim, com movimento de síntese que é meio, início e fim, pode-se falar com Carl Gustav Jung, na obra *Mysterium Coniunctionis*: “A partir da *nigredo*, a lavagem (*ablutio*, *baptisma*) conduz diretamente ao embranquecimento (...); pode dar-se finalmente que as múltiplas cores (*cauda pavonis*) conduzam à cor branca e uma, que contém todas as cores (...) trata-se da *albedo*. A *albedo*, é, por assim dizer a aurora; mas só a *rubedo* é o nascer do sol. A transição para a *rubedo*, o **amarelecimento (*citrinitas*)**.” (JUNG, 1985, p.112). (grifos meus).

²³³ Em entrevista a João Condé, Guimarães Rosa, oculta o róseo feminino que lhe colore a arte, evanesce: “Mais, ainda haveria mais, se possível (sonhar é fácil, João Condé, realizar é que são elas...): além dos estados líquido e sólido, porque não tentar trabalhar a língua também em estado gasoso?”. (ROSA, 1984, p.8).

Destarte, com sugestivos e poéticos títulos, o texto rosiano engendra rito que, sincronística e sutilmente, faz-se musicalização do tempo da leitura: convite que evoca o leitor para viajar no universo das estórias, nos sons e luzes sutis, quando, presentificam-se possibilidades cada vez mais fortes de plenificação da experiência originária.

Não sem motivos, ao dizer “*Àqueles vindos alienos cantares — La ballade des trente brigands ou La femme du roulier — em fortes névoas — Le temps des cerises — todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros*”, o narrador-personagem, através de sutis sinestésias, exorta os cheiros e os gostos das canções, re-vivencia clima de frutificadas epifanias: atualização de saudades, já que todas as águas têm saudades do mar que mareja a estória do originário. E esta saudade convida às lembranças do coração, à recordação do imemorial²³⁴. Esta saudade – não se repete – pois, saúda-se, projeta futuridades, faz saber que, estando por demais separado de si mesmo, o ser do homem não pode se reconhecer no outro, conquanto, separado por demais do outro, não possa reconhecer-se a si mesmo como humano em Ser.

A partir de tal constatação, a leitura pode perceber que compoindo indiferenciado amálgama que se faz “*todos*” (p.147), a experiência do isolamento gira, viciosa e entorpecidamente, em torno da mesma falta de sentimento, da mesma errância sem sentido. Porém, caminhando ao re-encontro do que lhe é origem e destino, o homem pode vir a ser homem-humanidade, unidade que é “*todos*”. Assim, as “*saudades*”²³⁵ (p.147) podem deixar de ser apenas sentimentos que remetem ao tempo passado para saberem-se Sabedoria de reconhecimento. Juntos, os homens fazem-se como “*todos nós*”: passar saudade, lembrar união, atualizar realização no mundo.

Daí o dizer de Radamante:

— Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge... (p.148)

²³⁴ Tal estrofe que se repete numa canção, pode-se ainda afirmar o que foi dito no capítulo anterior: “(...) ter saudades, em sentido rosiano, muito provavelmente, é ter re-cordações, é ressonar com os sons das cordas, com o mito-cárdio, com a real e com a metafórica Cordisburgo, com o Ser-tão, com o coração da Vida”.

²³⁵ Como já se mencionou no capítulo anterior, as saudades rosianas são saudades metafísicas. Isto fica muito claro já na obra *Magma* (apresentada em 1936, mas publicada apenas em 1997), quando João Guimarães Rosa (1997, p. 132), em poema intitulado “Saudades”, verseja: “Saudade de tudo!... / Saudade, essencial e orgânica, / de horas passadas, / que eu podia viver e não vivi!... / Saudade de gente que não conheço, / de amigos nascidos noutras terras, / de almas órfãs e irmãs, / de minha gente dispersa, / que talvez até hoje / ainda espere por mim... / Saudade triste do passado, / saudade gloriosa do futuro, / saudade de todos os presentes / vividos fora de mim!... / Pressa!... / Ânsia voraz / de me fazer em muitos, / fome angustiada da fusão de tudo, / sede da volta final / da grande experiência: / uma só alma em um só corpo, / uma só alma-corpo, / um só, / um!... / Como quem fecha numa gota / o Oceano, / afogado no fundo de si mesmo...”

Sobre as saudades na obra rosiana ver também LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Nota-se que, em nível verossímil, é possível que esta fala esteja apontando aspectos relacionados à vida mundana que o personagem-narrador parece não aceitar. Quiçá, aspectos concebidos como negativos não exatamente por serem maus, mas por serem ainda desconhecidos, ou obscurecidos por repressiva inaceitação²³⁶.

Ao vigorar como outro que se interpõe em efeméride de possível mútuo reconhecimento, Radamante traz ao personagem-narrador conteúdos e teores introversivos que devem ser processados em dialogal relação. A fala, portanto, pode estar apontando para a resistência que o personagem-narrador tem diante do mundo, de modo que, por medo e paralisia, resulta-se postura abasenteísta de “foge-não-foge”, ou seja, estado de estagnante nulificação.

Em nível mito-simbólico, no entanto, “espirrar” sugere tanto sintoma, doença quanto alívio e satisfação, enquanto que “mexer” pode isinuar tanto agonia, inquietude, susto quanto, também, provocação que desperta e faz admirar. Nesta perspectiva, ao dizer “Você evita”, Radamante pode estar apontando para a prudente sabedoria²³⁷ do personagem-narrador, de modo que a expressão “foge-não-foge” deixa de ser suposta acusação de absenteísmo para ser movimento de música extática a desenvolver-se como barrocas fugas.

Ao trazer a ambígua situação expressa na oração “(...) *foge-não-foge* (...)” (p.147), o texto rosiano faz Radamante e o personagem-narrador comporem devir proto-paradoxal²³⁸,

²³⁶ Sobre o problema do Mal enquanto instância da *sombra* que deve ser conhecida e integrada à personalidade como um todo ver SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. Trad. Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1988.

²³⁷ Sobre prudência o escritor João Guimarães Rosa ainda pode dizer: “Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com prudência. A lógica é a ciência convertida em prudência por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois que se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário seria terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente, nem do irracional. Mas cada conta, segundo as regras da matemática tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não creia na ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão, no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem, algum dia, haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica.” (ROSA, 1995, p. 57-58).

²³⁸ Este devir proto-paradoxal pode ser bem expresso quando Kathrin Rosenfield, em capítulo intitulado *Os descaminhos do demo: o paradoxo do ser: retorno poético aos discursos "contraditórios"*, na obra *Desenveredando Rosa*, comenta: “Sem negar frontalmente ou sumariamente as construções filosóficas e teológicas de um ser transcendente, *Grande Sertão: Veredas* desloca o interesse para o lado ‘crespo’ do ser, considerando com paciência e carinhosa curiosidade a consistência daquela dimensão do ser que se dá como radicalmente demunida de qualquer finalidade benéfica, carente de transcendência”. (ROSENFELD, 2006, p.234-235).

evocação de responsabilidade e revelação daquela alteridade que consubstancia todas as identidades.

Assim, fecham-se as margens para esquivas, abrem-se as margens da relação poiésica e os limites que possibilitam a fluência fazem-se abraços que acolhem o devir do encontro: saudade do mar originário que, tal olho d'água a rir e a chorar, pode verter-se rio capaz de mover os moinhos da existência. Se por um lado Radamante faz-se presença que, ao mesmo tempo, encarna sim-bolismo e dia-bolismo, por outro, então, passa a se revelar vigor originário que sustenta, aceita e ama o mundo, ou seja, enquanto mundo em meta-bolismo que se põe alimento, nutrição e gosto por redescoberta inaugurabilidade. Nesta perspectiva, Radamante, figura-se literatura, fulgura-se efeméride de instantaneidade inspiradora, manifestação de união do corpo com a alma, da *anima* com o *animus*, de encontro do homem com a linguagem²³⁹:

— *ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel escrita alguma coisa, necessária, enquanto.* (p.148)

Como já fora observado, em nível verossímil, as relações dialógicas fazem-se como processo que transforma tanto ao personagem-narrador quanto ao personagem Radamante. Neste terceiro movimento do enredo, aquele, que parecia mais feminino e receptivo, revela-se, então, caracteristicamente masculino, propenso à criação, ativo. Por sua vez, Radamante que parecia mais imediatista e engajado, agora, passa a mostrar-se receptivo, sensível.

Esta relativização prenhe de experiência transcendental não deixa de espelhar aquela situação apresentada pela terceira epígrafe quando se dizia: ““Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento.” SEXTUS EMPIRICUS.” (p.146).

Em nível simbólico, ambos os personagens são enigmáticas máscaras que, ao dramatizarem o arquetípico mito da integração dos opostos, processam a arquetípica alquimia da integração transformativa, o *mysterium coniunctionis*²⁴⁰. Assim, se antes o personagem-

Daí, para além desta dimensão “carente de transcendência”, a descender rumo ao mundano, a linguagem rosiana opera através do pequeno, faz apresentação literária do cotidiano que pode acionar percepção da realidade Cósmica. Assim, em extremo caminho do meio, o mundo faz-se possível liberação de Transcendência.

²³⁹ Em entrevista a Günter Lorenz, o escritor João Guimarães Rosa expressa: “Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. Acontece-me algo assim como vocês dizem em alemão: *Mich reitet auf einmal der Teufel*, que neste caso se chama precisamente inspiração. Isto acontece de forma tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...” (ROSA, 1995, p.35).

²⁴⁰ Ver JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Obras Completas, vl. XIV/1/2. Petrópolis: Vozes, 1985.

narrador, a observar Radamante dizia “*peguei-lhe aos poucos o fio dos gestos, tudo que ao exame submisso.*” (p.147), após a dinâmica da reversão – já em franco processo de conversão – as almas de ambos podem ser suspiros do gesto visível.

Quando o texto rosiano, a versar sobre Radamante, conta que “*ele disse*”, é a *anima*²⁴¹ que se expressa, é ela quem “*disse*” e diz-se a fazer-se poesia. Assim, a expressão “*um pouquinho piscava*” torna-se sinal diminuto, simbolismo que insinua detalhista, sutil e feminino chamado de atenção: paquerar ingênuo e fraternal, convite ao assentimento: enigmatizar.

A integrar *animus, anima, persona* e *sombra*, a identidade prepara-se para o paradoxo de também ser Outro²⁴². Daí que, a oração “*me escrutava*” atroa como auscultar de abismos, escuta de silêncios, enquanto a oração “*seu dedo de leve a rabiscar na mesa*” faz-se como oráculo que aponta nutritivas aletrias sobre a mesa, que desenha o invisível, que delicadamente insinua as linhas nas quais Deus escreve: o Destino, o devir da linguagem, o devir liberdade, a Libertação.

Neste sentido ainda, as “*linhas de bel escrita*” podem ser beletrismo ornamentista, conquanto desenhem-se, sobretudo, como símbolo da beleza materializada no ato de escrever “*alguma coisa*” que é ente em Mistério, que é Mistério definido em indefinibilidade, “*necessário, enquanto*”, ou seja, misteriosa expressão em que vigora, paradoxalmente, a inexorabilidade extática do que é essencialmente “*necessário*” e o transcorrer fluídico do tempo, o intermezzo, o íterim contingente, o “*enquanto*”.

Estas insinuações perpassadas pela figura de Radamante são fulgurações que estão a revelar realidade Outra:

Eu era personagem dele! (p.148).

Quando o personagem-narrador percebeu que Radamante “*Ele era — um meu personagem*” (p.147) deu-se ironia sob o nível verossímil. Agora a própria ficção começa a ser

²⁴¹ Aqui, o texto pode estar apresentando o terceiro estágio da *anima*. Deste, assim diz Marie Von-Franz: “O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria – uma figura que eleva o amor (Eros) à grandeza da devoção espiritual.” (VON FRANZ, Marie apud JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Vozes, Petrópolis, 1987.p.185).

²⁴² Para o que foi reprimido e que está, inexoravelmente, porvir valem as palavras de Martin Buber (2007, p.119) na obra *Eclipse de Deus*: “Nas profundezas acontece alguma coisa que ainda não tem necessidade de um nome; amanhã já pode acontecer que das alturas venha, por sobre as cabeças, um aceno dos arcontes da terra. O eclipsar de Deus não é um apagar-se; amanhã, o que se interpôs já poderá ter ido embora.”

ironizada, vez que um personagem criar o autor é ser ele também autor, o que paradoxaliza, no campo literário, a relação criador/criatura.

Nota-se que, distintamente de quando diz a oração “*Ele era — um meu personagem*”, o texto rosiano não apresenta na fala “*Eu era personagem dele!*” o artigo “*um*” a sugerir simbolicamente a unidade originária. Em verdade não há qualquer artigo, de modo que a própria oração – na altura em que se encontra – reza por ela mesma que os personagens não se pertencem e, ao mesmo tempo, pertencem-se, reciprocamente, de modo parcial e pleno.

Neste paroxismo genético, não se sabe a origem no tempo, conquanto se possa saber do originário. Análogo ao instante genésico em que Deus faz-se criação, aqui-agora, ambos os personagens se criam e se concebem mutuamente, e, ambos são criados e concebidos mutuamente sob a égide de um Outro²⁴³ que emerge, simultaneamente, como atuar e como contemplar: extático movimento de música do Silêncio; adviniência inaugural da Poesia. Ir que se faz voltar, meio que se faz mais e menos, este movimento dos personagens é ascensão rumo a abismo:

Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração (p.148).

Com o presente do verbo ir (“*Vai*”), o narrador rosiano mantém a atualidade da cena, explicitamente já sugerida – como se constatou – na expressão “*Vimos ao Lapin Agile*” (p.147). A expressão “*Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração*” insinua, também, que Radamente “*Vai*”, vigora, continua, é devir-agora, ao mesmo tempo em que está finando, ou seja, desaparecendo como se fosse uma imagem que se decantou no fundo de um copo, como uma voz que, morna, meeira, vai desaparecendo.

Nota-se que, neste ponto de ritualizadas sutilezas, Radamente, não seria mais que produto da imaginação do coração solitário, quiçá, embriagado ou alucinado, de um narrador que depois de contar a aventura de diálogo produzido nas searas das próprias faculdades psicológicas, acabaria por revelar melancólica solidão.

Insinua-se, aqui, a possibilidade de todo o conto não passar de uma visão produzida pelo “eu” do personagem-narrador (agora já identificado com o narrador-personagem). Se tão somente assim for, Radamente não seria mais que uma projeção do eu isolado de um contador que, usando da linguagem – a entreter ao leitor e a si próprio – não fez mais que fugir do tempo

²⁴³ Para reflexão sobre a noção de Outro ver OTTO, Rudolf. **O Sagrado**: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional. Trad. Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

e da eternidade. No entanto, o experimento poiésico é dúvida que se faz fé, e fé que se faz fidelidade à Sabedoria, de modo que é possível confiar que Radamante seja mais que espectros sensoriais que estão se decantando no fundo de um copo, mais que visagens criadas por um coração isolado e vazio. Sendo Radamante personagem e gen de *persona*, insinua-se dialogicamente com a leitura tal como figuração da realidade inaugural, visionária que se manifestou como condensado de potências: espectralidade da própria Consciência Infinita a se estender humanisticamente como harmônicos da divina nota musical.

Neste sentido, a expressão “*mezza voce*” (do italiano, meia voz) pode ser compreendida como voz entoada equilibradamente: música harmonizada que traz o máximo de potência estético-vocal, justamente, porque é inteireza de palavra em mistério, é trans-missão cantada do Silêncio. De outro lado, a expressão “*singelo como um fundo de copo ou coração*” permite que a leitura conceba a “*um fundo de copo*” como o que sustenta aquilo que deve caber em um copo, ou seja, como possibilidade do máximo ou do mínimo de preenchimento do utensílio. Por ser o limite e a possibilidade da medida que diz respeito à nutrição do beber, “*um fundo de copo*” pode-se sugerir, desta forma, a nutrição a ser feita e a nutrição já acabada. Neste sentido, nota-se ainda que o texto não diz *como o fundo de um copo*, de modo que não se trata do utensílio, de *um copo*, mas, sim, de “*um fundo de copo*”. Assim, a sintetizar todos estes significados, “*um fundo de copo*” é singelo, simples, é “*um*” e pode simbolizar o Uno, à Unidade Primordial que comporta todos os líquidos e os humores, que satisfaz a sede de todos os seres.

Outrossim, ao dizer “*singelo como um fundo de copo ou coração*” a expressão “*um fundo de copo*” – em função da palavra “*ou*” – alterna-se, compara-se ou identifica-se a “*coração*”. Neste momento, pela coloração sanguínea da imagem, pelo avivamento expresso no texto, pode-se dizer que o processo dialógico-transformativo do texto rosiano está adentrando na fase alquímica do *rubedo*, ou seja, vigora em sedenta pulsação amorosa que, indo ao fundo do cadinho alquímico da linguagem, quer encontrar o elixir da Poesia.

Daí Radamante evocar²⁴⁴:

— Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? (p.148).

²⁴⁴ Aqui, neste transitar dialogal, a despeito da hodierna ambiência, é possível se ouvir ecos daquela evocação presente no texto neo-testamentário: “E chamando assim o povo com seus discípulos, Jesus Cristo disse-lhes: Se alguém me quer seguir, negue-se a si mesmo: e tome a sua cruz, e siga-me. Porque o que quiser salvar a sua vida perdê-la-á: mas o que perder a sua vida por amor a mim, salvá-la-á” (Mc: 8,34-5).

Tem-se, aqui, a quinta e última pergunta expressa verbalmente no texto em estudo. Trata-se da quintessência da fala de Radamante, vez que se em nível verossímil este personagem convida o personagem-narrador para que façam um livro, em leitura ritualizada, este “um certo livro” pode fazer-se símbolo que guarda o incerto e o incomensurável. Quiçá, este “um livro” seja todos os seguintes textos do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, outrossim a vida enquanto criação do Verbo, enquanto unidade originária que é Multiplicidades²⁴⁵. Deste modo, se a palavra “Agora” insinua concomitância, unidade, o vocábulo “juntos” haverá de sugerir dualidade. Ademais, se o vocábulo “um” pode insinuar, metaforicamente, a mônoda, por sua vez a palavra “certo” sugere-se como enigma. Nesta perspectiva – através de emergências poéticas e situações proto-paradoxais – torna-se cada vez mais intensa a possibilidade de maximização da experiência originária, ou seja, a adviniência do paradoxo que congrega todo o texto em estudo. O convite expresso na pergunta “Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?” é ironia máxima da fala de Radamante, vez que se responde enquanto “fazer” (ou escrever poético) que já está sendo realizado não apenas pelos dois personagens, ou pela unidade originária que ambos contemplam, mas, sim, também, pelo leitor e por todos: pessoas, coisas, palavras, letras, traços, insinuações de sentido que vão com o fazer que é a Vida²⁴⁶. Tal reunião poderá repetir criativamente a co-operação que a obra de arte²⁴⁷ é chamada a realizar junto à obra divina, vez que esta só se faz completa quando o ser humano realiza-se enquanto intérprete e criador do seu destino, quando a própria divindade faz-se consciente no homem²⁴⁸. Neste sentido, criador e criatura podem aproximar-se de tal modo

²⁴⁵ Tratando-se de simbologia que segue curso a remeter cada vez mais intensamente ao nível originário, ou seja, à experiência do paradoxo, fez-se mister escrever unidade (com letra inicial minúscula) e Multiplicidades (com letra inicial minúscula). Quiçá, assim, inverta-se, acorde-se que a plena experiencição da transcendência faz-se como Mundos.

²⁴⁶ Desfechando a estória VI do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, o narrador-personagem conta: “Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente”. (ROSA, 1979, p.160).

²⁴⁷ Sobre esta relação entre a arte e a Transcendência, João Guimarães Rosa afirma: “Eu procedo assim, como um cientista que não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhe contas, e quando necessário corrigi-los também, se quisermos ajudar ao homem. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobra, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, e servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal”. (ROSA, 1995, p.48).

²⁴⁸ Já Jung (1992, p.80), observando o processo de individuação, diz-nos: “Temos nos tornado participantes da vida divina, e temos de assumir uma nova responsabilidade, a saber, a continuação da divina compreensão do self, que a si mesmo expressa na empreitada da nossa individuação. A individuação não significa apenas que o homem tem se tornado verdadeiramente humano como destino do animal, porém que ele está para se tornar

que a criatura repete criativamente a atividade do criador, e este, por sua vez, pode realizar-se maximamente na própria criação.

Liberdade de responder e responsabilidade de libertar, assim, o homem é criatura que, em devir de Libertação, pode obter liberação de si mesmo, tanto quanto pode ajudar a Transcendência a libertar-se no mundo. Daí a importância da arte como atividade que emancipa o homem do peso do tempo, haja vista imitando a Vida enquanto atividade criativa, o artista pode gerar obra que contenha em si mesma ainda a potência transformativa que a motivou e que de algum modo espera ser re-ativada criativa e hermeneuticamente: atualização humanizante do homem e da Transcendência²⁴⁹: criação, agora.

Ouvir a proposta de Radamante, portanto, é abrir-se para travessia dinamizada pelo extático. Misteriosamente, eis – no barranco da linguagem rosiana – o trampolim que poderá impulsionar, à beira da cachoeira em precipício, o salto mortal que é ser em contínua integração com o rio da Vida. Do alto, prepara-se o salto. Contempla-se o devir, prevê-se. Observa-se.

No centro oco e absorvente do redemoinho, quando menos extensas e mais intensamente as águas rodopiam na iminência de serem tragadas, o narrador-personagem conta:

Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona. (p.148).

parcialmente divino. Isso significa que ele se torna praticamente adulto, responsável pela sua existência, sabendo que não só depende de Deus mas que Deus também depende do homem. A relação entre o homem e Deus tem de passar por certa mudança importante; em vez de propiciar louvores a um rei imprevisível ou a prece da criança a um pai amoroso, a vida responsável e o cumprimento da vontade divina em nós serão a nossa forma de adoração com Deus e de comunicação com ele. Sua bondade significa graça e luz, e o seu lado escuro, a terrível tentação do poder.”

²⁴⁹ Neste sentido, na obra *Eu e Tu*, o filósofo Martin Buber, que em muito polemizou com Jung, parece com este concordar, vez que diz: “Na relação com Deus, a exclusividade absoluta e a inclusividade absoluta se identificam. Aquele que entra na relação absoluta não se preocupa com nada mais isolado, nem com coisas ou entes, nem com a terra ou com o céu, pois tudo está incluído na relação. Entrar na relação pura não significa prescindir de tudo, mas sim ver tudo no TU; não é renunciar ao mundo mas sim proporcionar-lhe fundamentação”. (BUBER, 2001, p. 91).

Para observar as diferenças entre as concepções de Buber e Jung, ver a correspondência mútua entre estes dois pensadores em BUBER, Martin. **Eclipse de Deus**: considerações sobre a relação entre religião e filosofia. Trad. Carlos Almeida Pereira. Campinas: Verus, 2007.

Para contemplar como estas diferenças se complementam em perspectiva que vislumbra a amizade e o amor como verdade experienciada para além das discussões intelectuais, leia-se o texto rosiano no prefácio *Aletria e Hermenêutica*: “O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” — *proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego.*”(ROSA, 1979, p.8).

Em verossimilhança, neste caso, o personagem-narrador pondera de modo a assentir ao convite de Radamante. Já em nível mito-simbólico, este período pode engendrar dinâmica que pulsa ascensionalmente até a conflagração de ritualizado conúbio. Ao posicionar inconclusão (“*Tudo nem estava concluído, nunca*”), o texto apresenta a vida em perpétuo devir e mutação, no que a palavra “*nunca*”, acaba por sugerir-se como *sempre*. Como resposta a esta contradição, devém – antiteticamente – certa musicalização dialógica da errância (“*erro, recomeço, reerro*”). Nota-se, aí, circularidade que sai do “*erro*”, re-inaugura-se “*recomeço*”, para, então, retornar, diferentemente, em “*reerro*”. Trata-se, pois, de espiralidade que, enquanto realidade no tempo, deve ser criativamente aceita, quando, então, resulta terceiro movimento em sintético assentimento (“*concordei*”).

Silencioso e simples sim, este concordar pode vibrar na mesma corda vocal, no mesmo acorde musical que harmoniza, paradoxalmente, o nada de som, o nada de palavra, a enigmática certeza (“*o centro do problema*”). Tal “*centro*”, que é também margem, emerge como dilema essencial: em condições e possibilidades, a liberdade pessoal deve renunciar a si mesma, deve querer-escolher, quer dever-escolher a Libertação Transpessoal. Assim, rezando paródias, suprafraseando com a oração *até que a morte nos separe*, o personagem-narrador faz-se, agora, o próprio narrador-personagem, outrossim, adentra no paradoxo que é ser um e ser outro, vez que, em bodas de união, em alquímico Hierosgamos²⁵⁰, vive-se devir de réquiem que se ritma marcha nupcial, haverá de unir-se a Radamante: “*até que a morte da gente venha à tona.*”.

E do alto, já, dá-se o salto! A oração rosiana “(*...*) *até que a morte venha à tona*” não ironiza apenas a expressão *até que a morte nos separe*, mas, também, a si mesma. Não há mais esperar pela morte. A morte já dá o tom, já está “*à tona*” (p.148), ao tempo em que é vida em tônica de instante!²⁵¹ A sobejar faltas, ambos os personagens-escritores tornam-se dois, que retorna ao Um²⁵², que vem aos muitos.

²⁵⁰ Segundo a tradição alquímica, *Hierosgamos* é o casamento sagrado, quando ocorre a *coincidentia oppositorum*, ou integração dos opostos. Para estudo mais específico do *Hierosgamos* ver JUNG, Carl Gustav. **Mysterium Coniunctionis**. Obras Completas. Petrópolis: Vozes, 1985. vl. XIV/1/2.

²⁵¹ “Desse modo, o leitor depara-se com um objeto – ensaios / retratos / livros – ardendo-lhe nas mãos: o exercício criador do poeta; pois, ao atingir objetivo, continua. Ao morrer, nasce. Ao findar inaugura idêntica visada – teor original – em direção à realidade poética; no poema, no poeta: espelho para o próprio homem. Enfim, Luz no entrevão de trevas”. (ROSSONI, 2007, p.166).

²⁵² No dizer de Günter Lorenz: ““Inneres und Auseres sind nicht mehr zu trennen.” (“Quando o interior e o exterior já não podem ser separados”).” (ROSA, 1995, p. 50).

No espelho do mar: a face do céu: pélago de elevações: tontas loucuras da lucidez, a linguagem das ondas evoca o homem: regresso que é avanço, caminho do caminhar, fonte final, delta inaugural, pois que, neste instante, no texto rosiano, dá-se movimento de conversão:

Justo, cantou-se, coro, um couplet: (p.148).

Deste modo, se em nível de verossimilhança, aqui, está anunciado o “couplet” (verso em par, dístico), em nível simbólico, a oração “*Justo, cantou-se, coro*”, não ressoa mais a voz pessoal de um dos personagens, ou de ambos, mas Voz que canta neles e em si mesma, “*coro*” de identidade-coletividade uníssona, haja vista em “*um couplet*” fazer-se, poiesicamente, o símbolo do “*um*”, da Unidade Primordial que, em nível originário, é casamento de conto e Poesia. No que diz respeito à experiência vivida pelos personagens trata-se de levar aquele processo alquímico²⁵³ que começou com a matéria prima (*nigredo*), desenvolveu-se nas purificação (*albedo*) e transformação vivificante (*citrinitas*) para, então, chegar ao clímax do êxtase amoroso (*rubedo*): intróito do Cântico dos Cânticos, composição de multiplicidades em misteriosa e incessante musicalização: *sombra-e-persona, animus-e-anima*²⁵⁴ – re-vistas em quadrindade – incessante realização de um Si Mesmo que é Outro. As identidades e as diferenças de ambos os personagens, pois, se processam como casamento que é morte e possibilidade de mais vida, como as alquímicas operações da *coniunctio* (conúbio que também é *separatio*, discernimento, separação) e da *mortificatio* (morte que é transformação): alimento ofertado em sacrifício²⁵⁵, bodas que são efeméride de fecundação de rebento que há de se realizar como alquímica *circulatio* (retorno poiésico que progride em mais vida).

Ressalta-se que desde o início do terceiro movimento do enredo os personagens estão em franco processo de iniciação, assimilação e superação do nível originário. Vez que

²⁵³ Sobre as fases e operações alquímicas ver o segundo capítulo desta pesquisa bem como a EDINGER, Edward F. **Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia**. São Paulo: Cultrix, 1995. Ver ainda VON FRANZ, Marie-Louise. **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo: Cultrix, 1992.

²⁵⁴ Aqui, conforme posição de Marie-Louise von-Franz, pode-se dizer sobre a *anima* no texto rosiano: “O quarto estágio é simbolizado pela sapiência, a Sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão.” (VON FRANZ, Marie apud JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Vozes, Petrópolis, 1987.p.185).

Neste sentido, o gnóstico Valentim afirmava que Deus “unidade não gerada, imortal, incompreensível, inconcebível” era formado pela dualidade dos princípios: um masculino, “Pai ou Abismo” e outro de natureza feminina, “Sigé (Silêncio)”. (GILSON, 1995, p.29).

²⁵⁵ Isidoro de Sevilla (2004, p. 818) diz que *cáritas* (Amor, expressão da Graça) era uma comida ritual ofertada pela família em homenagem aos seus defuntos.

preservam ao mesmo tempo em que diluem as próprias identidades, ou morrem ao tempo em que vivem²⁵⁶, pode-se dizer que os personagens revelam à contemplação da leitura paradoxal vivência que pode ser – não sem intentos neologísticos e sugestivos – denominada de conúbio do morrenascimento²⁵⁷. Sem embargos, para os personagens, a superação do nível originário se dá quando a ironia ironiza a si mesma, quando *Eros é Tânetos*, quando ironia, paradoxo e poiésis processam-se de modo que a identidade é alteridade, enfim, depois de ter ocorrido salto experiencial que os conduz ao nível não-dual, ou nível da Transcendência.

No conúbio místico entre Radamante e o personagem-narrador, pois: fotos de casamento, em instantâneo *Fiat Lux*: no altar da dialógica ascensional vê-se Graça: negativo do retrato de Deus quando sério. Apresenta-se máxima: Para as coisas mínimas da Sabedoria, por trás de um grande Deus, há sempre uma grande Graça.

Assim, pode-se dizer que a ascensão dialógica desenhada pelos personagens fez-se como fortalecimento e liberação poiésica que possibilitou abertura para a adviniência²⁵⁸ salvífica da Graça²⁵⁹. Por outro lado, foi a Graça quem, desde o início e sempre, fez-se como motivo da gradual liberação poiésica. Ao superarem o tempo e o egoísmo separatista – simbolicamente – os personagens acabam morrendo enquanto vivificam efeméride na qual o leitor poderá, provavelmente, vir a abrir-se, esperançosamente, para a Graça quando do desfecho do enredo. Neste sentido, enquanto poiésis que se materializa em mais linguagem, a Libertação dos personagens se converte em responsabilidade para com os homens e o enredo ainda deve continuar, quando, exatamente, ao dizer “*Justo, cantou-se, coro*”, a linguagem rosiana, singrando sobre o rio da Vida, soa mágicas proporções musicais, opera ativa suspensão

²⁵⁶ Se, nesta pesquisa, fala-se da Libertação como atuação de uma liberdade que segue a vontade do De-sidério, de modo invertido, mas dando no mesmo resultado, Schopenhauer, na obra *O Mundo como Vontade e Representação*, a referir-se ao estado de beatitude, diz: “Não somos mais o indivíduo, este foi esquecido, mas puro sujeito do conhecimento. Existimos tão-somente como olho cósmico *uno*, que olha a partir de todo o ser que conhece, porém só no homem tem a capacidade de tornar-se tão inteiramente livre do serviço da Vontade”. (SCHOPENHUER, 2005, p.269),

²⁵⁷ Intenta-se com esta palavra remeter à experiência que expressa o paradoxo da identidade e da alteridade tal adentrado e vivido pelos personagens.

²⁵⁸ Tal empoeirado vitral que deve ser limpo antes que por ele passem os raios do Sol, também, o indivíduo deve estar eticamente apto se quiser dar passagem à Luz do Espírito. Mas, uma vez apto à recebê-La, cabe, apenas, tal helianto no jardim, obedecer-se em intimidade, direcionando-se rumo ao Sol. Destarte, conquanto o trabalho do homem possa, deva e, em última instância, queira ser co-operação com a Graça, esta não é resultado da ação do ego humano, mas, sim, a ação da Transcendência na vida, no homem.

²⁵⁹ No prefácio *Aletria e Hermenêutica* assim diz o narrador rosiano: “*Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom natural, e de atrativo.*” (ROSA, 1979, p.3).

Também Heloísa Vilhena de Araújo, ao estudar a obra rosiana, averigua a palavra graça nos sentidos de gracejo, dom natural e atrativo. Ver ARAÚJO, Heloísa Vilhena. **As três graças**. São Paulo: Mandarin, 2001.

de julgamento ao abrir-se em radicalíssima *epochè*, faz expansão de margens ao Infinito. Deste modo é que Radamante e o personagem-narrador cantam, “*coro*”, um e outro, e – ao mesmo tempo, paradoxalmente – cantam, todos, nenhum: nem um, nem outro.

Do silêncio de toda música funda que transcorre na superfície das águas, em verdade, vem uma só voz que se inunda e se abre espectro de infinitas vozes: a inversão se fez reversão e esta, por sua vez, faz-se conversão espiritual materializada em versificação; dá-se poiésis expressa na criação de grandiosa singeleza (*Filius Philosophorum*); enlevada balada, rosiana expressão de “(...) um *couplet*.”²⁶⁰

“Moi, je ferai faire
un p’tit moulin sur la rivière.
Pan, pan, pan, tirelirelan,
pan-pan-pan...” (p.148).

3.2 ESTUDO DO “COUPLET” ROSIANO

Resultado poiésico do encontro entre o personagem-narrador e Radamente, o “*couplet*” rosiano pode ser também fonte de possibilidades criativas para a leitura. Vez que ler é interpretar e, interpretar – por sua vez – aventura ressoar como traduzir, para fins de análise e nutrição poiésica, começa-se estudo do *couplet* rosiano,

“Moi, je ferai faire
un p’tit moulin sur la rivière.
Pan, pan, pan, tirelirelan,
pan-pan-pan...” (p.148)

traduzindo-o, a princípio, do seguinte modo:

“Eu, eu farei acontecer
um pequeno moinho sobre o rio.
Pan, pan, pan, tirelirelan,
pan-pan-pan”.

²⁶⁰ “Esse instante é ungido com luz especial: foi consagrado pela poesia no melhor sentido da palavra consagração.” (PAZ, 1982, p.18).

A saber que o moinho é figura peculiar das cidades interioranas da França, não é desarrazoado inferir que este “couplet” seja convite à interiorização meditativa. Nesta perspectiva, o progresso capital faz-se como retorno ao interior. Adentrando o “couplet”, portanto, nota-se que, em francês, as palavras “Moi” e “je” referem-se ao pronome português “eu”. Além de reforçar a musicalidade frasal, “Moi, je”, em nível originário, pode representar, apresentar e acionar a duplicação e a fratura da unidade identitária. A identidade deste “coro” (p.148) – ou o “eu” do coral que canta o “couplet” – faz-se, paradoxalmente, como outro que é si mesmo. Assim, a considerar a natureza originária da linguagem rosiana, vê-se que o eu pessoal alinha-se ao eu Transcendental. Dá-se que este duplo “eu” (“Moi, je”) é nós, de modo que o verso “Moi, je ferai faire” pode ser entendido como simpatético e mágico²⁶¹ projeto de comunhão Kósmica que, expressando-se na oração *eu farei acontecer* (“Moi, je ferai faire”), ressoa miríades de miríades, repete criativamente a genésica expressão *Fiat Lux (Que se faça a luz)* (Gênesis 1:1-5). Seria o caso de se aceitar que o homem pode co-operar com a obra da criação.

Ao realizar-se como início da criação do “couplet”, o primeiro verso, também, metaforiza a atividade poética como azenha a processar os alimentos espirituais servidos na linguagem. Considera-se as qualidades originárias e inaugurais da palavra rosiana e o tempo futuro expresso na oração “Moi, je ferai faire”²⁶² presentifica-se na própria enunciação do primeiro verso, como se, neste instante, já fosse encetada a construção do moinho: fazer poético iluminado pela luz genésica: movimento de criação, que, fazendo-se iniciação, não deixa de ter, em si, as possibilidades do vindouro e do regresso: extática girândola.

Dentre os quatro versos, o primeiro se dá como representação de futuridade que se apresenta tal ação atualizante de um eu/nós. Paradoxo temporalizado em dialético movimento

²⁶¹Tal como concebido neste trabalho dissertativo, a noção de mágica vem de magister, magistério, propedêutica do Amor.

Para estudo que contempla a representação do encantamento na obra rosiana ver SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva. 1999. Ver também ROMANELLI, Kátia Bueno. **A “Álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa**. 1995. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH – USP, São Paulo.

²⁶² Observa-se ainda que ao dizer “Moi, je ferai faire”, o texto rosiano pode ser traduzido como Eu fabricarei. Em sentido mais próximo a acepção da palavra poiésis, a referida expressão poderá ser traduzida também como Eu criarei ou ainda como Eu produzirei.

Nota-se que a pronúncia da palavra francesa “Moi” traz sugestão de abertura, enquanto que a pronúncia do vernáculo “je” insinua movimento de oclusão. Tal dialética de abertura/occlusão não deixa de remeter a leitura à paradoxalidade do Mistério, haja vista, para Este, a revelação é ocultamento.

Também, a pronúncia francesa das palavras “ferai faire” soa próxima ao som de um serrote cortando a madeira em movimentado vai-e-vem. Com pronúncia próxima as sílabas Fé-ré-fé, o texto rosiano sugere onomatopéia: música da linguagem que vai nas mãos de trabalhada dúvida e que retorna nas mãos de gratuita Fé.

que se faz como evocação de retorno à experiência da originareidade, para fins de compreensão poésica, este primeiro verso pode ser simbolicamente visualizado como a base triangular (triádica) de um moinho composto por três pás (os outros três versos) que, tocadas pelo Sopro Criador, há de ativar, em música e poesia, o rosiano couplet. Nesta perspectiva, observa-se o segundo verso do poema em estudo: “un p’tit moulin sur la revière” (“um petítico moinho sobre o rio”). Nota-se, aqui, que a referência ao pequeno, petítico moinho, além de remeter a leitura às instâncias de singela delicadeza, não deixa de referenciar à grandiosidade do projeto da obra **Tutaméia**.

No “GLOSSÁRIO” (p.165) do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* diz-se: “*tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada, *mea omnia*.” (p.166). Tutaméia, pois, é expressão rosiana que sintetiza a experiência originária do paradoxo: pequenez da Invisibilidade: grandiosidade do visionarismo das coisas poéticas: mundo das partes que remete ao Todo, fundo da Arte que compete a todos: fluir a superfície do tempo para além da temporalidade: elevação da liberdade, Libertação.

Assim, estando sobre o rio (“sur la rivière”), o moinho (“moulin”), simbolicamente, tem pá que tanto se movimenta com o fluir do rio do tempo quanto, extaticamente, insinua-se experiência poética que, contra o tempo, guinda a contemplação da leitura à experiência da Transtemporalidade. Potência simbólico-arquetípico-sutil que remete ao que está sobre o tempo, ao que supera o tempo – mais que mágica invocação a intentar trazer a presença da Graça – o segundo verso do “couplet”, girando como uma pá da azenha rosiana, é, já, expressão de Graça que, ao ter vindo na conjuntiva vivência dos personagens, ainda pode sobre-vir à leitura. Nesta perspectiva, o narrador não explicita, mas sob o influxo originário delegado pela atividade hermenêutica, sem prejuízo do texto em estudo, é possível que o leitor compreenda melhor a experiência da Graça na linguagem rosiana se, poiesicamente, visualizar o “couplet” como *canta-vento* a aspergir, no ar da leitura, mágicas cintilâncias sutis: expressão do *kerigma* a dizer-se *enigma*: “un moulin sur rivière” (“um moinho sobre o rio”): moinho que, paradoxalmente, não está nem no início (minadouro) nem no fim (foz) do rio, mas, também, é toada de toda a voz no rio e sobre o rio.

Assim – enquanto canto em ritmo de encantamento – a considerar o aspecto mágico da linguagem rosiana, o “couplet” ainda pode ser dito: “Que se faça um petítico moinho sobre o rio / plim, plim, plim, pirlimpimpim,/ plim, plim, plim”²⁶³.

²⁶³ Traduzindo a expressão francesa “p’tit moulin” pela abrsileirada expressão petítico moinho, espera-se que a grandeza dos delicados sentidos que habitam as pequenas singelezas da linguagem possa soar, magicamente, com as sutis sonoridades de múltiplos e encantantes plim plins...

Feito de palavras de invento, o engenho verbal rosiano sugere-se visonária arché-tetura (construção arquetípica) elaborada em ritmada matemática (álgebra mágica rosiana)²⁶⁴: edificação musical que mede, dita: (π) -titico²⁶⁵ moinho.

Escrevendo-se arquitetura de fluída música, o terceiro verso do “couplet” – quiçá a terceira pá do pequeno moinho rosiano – celebra séria e ludicamente a gesta mítica; traz o ritmo triádico: “Pan, pan, pan.”. Insinua-se, pois – ritualística e concomitantemente – onomatopéia²⁶⁶ consentânea aos sons dos sopros e dos tambores (“Pan”), referência ao deus grego da música (“pan”) e integradora tendência da vida rumo à totalidade, rumo ao todo (“pan”).

Assim, além de considerar que na França se diz tirelirelan para alcançar efeitos similares ao que no Brasil se diz usando a palavra pirlimpipim, a escolha deste pesquisador por traduzir “pan, pan, pan, tirelirelan / Pan-pan-pan” por plim, plim, plim, pirlimpimpim, deve-se ainda à percepção do caráter crístico do texto rosiano. Enquanto *Kerigma*, ou seja, enquanto anúncio da boa nova, a delicadeza do “couplet”, ambígua e paradoxalmente, é moinho que range a dor do mundo, tanto quanto soa sinos e sutis carrilhões do gozo místico: o Kerigma comunicado pela arte rosiana, magicamente, asperge-se sons.

Ademais, em carta de 27 de março de 1965, Guimarães Rosa adverte ao tradutor alemão Curt Meyer Clason: “Em geral quase toda frase minha tem de ser meditada. (...) Sempre que estiver em dúvida jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o ‘sovrassenso’ é avante – solução poética ou metafórica. O terra-a-terra serve só como pretexto”. (BUSSOLOTTI, 2003, p.120).

²⁶⁴ Em perspectiva que proporciona harmonia entre música e matemática, pode-se dizer com Gabriela Reinaldo (2005, p55), na obra *Uma Cantiga de se fechar os Olhos...: Mito e Música em Guimarães Rosa*: “A matemática e suas formas geométricas, ideais, puras, inexistentes nas qualidades concretas da matéria singular, é um exemplo de ícone. A matemática pode imaginar – no sentido de criar *imagens* – um movimento de fração infinito. O infinitamente grande, o infinitamente pequeno: a curva do mundo espelhando os fractais”.

²⁶⁵ O símbolo π (pi) é a constante matemática $\pi = 3,141616\dots$, também denominada de constante de Arquimedes. Este número reticente expressa a relação entre o perímetro e o diâmetro de uma circunferência. Intenta-se com isto referenciar a objetividade da simbologia do *rotundum*, da mandala. Lembra-se que é com uma *lemniscata* (∞) que o escritor João Guimarães Rosa aparentemente finaliza a obra *Grande Sertão: veredas* (1956).

De algum modo, o pesquisador intenta, também, tangenciar a tradição pitagórica, quando esta apresenta a progressão reticente do enigmático número áureo, qual seja: Φ (fi) = 3, 1214...

Perceba-se que a análise lógica e racional necessariamente deve lidar com as instâncias do irracional e do transracional. Quiçá, insinua-se, também, que o caráter iniciático da linguagem faz da aparente pequenez dos detalhes possível via para a grandeza oculta do Infinito.

Veza que se trata de uma álgebra mágica, a poética rosiana – mesmo tão crítica às filosofias de caráter positivista – não deixa de ter relação com alguns pensadores-poetas. Disse o autor: “A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica” (ROSA, 1995, p.33).

Assim, não é desarrazoado dizer que uma metafísica da linguagem manifesta como “álgebra mágica” pode apresentar-se como uma Φ losofia rosiana.

²⁶⁶ Afirma João Guimarães Rosa, dialogando com o crítico alemão Günter Lorenz: “Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.” (ROSA, 1995, p.52-53).

No exemplo, então, estudado, qual seja “pan-pan-pan”, a mesma palavra pode sugerir muitos significados, de modo que a presença da música no texto rosiano – muito para além das sugestões onomatopaicas – alcança dimensão metafísica, é assunto de extremas complexidade e profundidade.

Traduzido por “plim-plim-plim”, sem prejuízos de sentido, o terceiro verso do “couplet” (“tirelirelan”) pode ainda sugerir-se como o toar do encantamento rosiano (“plim”) soado pelo toque de poético plectro (“plim”) quando a pluralidade do *nós* é, também, singularidade de um “eu” que, para além das catalogações personalógicas, revela-se enigmática vivência, mágica intuição de um *mim* (“plim”).

Em encantada brincadeira que seriamente canta a lírica, girante e mágica palavra “tirelirelan” (“pirlimpimpim”), manifestam-se, musicalmente, aqui, as pulsões sutis e primevo-originárias. Com sugestão encantatória que imanta versos, “tirelirelan” (“pirlimpimpim”) é conjunção encantante, vez que ressoa o eco dos vocábulos anteriores, bem como anuncia os vindouros.

Dá-se mágica invocação; evocação que, a integrar o “couplet”, também, revela-se força simpatética presente em todas as instâncias manifestas da vida: conúbio entre o canto do “couplet” e a leitura: simpatia de casamento entre o verbo poético e a música da vida. Assim, considera-se a melodia que preside o poema em estudo: se no terceiro verso havia ritmo pausado devido a presença das vírgulas a separar cada palavra, no quarto verso do *couplet* rosiano é o hífen que junta três fragmentos em uma só palavra: “pan-pan-pan...” (“plim-plim-plim...”).

Lê-se que, tal como notação em partitura, a escrita dos hífens sugere ritmo diferenciado, enigmático. Quiçá, estes hífens sejam elos atrelando as três palavras que, presas, agora, compõem-se como uma só expressão a liberar as últimas manifestações dialógicas e poiésicas de todo o texto rosiano em estudo. Talvez estes hífens emendem a maquinaria de um engenho verbal que – a despeito do eminente desfecho narrativo da estória – quer seja com “pan” ou “plim”, pode vir a iniciar-se movimento circular diante de atividade criativa do Sopro Inaugural quando em visita à escuta do interprete. Certamente, em função dos hífens e do ritmo que se perfaz no quarto verso – possível terceira pá do moinho (“moulin”) – todo o “couplet” parece ter se desenvolvido em triadismo contagiante que, ao chegar do fim, ritma-se descontinuado: pausa: *ritornello*: irrupção de vida querendo voltar sempre: mais diferenciada, mais íntegra, mais misteriosa. Deste modo, a presença dos três hífens testemunha marcha que se ritma até o altar, quando, então, pode se realizar união e abertura totais entre os versos do “couplet”: possibilidade de união mística (*mysterium coniunctiunis*) entre a leitura e o próprio texto rosiano. Tal como o personagem-narrador o foi por Radamante ao dizer “— Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?” (p.148), destarte, o leitor pode estar sendo convidado pelo texto a experienciar, de modo encarnado, a vivência do morrenascimento antes apenas parcialmente contemplada como performance dramatizada nas falas dos personagens. Outrossim, em certo

sentido, findado o texto, dá-se também a morte²⁶⁷ da leitura enquanto atividade que decodifica, verossímil e mito-simbolicamente, a estória. Esta pequena morte (*petit mort*)²⁶⁸, entretanto, é gozo destinado a fecundar crias poiésicas que deverão ser gestadas no ventre da experiência originária. Nesta experiência de profunda ressonância com o que há de verossímil, arquetípico e originário, o leitor pode se perceber um com o texto, sendo ainda que esta união torna-se morte da identidade da leitura quando concebida como fazer de um ego isolado: possibilidade de renascimento em nova visão de mundo: iniciática Kosmovisão de possíveis. Assim, em vivência de morrenascimento, a leitura vê-se às voltas com potência de liberdade inaugural, vez que a buscar a identidade do texto, busca-se a si mesma enquanto experiência da linguagem, enquanto originareidade que se fecha com o fim do enredo, ao mesmo tempo em que se abre como experiência que bebe da fonte que nutre todas as identidades e alteridades: iniciação na vivência do paradoxo originário que rege o texto rosiano em estudo: experienciação de identidade que é alteridade: paradoxo da alteridentidade.

3.3 INICIAÇÃO AO PARADOXO ORIGINÁRIO DA ESTÓRIA “— I —” DO PREFÁCIO “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*”

Como se pode constatar, a vivência do morrenascimento conduz – iniciaticamente – a leitura à experiência do paradoxo originário que aviva o em estudo. Para o leitor, portanto, o máximo de progressão extensiva alcançada pelo texto rosiano revela-se, também, como possibilidade de adentrar na experiência máxima de regresso intensivo. Neste sentido, a buscar a identidade enquanto outro, começa-se de onde se está: pelo fim da estória.

Precisa-se enigma ao se questionar as aparentes imprecisões da linguagem rosiana quando esta denomina de “couplet” os quatro versos que desfecham o texto em estudo. Nota-se

²⁶⁷ Segundo Junito de Souza Brandão (1987, p. 227), “Do ponto de vista simbólico Tânatos é o aspecto perecível e destruidor da vida. Como índice que desaparece na ordem da evolução fatal das coisas, a Morte prende-se à simbologia da Terra. Divindade que introduz as almas nos mundos desconhecidos das trevas dos Infernos ou nas luzes do Paraíso, patenteia sua ambivalência, como a Terra, relacionando-se, de alguma forma, com os ritos de passagem. *Revelação e Introdução*, toda e qualquer iniciação passa por uma fase de morte, antes que as portas se abram para uma vida nova. Nesse sentido, Tânatos contém um valor psicológico: extirpa as formas negativas e regressivas, ao mesmo tempo em que liberta e desperta as energias espirituais. Filha da *Noite* e irmã de *Hipno*, o Sono, possui como sua mãe e irmã o poder de regenerar. Quando se abate sobre um ser, se este orientou sua vida apenas num sentido material, animalesco, a Morte o lançará nas trevas; se, pelo contrário, deixou-se guiar pela bússola do espírito, ela mesma lhe abrirá as cortinas que levam aos campos da luz. Não há dúvida de que em todos os níveis da vida humana coexistem a *morte* e a *vida*, ou seja, uma tensão entre as forças contrárias, mas Tânatos pode ser a condição de ultrapassagem de um nível para um outro nível superior. Libertadora dos sofrimentos e preocupações, a Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para o reino do espírito, para a vida verdadeira: *mors ianua uite*, a morte é a porta da vida”.

²⁶⁸ Há uma expressão comumente usada na França que diz que o gozo é uma *petit mort*, ou seja, uma pequena morte.

que a palavra *couplet* (vocábulo da língua francesa) – tecnicamente – significa par, estribilho, outrossim poema de dois versos, dístico. No entanto, o “couplet” apresentado pelo texto rosiano, não sem ironia, é uma quadra, compõe-se de quatro versos.

Quiçá, o narrador rosiano não tenha chamado o poema que desfecha o enredo de quadra (como seria apropriado, em termos técnicos) porque a palavra “couplet”, além de reforçar a ambiência francesa em que transcorre a estória, possivelmente, insinua-se como resultado da cópula ficcional dos dois personagens, faz-se como experiência que reproduz o próprio texto como um todo.

Em nível originário de leitura, perquirindo como o texto rosiano – pejado das simbologias do ternário e do quatérnio – organiza-se formalmente, pode-se, novamente, considerar o termo “PREFÁCIO” e o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” seguido da marca ecdótica “— I —” (p.146) como a primeira parte que introduz a força temática da estória em questão. Por seu turno, a tríade de epígrafes pode ser concebida como a segunda parte do texto de modo que o enredo seria a terceira. Nesta perspectiva, assim, é possível que o “couplet” situe-se, neste atual movimento hermenêutico, como enigmática zona de fronteira textual, haja vista, enquanto clímax verbal da dialogia engendrada pelo triadismo das partes anteriores, não deixa ainda de se por, também, como mais uma parte que, fazendo-se complemento, auxilia todo o texto a desenhar-se formalmente em estrutura quaternária.

A tendência ao quatérnio foi constatada em cada oração (senão em dimensões ainda mais minimais como sílaba, letra, traço, som) que compõem a linguagem rosiana. Através de ironia que subleva as relações de conflito e de complementaridade, a dinâmica que movimenta a estória faz com que a dialógica engendrada por uma oração seja superada, quando, devém poiésis que, a superar a própria atividade triádica, deverá expressar experiência de acolhimento, integração e superação do tempo. Assim, a temporalidade narrativa realiza-se enquanto progressivas e graduais aferições poiésicas que, ao transcorrer da leitura, culminam como experiência de quadrindade desenhada na totalidade estrutural do texto.

Neste sentido, o texto e a leitura já não são estruturas que se relacionam apenas linear ou biunivocamente. Nota-se que os três pontos de reticências que desfecham o *couplet* rosiano (“pan-pan-pan...”) ritmam enigmático triadismo dialético que se sintetiza em abismo de Mar e Céu, precipitam-se no espaço vazio que é intervalo para o texto “— II —” (p. 148) do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, bem como possibilidade de outro caminho. Enfim, enquanto efeméride de de-cisão, as reticências, conduzem as vozes do “couplet”²⁶⁹ a silêncio, dão-se, por

²⁶⁹ Neste sentido, a aparente ludicidade das vozes do “couplet” também podem comportar o tom trágico que caracteriza a paradoxal situação do homem enquanto ser de travessia. O texto rosiano não deixa de reportar a

um instante e ambigualmente, em plenitude que é nada. Neste silêncio de fim de estória, os três reticentes pontos, assim, fulguram-se tais como figuras de notação em partitura musical que, a sugerir indeterminação, enigma, mistério, quiçá, também indiquem possível improvisação que se faz emergente escrita do amor. Desta maneira, quer seja na estrutura formal que o congrega, quer seja no ritmo que o anima, outrossim no enigmático tabuleiro do jogo da vida, o texto rosiano é marcado por tríades dialógicas que se melodizam acordes, que compõem a harmonia e o ritmo do quatérnio.

Fulguração que quer retornar à não-dualidade, à transcendência do Silêncio, a Música²⁷⁰ — trilha do fundo sonoro sobre o qual figura a narrativa — faz-se presença desde o traço pulsional que desenha a letra até a completude da sinfonia textual: no texto rosiano, tudo se encanta, tudo canta Deus²⁷¹.

Daí, o fato do corpo das letras em que se inscreve a voz do narrador-personagem apresentar-se em itálico, enquanto as falas do personagem Radamante se escreverem com corpo normal, promove contraponto entre a inclinação e a altivez dos grafos, sugere, ecdoticamente, que o enredo do texto rosiano é notado em valsantes figuras partituradas, fazendo-se, destarte, ora andamento, ora pausa musicais.

atenção do leitor à tragédia grega. De modo a esclarecer a questão rosiana, vale dizer com Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naque (1999, p. 20) na obra *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*: “A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer. O coro, no mais das vezes, hesita e oscila, lançado sucessivamente para um sentido e para outro, às vezes presentindo obscuramente uma significação que ainda permanece secreta, às vezes formulando sem saber, com um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido”.

²⁷⁰ Para relações entre o mito, a música e a obra rosiana ver REINALDO, Gabriela: **Uma cantiga de se fechar os olhos...** : Mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2005.

²⁷¹ Não como cosmologia verista, mas como possível instrumento que, em Considerações Finais, pode vir a soar poiésis, vê-se, aqui, outrossim, que o movimento do texto rosiano – elevado à condição de experiência criativa em nível originário – não deixa de ser análogo à kosmovisão apresentada pelas concepções metafísicas tradicionais (vide o Bardo Thotrol, ou Livro Tibetano dos Mortos; Plotino) e contemporâneas (vide Wilber). Ver ainda as citações de trechos da obra de Plotino que o autor João Guimaraes Rosa apresenta no livro *Corpo de Baile* (1956).

Neste sentido, com Reinholdo Aloysio Ullmann (2002), pode-se dizer que na perspectiva de Plotino, o Uno (Identidade, “*Henas*”) é mônoda (“*moné*”) que, pela via da processão (“*próodos*”), faz-se descensionalmente em multiplicidades. Ao chegar no mundo manifesto e sensorial (“*matéria*”) tal processo reverte-se em necessidade de retorno (“*epistrophé*”), ascende evolutivamente rumo à plenitude originária do si mesmo já como um Outro. Para mais informações sobre a henologia plotiniana ver ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **Plotino**. Um estudo das enéadas. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2002.

Para exposição que mapeia este processo tal como descrito nas várias tradições e nos espiritualismos moderno e contemporâneo ver ainda WILBER, Ken. **O projeto atman**: uma visão transpessoal do desenvolvimento humano, São Paulo, Cultrix, 1999.

Extático avante que ressoa com o silêncio de todas as emergentes canções evocadas no diálogo, a música do texto possibilita graduais processos transfigurativos não apenas na dramatização representada pelos personagens, mas, também, e sobre-tudo, na intimidade de quem escreve, lê, vive. Tal percepção vem potencializar ainda mais o efeito poético do texto, bem como fortalecer a leitura em vias de contactar diretamente o paradoxo originário que pulsa no texto como um todo.

Assim, além dos significados verossímeis e simbólicos aventados pelos títulos das canções enunciados pela estória em estudo – em nível originário – pode-se aduzir que ao aproximar a linguagem verbal da música e ao tornar a música expressão dialógica da própria linguagem, o enredo em estudo, não fazendo uso do sinal das aspas, acaba por não separar nem diferenciar as falas dos personagens. Abertura de liberdade, o que ocorre aí se insinua como dialogicidade transformativa em nível originário: presença de *alter-ego* que é um outro (alteridade) e é um mesmo (ipseidade). Nesta perspectiva, o texto parece apresentar os personagens em nível originário, quando a literatura é espaço temporalizado que congrega alquimicamente multiplicidades e identidade.

Expressões paradoxais do narrador-personagem, tais como “*primas vindimas*” (p.146), “*vorazes substâncias*” (p.147), “*queria, não queria*” (p.147), ou ainda a orações advindas da boca de Radamante, a exemplo de “*foge-não-foge*” (p.148), outrossim todas as ambivalências encontráveis progressivamente no conto investigado, aqui, ganham sentido, vez que começa a se anunciar a vivência de paradoxo estrutural, originário: vivência radical que concebe a identidade – em tempo e eternidade – como experiência do Outro. Construído em um único e extenso parágrafo, a disposição gráfica do enredo parece ser reflexo de uma identidade que se di-verte em multiplicidades e de multiplicidades que são reversivamente convertidas em nova unidade disposta a – mais uma vez – multiplicar-se criativamente.

Este mourejar musical – pode-se logo constatar – vai brindando poéticas efervescências ao transcorrer do enredo: Radamante foi descrito como “*coleccionador de estribilhos*” (p.146, grifos meus) e “*Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vinda cantarolas fanhosear à beira da mesa*” (p.147, grifos meus); no “*(...) Lapin Agile, aconchego de destilada boêmia inatural e canções transatas*”. (p.147, grifos meus), os personagens ouvem “*(...) a Vinha do vinho, depois a canção dos oitenta caçadores*”. (p.147, grifos meus). Já debruçados “*Àqueles vindos alienos cantares — La ballade des trente brigands ou La femme du roulier* (...)” (p.147, grifos meus), então — ápice de todo este fulgurado entusiasmo — os personagens unem-se e a narrativa conclui-se com enigmático “couplet” que celebra enigmático “**Pan-pan-pan...**” (p.148, grifos meus). Nesta perspectiva, é lícito dizer que todo o texto pode ser lido,

ouvido e participado também como uma canção, como música da linguagem: relação direta da leitura com as potências da vida. E é no “couplet” que ainda se ritma o vislumbre, vez que se nota enigmático saltitar rítmico – ao mesmo tempo, contínuo e descontínuo – expressando-se tanto na métrica dos versos quanto, como se viu no caso do sinal “— I —” (p.146) quanto em musicais sugestões ecdóticas²⁷².

A curiosidade do leitor enquanto manifestação de “DÚVIDA” (p.146) que quer conhecer o Mistério é alimentada por *prius* presente na obscuridade com que o texto é escrito. Embora não se trate da experiência do Mistério propriamente Bem-dita, este modo rosiano de proceder com a linguagem, de propor enigmáticas charadas é reflexo desta experiência, além de apontar para a luminosidade obscura da não-dualidade transcendente. Nesta perspectiva, ainda se observa que os grafos que notam o ritmado “couplet” escrevem-se com o mesmo corpo e a mesma fonte que os das epígrafes. Da corporeidade da letra ao corpo letrado: eis a razão das três epígrafes comporem, entre si, movimento ascensional que – a preludiar holograficamente o enredo – culmina apresentando, pela via do nome “SEXTUS EMPIRICUS”, tal como foi dito no segundo capítulo²⁷³, a experiência encarnada do homem rumo à Transcendência. Assim, além de contagiar o canto, ao fazer revolução no corpo da letra, a performance gráfica que vigora no texto rosiano não deixa de convidar a leitura para a dança: encontro e movimento em enarmonia ecdótica a sugerir que o fim do texto rosiano é *coda* (ou parte final de uma composição musical) a evocar *da capo* (ou início de uma música).

Como se pode constatar desde os capítulos anteriores, triádica e integradamente, os temas das três epígrafes supra-citadas, projetam-se sequencialmente por todo enredo. A ensinar a dialógica ascensional ao leitor, os personagens:

1) com a “Ia. TABULETA”, na primeira epígrafe, observam, ponderam, dão-se conta da finitude, do tempo e da possibilidade da morte;

²⁷² Em carta de 16 de fevereiro de 1964, João Guimarães Rosa diz a Harriet de Onís: “As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. (VERLANGIERI, 1993, p. 218).

²⁷³ Diz-se no Segundo Capítulo desta pesquisa: “Nota-se que a primeira epígrafe origina-se da “Ia. TABULETA.” (p.146), enquanto a segunda, por sua vez, origina-se “Das EFERMÉRIDES ORAIS” (p.148). Metaforiza-se, portanto, neste caso, a linguagem quando grafada em uma “TABULETA” e quando falada pelas “EFEMÉRIDES ORAIS”.

Ao ascender da instância física (tabuleta) à instância verbal (oralidade), a tríade de epígrafes culmina concebendo a originareidade da linguagem como o humano propriamente dito, vez que a terceira epígrafe – como já se sabe – é referida à pessoa de SEXTUS EMPIRICUS: “Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento. SEXTUS EMPIRICUS.” (p.146).”

2) sob a inspiração “DAS EFEMÉRIDES ORAIS”, na segunda epígrafe, nutrem-se material e espiritualmente, põem-se como alimento para a leitura, para a vida;

3) com “SEXTUS EMPIRICUS”, na terceira epígrafe, exercitam suspensão judicativa como possibilidade de correto julgamento, como possibilidade de superação do isolamento egoísta através da re-união com a Poesia.

Depreenda-se daí que as três epígrafes, os três movimentos da narrativa e o enigmático triadismo do “couplet” estão em progressiva ascensão, conquanto — também justapostos — compõem um todo holográfico²⁷⁴ em movimentada espiralidade expirada, a colapsar poiesicamente: ir e vir que, extaticamente, ainda mais ajuda o leitor a libertar-se do peso da temporalidade. Assim, adentrando mais ainda na vivência do paradoxo do texto, em meio do caminho do Caminho do Meio, percebe-se não haver fim, ou início, alto, ou baixo: texto e leitura vão fazendo-se como dialogismo e silêncio, contingência e necessidade, identidade e alteridade. Deste modo, se o texto rosiano é dado, partitura a ser lida, não o será porque se faz como expressão de fatalismo sem liberdade, mas porque, sendo expressão de necessidade criativa, torna-se, então, iminência de trágica ludicidade²⁷⁵, possível emergência criativa amparada pela própria atividade poética com a qual a linguagem nutre a leitura: pró-pulsões de retorno.

²⁷⁴ Sobre a relação entre a holografia, a metáfora holográfica e os paradoxos ver WILBER, Ken. **O paradigma holográfico e outros paradoxos**. São Paulo: Cultrix, 2007.

²⁷⁵ Sobre o aspecto trágico do texto rosiano, pode-se pensar com Hölderlin (1994, p.63): “O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua significância = 0 que o originário, o fundo velado de toda natureza, pode-se apresentar. Quando, em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte.”

Concomitante ao aspecto trágico, no entanto, o texto rosiano vem pleno de ludicidade, no que é possível dizer também com Johan Huizinga (2005, p.235-236), na obra *Homo Ludens*: “O espírito humano só é capaz de libertar-se do círculo mágico do jogo erguendo os olhos para o Supremo. (...) Sempre que nos sentirmos presos de vertigem, perante a secular interrogação sobre a diferença entre o que é sério e o que é um jogo, mais uma vez encontraremos no domínio da ética o ponto de apoio que a lógica não é capaz de oferecer-nos. Conforme dissemos desde o início o jogo está fora desse domínio da moral, não é em si mesmo nem bom nem mal. Mas sempre que tivermos de se decidir se qualquer ação a que somos levados por nossa vontade é um dever que nos é lícito ou exigido como um jogo, nossa consciência moral, prontamente nos dará a resposta. Sempre que nossa decisão de agir depende da verdade ou da justiça, da compaixão ou da clemência, o problema deixa de ter sentido. Basta uma gota de piedade para colocar nossos atos acima das distinções intelectuais. Em toda consciência moral baseada no reconhecimento da justiça e da regra, o dilema do jogo e da seriedade, até aqui insolúvel, deixará de ser formulado.”.

Dando mais uma volta e projetando os quatro versos do “couplet” nas três epígrafes, pode-se dizer ainda que, além de sugerir a relação da simbologia do três e do quatro – por ser resultado do amor que une as diferenças, por estar suspenso sobre o rio da vida – o moinho rosiano é possibilidade daquela amorosa suspensão de julgamento enunciada por “SEXTUS EMPIRICUS” na terceira epígrafe; por ser linguagem que alimenta e é alimentada pela vida, os sinuosos grafos intestinais – fatos textuais da azenha rosiana – acolhem, moem e digerem a urobórica cosmofagia sugerida pelos destinos do “bispo Sardinha”, do cozinheiro “Cook”, dos “caetés”, dos “polinésios”, em suma, dos entes todos, tal como sugere a segunda epígrafe.

Por ser, também, enigmática contemplação – tal como a de “Plínio o Velho” ante o “Vesúvio” – o moinho (“moulin”) que paira sobre o rio (“sur riviére”) é pupila que se irradia em três iridescentes raios: 1) via da contemplação auto-contemplada; 2) Olho do Espírito que vê as Ob-Ser-V-ânsias nas asas abertas do livre voar da V-ida; 3) outro sim, aVe, vida²⁷⁶.

Unida agora à realidade extática da qual jorram os movimentos da linguagem rosiana, a leitura também pode radicalizar-se em experiência que tanto é exteriorizada criatividade quanto receptividade interiorizada. Assim, as identidades dos personagens, do autor, do leitor, do narrador enquanto centro que conglomeram as propriedades e forças verbais, em suma, todas as individualidades e as alteridades representadas, apresentadas e acionadas no texto corroboram na vivência do paradoxo da alteridentidade²⁷⁷.

3.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO ROSIANO COMO ABERTURA PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA

Ao vivenciar o paradoxo da alteridentidade, o leitor não deve sucumbir quando do desfecho textual com o “couplet”²⁷⁸. Antes – sendo ainda experiência relacional, auspiciosa escuta de um Outro que é um Mesmo, análise e criação de síntese – a leitura deve apreender-se

²⁷⁶ Para efeitos poésicos, esta irradiação ternária, além de ressoar com a tríade das epígrafes, intenta refletir a simbologia do número três expressa no texto rosiano, quiçá presente não apenas no livro **Tutaméia: terceiras estórias**, como em toda a obra do autor em estudo.

Nota-se, aqui, a força da letra “V” que, a sugerir imagem de ave (símbolo emergente nesta atividade hermenêutica) alça indicação poésica que pode sugerir ao leitor o devir da Libertação presente na linguagem rosiana.

²⁷⁷ É possível que desde o conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (Sagarana, 1946) – quando a poética rosiana revela as propriedades básicas que serão refinadas até o fim da vida do autor – todo texto rosiano se estruture tendo um paradoxo originário (vivência para além da estrutura) como experiência axial.

²⁷⁸ Alimentado pela poiésis que emerge do texto rosiano, diante do aspecto aterrador que também compõe o paradoxo originário, o leitor pode falar com Miguel de Unamuno (1996, p.42), na obra *Do Sentimento Trágico do Mundo*: “Não! O remédio é considerar o problema face a face, fixar o olhar na esfinge, pois é assim que se desfaz o malefício do seu feitiço.”

como exercício de plena atenção à adviniência de misteriosa Alteridade que, embora se insinue abscôndita, é efetiva afetividade de Presença: saudades que desejam regresso, que se saúdam em ióguico *Namastê*²⁷⁹. Portanto, ao fim do enredo devém mais alta iniciação e a leitura pode ascender às avessas. Partindo de “couplet” que verseja moinho rumo à nascente de rio, que, por sua vez, moureja iniciática experiência, acomete-se a dialogicidade dos dois personagens; vê-se a integração libertadora enquanto exercício de liberdade praticado pelo escritor. Testemunha-se, assim, a fulguração que o é o próprio narrador, que é o próprio texto rosiano: todo a compor-se expansivamente como um Outro todo ainda maior, Sempre Infinito.

A seguir inversamente por todo o enredo, chega-se, novamente, às três epígrafes, quando — rumando da terceira para a primeira epígrafe — potencializada ainda mais a experiência do morrernascer, de modo diferenciado, o leitor poderá contemplar, respectivamente, 3) a necessidade da desapegada suspensão de julgamento de “SEXTUS EMPIRICUS”; 2) a compreensão urobórica da existência como banquete tal como a enuncia as “EFEMÉRIDES ORAIS”; 1) por fim, a ambígua situação de “Plínio” no “Vesúvio”, quando a indiferenciação inconsciente, pleromática, contrasta inauguralmente com o mistério da Supraconsciência do *conheSer*²⁸⁰, tal como está inscrito na “Ia. TABULETA”.

Poesicamente é possível contemplar que o olho de “Plínio” — olho d’água da nascente do prefácio *Sobre e a Escova e a Dúvida* — sugere-se, também, magma a explodir do “Vesúvio” que é a primeira epígrafe. Irrupção que se suaviza, tornando-se ígneo escorrer de palavras, rio que, como segunda epígrafe, alimenta a narrativa, que, por sua vez, tornando-se vento em espiral, que mais ainda se suaviza, faz-se “suspensão de julgamento”: abertura pela qual transcorre Sopro Criador que há de mover o moinho rosiano. Este moinho (“moulin”), então, sendo girândola de cantadas palavras, ao aspergir pólen de epifânico *kerigma*, atrai atenção para o centro vazio que conglomerava os quatro versos do poema, o ponto que liga a base da moenda às três pás versegadas: centro da Poesia: extremidade das margens no meio de Silencioso Nada.

Frágil, forte, o Silencioso Nada parece dizer-se também através do corpo do texto rosiano. Ao ser voz que soa a fala não apenas de Radamente ou do personagem-narrador, o “couplet” — como se observou — vem escrito com fonte de letra diferenciada da fonte de letra na qual se inscreve o enredo. Outrossim, vez que este “couplet” é filho da cópula metafórica entre as figurações do personagem-narrador e do personagem Radamante, a diminuta fonte da letra

²⁷⁹ *Namastê* é um cumprimento hindu, expressão vinda do sânscrito. Significa: o divino que existe em mim saúda o divino que existe em você.

²⁸⁰ Como já foi dito em capítulo anterior, forja-se, neste estudo, o neologismo *ConheSer* a fim de que, neste discurso dissertativo, possa-se expressar a relação entre a Sabedoria e a experiência originária.

que o escreve insinua-se com a singeleza de uma cria: pequena fonte, nascedouro de olho d'água, fluir de vereda, grandeza de Rio que há de se re-encontrar com Eterno Mar.

Radicalizando a experiência de retorno à identidade em texto que é expressão de Outro, chega-se ao símbolo “— I —” (p.146). A entornar-se em zeloso velo, tal símbolo pode ser imaginado, poiesicamente, como a desenhar-se zero²⁸¹: originareidade radical que faz o título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*” (p.146) – em nível diferenciado de compreensão – ser lido de trás para frente, de modo que “*A DÚVIDA*”, antes compreendida como manifestação simbólica da ironia, em movimento que busca certeza, exerça-se como proposição negativante que se identifica consigo mesma, ou mesmo, como ironia da ironia, auto-negação: purificação da incerteza, certeza da purificação, isto é, como “*A ESCOVA*”. Assim, “*A ESCOVA*”, que, como foi referido no primeiro capítulo desta pesquisa, em termos verossímeis, remete à estória V do prefácio em estudo, e em termos simbólicos metaforiza a atividade de purificação, em nível originário, depois de ter, dialeticamente, ido e voltado no enredo – depois de ter servido à higiene espiritual relativa ao regime das aletrias rosianas – limpando e purificando a língua e a linguagem – agora, identifica-se e não se identifica, paradoxalmente, como *DÚVIDA*; faz-se auto-ironia a escovar a si mesma, gasta-se, a deixar apenas engimático sorriso que é também choro (chorarrisos?): experiência de vida que ao acabar por descer aos abismos da vacância, principia ascender à instância do “*SOBRE*”, do *topus uranus* originário, do Supra.

O título do prefácio, agora, portanto, é titulação, é passagem de um nível espiritual a Outro, conquanto fosse apenas um título formal e sem valor se não detivesse em si a conquista meritória do re-conhecimento daquilo que sendo o máximo de esforço, pelas vias da experiência da Graça, é esforço nenhum.

A considerar poiesicamente, de modo distinto das titulações usuais, os nomes que compõem o título podem permanecer os mesmos, conquanto os significados ganhem novas dignidades. Assim, a palavra “*DÚVIDA*” que, invertidamente, faz-se como vida musical do *duo*, da dualidade, sem endividar-se em sentido, torna-se vívida relação de eu e *Du* (tu em alemão), entre o a *VIDA* e o Tu: o Outro. Já a palavra “*ESCOVA*” pode vir a balbuciar o som inaugural do escovar transformativo quando pronunciada a primeira sílaba “*ES*”, vez que, a soar algo próximo à palavra *Ich* (eu, em alemão), reproduz o som das cerdas da linguagem na

²⁸¹ A considerar a situação em estudo, pode-se dizer com Erich Neumann (2003, p.28), na obra *História da Origem da Consciência*: “Embora seja algo estático e eterno, imutável e, portanto, sem história, o repouso absoluto é, ao mesmo tempo, o lugar de origem e a célula semente da criatividade. Vivendo no ciclo da sua própria vida, é a cobra circular, o dragão primal do princípio, que morde a própria cauda, a autogerada Uroboros.”.

bocadura hermenêutica, gerando chios e *chi* (energia do Tao). Deste modo, “A ESCOVA” rosiana ainda pode ser *cova* do *Ich* a produzir *chi*: abismo do eu a criar-se outro.

Nota-se a presença do artigo “A” a definir tanto “A ESCOVA” quanto “A DÚVIDA”. Compara-se esta situação à do título do conto que João Guimarães Rosa considera o primeiro texto em que estão definidas as bases da poética que pratica, qual seja *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (Sagarana, 1946). Neste, o artigo definido *a* não precede a palavra “Vez”, de modo que a indefinição faz-se vezo de Pré-sença que define decisivamente toda temporalidade do texto: “Vez” que faz “A Hora” ser humana expressão súbita de instantânea transtemporalidade.

No título “SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA” a presença dos dois artigos “A” propicia que tanto a “ESCOVA” quanto a “DÚVIDA” tenham lugares definidos e diferenciados, conquanto também iguais, se se considerar o gênero feminino dos vocábulos em questão. Sendo igual e diferente, a situação dos dois substantivos é paradoxo que para ser superado exige outras ritualísticas engendradas por mais sete estórias e um “GLOSSÁRIO”. Daí a palavra “SOBRE” poder significar-se como regimento, como *topus* para o qual a leitura do prefácio como um todo pode sempre retornar. Neste sentido, a palavra “SOBRE” ainda mais remete à lugar transespacial, ou seja, à não-dualidade da Transcendência, à experiência da Libertação, no que, ecdoticamente situada acima do título, a expressão “PREFÁCIO” (p.146), portanto, pode ser concebida como esperança de inauguração: possibilidade de re-leituras, de leituras de textos outros, de iniciação no Mistério, enfim, de adviniência libertadora da Graça.

No caso rosiano, no entanto, estas multiplicidades não se fazem dispersão, repetição de diferenças. Antes e mais responsivamente às evocações da Transcendência – vez que é obra escrita em linguagem brasileira eivada em laivos cristãos, a experiência rosiana parece sutilmente jungida em torno não do cristianismo enquanto expressão unilateral de uma cultura, mas, sim, da adviniência da experiência crística²⁸². Neste sentido – simbolicamente – comungar a aletria textual rosiana é participar do corpo e do sangue crísticos participados comunitariamente em ritualidade literária que evoca a ação da Graça²⁸³.

²⁸² Aqui, cristianismo se refere à cultura ético-religiosa desenvolvida em torno da figura central de Jesus Cristo. No entanto, como já foi esclarecido na Introdução desta pesquisa, Crístico se refere à experiência espiritual da Libertação quando perpassada por afetos relacionados à figura do Cristo, que é título espiritual que significa *o unguido*. Neste sentido, crística não é experiência que se afirma como privilégio exclusivo de cristãos, tanto quanto se apresenta, em essência, denominada em outras culturas como experiência búdica, ou Nirvana, ou Samadhi.

Enquanto homem de formação ocidental-cristã com fortes tendências universalistas, em correspondência enviada ao tradutor Edoardo Bizarri, em 25 de Novembro de 1963, João Guimarães Rosa afirma: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdieff – com Cristo, principalmente.” (ROSA, 2003, p. 90).

Em liberação do feminino que se regozija com a adviniência do crístico, a leitura pode ouvir o silêncio arcangelical ressoando com a expressão neotestamentária “Alegra-te cheia de Graça! O Senhor é contigo” (Lc: 1, 26-28).

Expressão de fé que é conhecimento, que, por sua vez, faz-se ainda mais veraz à fidelidade, a experiência do texto interroga, media, problematiza a leitura. A leitura, por sua vez, medita com o texto, aviva mariana evocação, intermedia, roga e interroga.

Na experiência da morte de um *eu* isolado, no renascimento de possível casamento com a Graça – parodiando a oração mariana – faz-se lícito dizer miríades outros do mesmo Um, rezar com o texto rosiano: Ave, palavra Maria, inter-rogai por nós. Agora e na hora de nosso amar-te. Amem!

Faz-se mister, outrossim, dizer que o texto rosiano não é ritual que se autoriza revelação partidária de alguma seita ou facção religiosa. Porém, enquanto arte, a linguagem rosiana pode fazer-se ser-vir de Graça, vez que é materialização verbal da Poesia²⁸⁴. A

²⁸³ A Graça é superior aos caprichos do homem, de modo que o ritual, por si, não tem valor quando destituído de abertura e sincera devoção. Para esclarecer esta questão, vale observar a reflexão de Carl Gustav Jung (2007, p.9-10) na obra *Psicologia e Religião*: “Mas logo que abordamos o problema da atuação prática ou do ritual nos deparamos com certas exceções. Grande número de práticas rituais são executadas unicamente com a finalidade de provocar deliberadamente o efeito do numinoso, mediante certos artifícios mágicos como por ex. a invocação, a encantação, o sacrifício, a meditação, a pratica de ioga, mortificações voluntárias de diversos tipos, etc. Mas certa crença religiosa numa causa exterior e objetiva divina procede essas práticas rituais. A Igreja Católica, p. ex, administra os sacramentos aos crentes, com a finalidade de conferir-lhes os benefícios espirituais que comportam. Mas como tal ato terminaria por forçar a presença divina, mediante um procedimento sem duvida mágico, pode-se assim argüir logicamente: ninguém conseguiria forçar a graça divina a estar presente no ato sacramental, mas ela se encontra inevitavelmente presente nele, pois o sacramento é uma instituição divina que Deus não teria estabelecido se não tivesse a intenção de mantê-la”.

Em nota, Jung (2007, p.9-10) ainda acrescenta: “A *gratia adiuvans* e a *gratia sanctificans* são o efeito *sacramentum ex opere operato*. O sacramento deve sua eficácia ao fato de ter sido instituído diretamente por Cristo. A Igreja é incapaz de unir o rito à graça de forma que o *actus sacramentalis* produza a presença e o efeito da graça, isto é, a *res et sacramentum*. Por isso o rito exercido pelo padre não é *causa instrumentalis*, mas simplesmente *causa ministerialis*.”

A discernir a leitura de um texto poético de um culto religioso, pode-se dizer que a Ação da Graça, portanto, é independente, superior e objetiva. Não é experiência que vem como consequência causada por certos procedimentos. Cabe ao homem – e são tantos procedimentos humanos quantas situações humanas forem sendo criadas no tempo – preparar-se para a experiência da Graça a partir daquilo que já se insinua como *prius* da Graça. A importância do ritual consiste em re-aproximar a experiência humana da ritmia poética que lhe é própria, ou seja, o ritual tem como finalidade buscar o que é gratuidade. Laborado em cultura cristã, o texto rosiano, no entanto, não deixa de ressoar com a experiência da missa.

²⁸⁴ Neste sentido, são válidas as palavras de Octavio Paz: “Embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para se realizar como poema apóia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia se encarnar. O poema é poesia e, além disso, outras coisas. E esse além disso não é algo postigo ou acrescentado, mas um constituinte do seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isso ou aquilo, para significar apenas o ato de poetizar – exigência que acarretaria seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa senão significados disso e daquilo, ou seja de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto por palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o

experimental graduais emergências de poiésis, a leitura não deixou de estar contactando com experiência que anunciasse a Graça, que não fosse, em gratuito sentido, expressão da ação da Graça. Na passagem do nível originário para a realidade não-dual há acolhimento e superação do paradoxo, há vivência do Inefável: misteriosas necessidade e gratuidade da Graça.

Deste modo, para que pulse a Transrealidade²⁸⁵ como realidade experiencial que, na Graça, pode confabular as identidades e as diferenças todas, no coração da leitura dá-se amorosa conversão: o conflituoso triadismo dialético salta meditativamente à situação de quadrindade: templo em que se contempla a palavra.

Mesmo fazendo-se como expressão simbólica que acolhe tanto as diferenças quanto a alteridade da Transcendência, a quadrindade, no texto rosiano, é ironizada. Não tendo um fundamento nas coisas para quais referencia, nem em si mesma, também a palavra, mesmo em nível originário, acaba por apontar para o nada²⁸⁶, para morte²⁸⁷. No caso rosiano, porém, a morte não é a última palavra, mas, sim, abertura para re-união com o poético silêncio da Transcendência.

Neste sentido, a possibilidade da leitura em nível não-dual deverá presenciar a ironia da linguagem sobre si mesma; deverá, por consequência, fazer-se como ironia sobre si mesma: leitura que se re-une ao que lê: ironia da ironia sobre si mesma.

A Presença da Transcendência em nível não-dual no texto rosiano, o narrador não A explícita. No entanto, todo o texto como silencioso coro que culmina no “couplet” faz-se

indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la.(...)”.(PAZ, 1982, p.18).

²⁸⁵ Tristão de Ataíde no ensaio “O Transrealismo de G. R.”, texto que integra parte da *Fortuna Crítica* sobre o autor em discussão, afirma: “ (...) não é a toa que G.R. é profundamente religioso. Dizem até místico, e isto se traduz em toda a atmosfera de seus livros e no temperamento de seus personagens, pois há sempre um mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma aura transrealista que rege a qualquer limitação dos sentidos”. (ATAÍDE, Tristão de. *O transrealismo de G. R.* in ROSA, Guimarães. João. **ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a. p. 111-112. vl. I).

²⁸⁶ Como diz Jacob Boehme, em *A Sabedoria Divina*: “Todos O buscam em algo, e é por isso que não o encontram. Pois quando há algo que a alma possa aderir, só encontra isso e repousará nisso; até que perceba que tem que estar no Nada, e saia do algo para ir ao Nada, a partir do qual todas as coisas foram feitas Ali a alma diz: ‘Nada tenho. (...) E assim assentada em meu Nada, dou glória ao Ser eterno, nada desejando, para mim, para que Deus possa ser tudo em mim, sendo meu Deus e todas as coisas.’” (BOEHME, 1998, p.99).

²⁸⁷ Nesta perspectiva, assim, diz L. Boros: “O Vértice no qual a liberdade atinge a si mesma é também o vértice no qual a pessoa atinge a si mesma. Apenas na morte o querer pode atingir a plena e atual união consigo mesmo, aceitando (ou negando) livremente o que aspirava desde o começo”. (L. Boros, *Mysterium Mortis*. L’uomo nella decisione ultima, Queriniana, Bréscia. p.79. apud MONDIN, Battista. **O homem quem é ele?** São Paulo: Edições Paulinas, 1980. p. 314).

Para reflexão que observa a relação entre o fundamento da experiência da linguagem e a morte ver ainda AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

como prova, provação, demonstração do Indemonstrável²⁸⁸; saber e sabor Daquilo que na linguagem rosiana, na leitura e por toda a infinitude perene da vida, agora, não-é e É: SerSendo²⁸⁹.

Se a leitura percebe que a Graça, desde sempre, esteve presente no texto rosiano, de algum modo, poderá vir a aperceber-se da Graça como atualidade. Assim, trabalha-se em esperança, descansa-se ao trabalhar. Siga-se o curso rosiano. Toma-se o moinho sobre o rio (“moulin sur la rivière”). Nas marés cheias, o mar há de vir ao encontro do rio e o rio, que foi mar, chuva e olho d’água a rir e a chorar – em saudades – também deve retornar ao Mar: ao Mar do Amor, então!

Segue riso. A vida a rir de si: corroer de margem, abrir paisagem, dando adeus, faz-se rio, de passagem, diz-se: até Infinito, que se deu Deus. E Deus de Graça está no paradoxo, para além dele. Sobre escovas e dúvidas, subsistem certezas: O rio morre no mar como o riso nasce do Amor.

Destarte, a intentar manter responsabilidade que nutre liberdade em vias de Libertação, doravante, faz-se mister elaborar dissertativamente Considerações Finais que, re-iniciando estudo, ao menos propulsem possibilidades de não-dualidade, de superação da temporalidade, de modo que se queira, possa-se e se deva fazer progresso que regresse como humanização do mundo, da linguagem, do homem. Liberdade de ouvir e de responder pelo o que se ouve. Sobre o que não se pode calar, se deve falar: Poesia.

²⁸⁸ A revelar e a ocultar o Mistério, o narrador rosiano, demonstra o Indemonstrável, assim, *desfechabre* o prefácio *Aletria e Hermenêutica*:

“Ergo:
O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber
Quod erat demonstrandum.” (p.12)

²⁸⁹ Ao trazer a expressão Sersendo, este trabalho intenta cerzir modo diferente de dizer aquilo que se faz como autêntica vivência do *Ser-sendo* na experiência poésico-inaugural da proposta poemático-pedagógica do filósofo e educador Dante Augusto Galeffi. Ver GALEFFI, Dante Augusto. **O Ser-sendo da filosofia** – uma compreensão poemático-pedagógica para o fazer-aprender. Salvador: EDUFBA, 2001.

A arte rosiana, também, é pedagogia que ensina o aprender do Amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi constatado no desenvolvimento desta pesquisa, enquanto força que evidencia o caráter transitório da finitude no tempo, a ironia rosiana é capaz de desmascarar a pretensão que a instância sensório-intelectiva tem de se simular como realidade isolada, subsistente, absoluta. A evocar no homem as lembranças da origem primeira e do destino último, a ironia rosiana faz retorno que é avanço, desperta saudades do originário, saúda o Infinito.

É a ironia rosiana que faz o motivo narrativo ascender do plano da representação verossímil ao plano da apresentação arquetípico-simbólica, quando, então, em nível originário, pode emergir paradoxo que condensa todos os conflitos e complementaridades da composição textual. No entanto, o fundamento originário, mesmo sendo a causa das realidades arquetípica e manifesta, nem por isto deixa ainda de ser realidade no tempo, exigência de fundamento. O próprio paradoxo já insinua travessia de tensão: transe entre a realidade temporal e a Transtemporalidade. Aqui, no ápice da dialógica ascensional, a ironia, portanto, ironiza a si mesma, nulifica-se. Neste caso, poder-se-ia cogitar paradeiro e niilismo se a morte para o tempo não fosse renascimento e vida na eternidade do Agora. Nutrido pela gradual liberação de energia criativa, de poiésis, portanto, o movimento ascensional pode ainda ter forças capazes de abertura e receptividade para a ação da Transcendência propriamente Bem-dita²⁹⁰. Nesta altura abissal, não apenas para os personagens, ou para o texto, mas para o leitor, então, também, pode advir experiência da Graça. Com o auxílio da Graça, é possível que se dissolva o conflituoso egoísmo que separa o eu e o outro: superação do peso da temporalidade.

Assim, guindadas por poéticos e sérios gracejos²⁹¹, as identidades do texto, dos personagens, do leitor e do autor se dispõem à ação da Graça, no que se fazem novamente

²⁹⁰ Nesta perspectiva, a obra rosiana, a fazer-se manifestação verbal da experiência da Transcendência, vem como acolhimento, integração e superação da época moderna. Como reflete Hannah Arendt (200, p.10): “Certamente não é que Deus esteja morto, algo sobre o qual o nosso *conhecimento* é tão pequeno quanto o que temos sobre a própria existência de Deus (tão pequeno, de fato, que mesmo a palavra “existência” está mal empregada); mas que a maneira pela qual Deus foi pensado durante milhares de anos não é mais convincente; se algo está morto, só pode ser o *pensamento* tradicional sobre Deus.”.

²⁹¹ Para estudo sobre o riso ver BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. Para estudo sobre riso em **Tutaméia** ver ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – terceiras estórias**. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP. Campinas.

como vivência humana que se reconhece no Mistério da Transtemporalidade: diferenciado retorno ao mundo, ética do amor, livre fluir do tempo, experiência extática: Libertação.

Nesta investigação, considerou-se que a leitura do texto rosiano pode ser feita de muitas formas, conquanto tenha-se optado em ouvir as sugestões dadas pelo autor na obra em estudo. Lembra-se das falas de Schopenhauer, citadas no primeiro índice de **Tutaméia**: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (ROSA, 1979).

Como apresentado nos primeiro e segundo capítulos, estas duas leituras corresponderam, respectivamente, aos estudos em nível verossímil e em nível arquetípico-sutil.

No entanto, ainda através de uma outra fala de Schopenhauer citada no segundo índice de **Tutaméia**, são sugeridas mais duas leituras: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (ROSA, 1979). Deste modo, a terceira destas leituras foi intentada no terceiro capítulo e corresponde ao nível originário-causal, ou nível do paradoxo. Outrossim, como foi comentado na Introdução, a quarta leitura se efetivaria em momento de conclusão, quando, se estudaria o texto rosiano em nível-dual, ou seja, enquanto realidade não-dual, vida da Transcendência na imanência. Entretanto, a realidade não-dual é a Realidade concebida como existente em todos os sentidos: aqui-agora, além e aquém, inclusive como nenhures: o imponderável que transcende a linguagem, que supera a escrita e a leitura²⁹². Nota-se, portanto, ironia a dizer da impossibilidade da leitura neste quarto nível. Neste caso, também, ainda devém o paradoxo, vez que esta quarta leitura, sob pena da Libertação ser uma farsa, de algum modo, deve ser possível.

É o caso de se perguntar, pois, se a pesquisa experienciou/experiencia a adviniência da Graça. Seria pretensão dizer que aqui se diz o Indizível? Seria tensão paradoxal dizer que, aqui, e alhures, o Indizível se diz de miríades modos? Ora: sobre a Graça, deve o leitor, em disposição relacional, também experienciar e experimentar os resultados aqui representados, apresentados e acionados. A Graça não existe tão somente como experiência concorde aos cumes da não-dualidade. De algum modo, a Graça se manifesta em cada emergência poética

²⁹² Neste sentido, fala-se com Kierkegaard (2005, p.255): “Com efeito, se perguntarmos o que é poesia, poderemos responder com uma caracterização bem geral que ela é: uma vitória sobre o mundo; é através de uma negação daquela realidade imperfeita que a poesia inaugura uma realidade superior, alarga e transfigura o imperfeito em perfeito, e com isso atenua a dor profunda que quer escurecer tudo. Desta maneira, *a poesia é uma espécie de reconciliação*, mas *não é a verdadeira reconciliação*; pois ela não me reconcilia com a realidade em que eu vivo, com sua reconciliação não ocorre nenhuma transubstanciação da realidade dada, e sim ela me reconcilia com a realidade dada proporcionando-me uma outra realidade, superior e mais perfeita”.

que traz liberação. Neste sentido, o nível não-dual estava presente desde sempre, não apenas no texto rosiano, mas já na elaboração do projeto desta pesquisa, senão antes adentro e depois afora. A Graça, decerto, também, estava e está presente para o leitor. Dessa maneira, este se abra em atenção e consciência, produza-se ética e esteticamente, em atividade poiésica. Assim, àquele limite do que já não se pode falar devém possibilidade de diálogo entre intimidades: expreso acordo de acordes, consonâncias e dissonâncias na sinfonia do Silêncio. Quiçá, o desfecho deste texto dissertativo possa ser abertura para possibilidades de Infinitos. Daí, esta pesquisa ter deixado a suposta leitura em nível não-dual não para a *Conclusão* e sim para as “CONSIDERAÇÕES FINAIS” porque, não havendo como, em absoluto, fazer-se leitura da realidade absoluta, não há conclusão possível, senão sempre inaugurações de novas perspectivas²⁹³.

Se a poiésis emana do texto como *quantuns epifânicos*²⁹⁴ por toda a leitura da seção I, a expressão máxima da eficácia da linguagem rosiana se dá quando a hermenêutica sai do texto verbalmente concebido e se dirige para vida ética²⁹⁵. Esta nova vida ética, dentre miríades possibilidades outras, pode também ser revertida em ações prenes de força libertadora, em fortalecimento exercitado na leitura criativa da estória “— II —”, ou em produção de outros textos literários. Isto é tanto mais válido para a poética rosiana, *opus* sempre em constante refinamento. Destarte, a acompanhar esta tendência que se realiza em estados cada vez mais sintéticos, injuntivamente, o que se pode e se opta por fazer agora é – antes de se tecer efetivamente as considerações finais desta pesquisa – revisitar o texto estudado de modo a integrá-lo em ótica ampliada que abra possibilidades para outras visões e leituras. Neste sentido, labora-se mais uma leitura do texto rosiano em “CONSIDERAÇÕES FINAIS” (ou ainda *finiciais*) que se assemelham à mais um capítulo, quando é possível dizer ainda que, ao ser composto por quatro e não por dois versos, o “couplet” é parte que expressa

²⁹³ Elaborando pedagogia visionária que ressoa com a poética rosiana, Dante Galeffi desfecha obra que é abertura para o Infinito, ensina como se apreende o aprender: “Sem dúvida, não mais fizemos que experienciar a saga inventiva do ser-no-mundo; permanecemos na senda interrogante abertos ao inesperado. Permanecemos na escuta polifônica e polilógica da nossa possibilidade de ser-sendo. Poesia encarnada – ciência do espírito.”. (GALEFFI, 2001, 539).

²⁹⁴ Por *quantuns epifânicos*, concebe-se, nesta pesquisa, as experiências discretas e sutis ocorridas no contato do leitor com o texto. Trata-se de efeitos catárticos perspectivados, reações, experiências que ao liberarem poiésis expressam-se em chispas epifânicas concebidas como fótons que clareiam o Invisível. Ao assimilar estas energias, o leitor pode nutrir-se na via da iluminação espiritual.

²⁹⁵ Sobre a relação entre as experiências estética e ética ver RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

o todo, é estrutura hologramática que sintetiza a estrutura arquetípico-formal²⁹⁶ do texto “— I—”, na inteireza que o locupleta.

Se – como foi constatado no terceiro capítulo, em função da dialógica rosiana – os três últimos versos do “couplet” podem ser concebidos como três pás (enquanto o primeiro sugere apoio e base) de um moinho verbal, é lícito imaginar que, poeticamente, a leitura – animada pela inspiração do Sopro Criador – encete movimento de girândola, torne-se rotação de signos em dinamismos gráficos de mandálica imagem, que soa música desenvolva em contínua e descontínua circularidades ascensionais.

Assim, a quadrindade no texto rosiano é multiplicação que converte: progressão rumo ao originário: música simbólica do quatro que acede ao três, que regressa ao dois, que torna ao Um, que volve ao Zero²⁹⁷, que É muitos²⁹⁸. Nota-se, outrossim, os três delicados e reticentes pontos que finalizam o quarto verso do *couplet* rosiano: “pan-pan-pan...” (p.148). Sugerem-se, aqui, as múltiplas dualidades conflitivas, complementares e paradoxais que animaram/animam o texto em questão. Saltita-se os três pontos de reticências e, em quaternidade que acolhe a possibilidade do Infinito, dá-se necessária *epoché*: para além das contingências epocais, suspende-se o moinho “sur la riviére”, ou seja, enleva-se a leitura sobre o rio da vida: elevação da imanência verbal: ascensional girovagar do tempo: quiçá tristeza e errância, quiçá alegria e esperança.

Visando expressar a força transformativa delegada pela leitura, tanto quanto apresentar síntese que insinua a estrutura do texto rosiano, para fins de ampliação perceptiva e realização poética, é possível conceber o moinho: ouvir e ver: trilar tiritante dos triângulos soando em agudíssimos sonzinhos, sutis mensageiros dos ventos; medianos sons, sopranos, respiração do ventar originário; elevados graves abissais que roncam no ventre da azenha verbal.

Como foi constatado no terceiro capítulo, não é por demais refrisar, em função da dialeticidade da linguagem rosiana, os quatro versos do “couplet” podem ser entendidos como

²⁹⁶ Algumas primeiras considerações sobre a importância da forma e da estrutura na poética rosiana podem ser encontradas em CARDOSO, Wilton. **A estrutura da composição em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, Centro de Estudos Mineiros, 1966.

Também na obra *Desenveredando Rosa* (2006) – embora de maneira muito breve e destituída de desdobramentos analíticos – Kathrin Holzermayr Rosenfield pontua estes aspectos denominando-os de “A arquetípica da obra rosiana” (p. 156) e de “A matriz formal do romance” (p.357).

²⁹⁷ Neste sentido pode-se dizer com Octavio Paz que “Todas as concepções cosmológicas do homem brotam da intuição de um ritmo original.” (PAZ, 1982, p. 72).

²⁹⁸ Retorna-se, com Paz, e pode-se dizer: “A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo.” (PAZ, 1982, p. 80-81).

uma base e três pás de um moinho: holograma que reflete a quaternidade da “— I —”. Nesta perspectiva, poiesicamente, pode-se conceber as três epígrafes, a narrativa do enredo e o “couplet” como três pás que giram em azenha: o texto “— I —” como um todo. Também em função do triadismo dialético que mobiliza a linguagem rosiana, cada uma destas pás seria formada por três lados de modo que o vértice de cada um destes triângulos possa relacionar-se com o centro que os une, tanto quanto relacionar uma pá com as demais.

Em intercaladas modulações considera-se que a ironia, os paradoxos circunstanciais e a poiésis, bem como os níveis verossímil, arquetípico e causal, engendrariam triadismo que – centrípeta e centrifugamente relacionados ao paradoxo originário – seriam sustentados (no centro e nas margens) pela Realidade da Transcendência²⁹⁹.

Em termos arquiteturais que evocam formas esotérico-maçônicas³⁰⁰, ainda sob o efeito poiesico delegado pelo texto rosiano, bem como para fins atinentes à pedagogia do Mistério³⁰¹, considera-se e intenta-se graduais inversão, reversão e conversão. Lembra-se que é a ironia rosiana que faz a leitura ascender do plano da verossimilhança aos planos mito-simbólico, originário e não-dual. Assim – correspondendo, formal e figurativamente, ao quarto verso do “couplet” – a primeira pá do moinho-metáfora do texto “— I —” seria mobilizada pelo triadismo dialético da ironia rosiana quando esta acomete a leitura em nível verossímil, ou, aqui, também denominado³⁰² nível de realidade 1. Como se constatou no desenvolvimento, ironizado, o plano da verossimilhança remete a leitura ao nível mito-simbólico. Deste modo, a segunda pá – ressoando formal e figurativamente com o terceiro verso do *couplet* – expressaria as potências arquetípico-sutis, aqui, denominadas, também, nível de realidade 2.

²⁹⁹ Como síntese do que vem sendo dito do início desta sessão até aqui, doravante busca-se linguagem que expresse a vivência da leitura deste pesquisador. Assim, quer-se ofertar ao leitor deste estudo vislumbre que possa participar síntese compreensiva do texto analisado.

³⁰⁰ Francis Utéza afirma que “(...) o interesse que Guimarães Rosa dava à metafísica é comprovado, em primeiro lugar, pelo seu engajamento maçônico, que remontava provavelmente à sua estada em Barbacena, em 1934, como deixa entrever a alusão feita no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: ‘Barbacena, o nosso lugar geométrico’.” (UTÉZA, 1994, p.60).

³⁰¹ O desenho não quer traduzir em imagem o que é já Bem-dito em palavras. Antes quer ser consoante com a arquitetura e com a geometria implícitas na álgebra mágica que edifica o texto em estudo. Trata-se de figuração apta a apresentar as forças que subjazem e dinamizam a estória I. Outrossim, além de explicitar abstratamente a forma do texto rosiano, este desenho pode conter força de símbolo arquetípico, no que se perfaz ainda como via de meditação.

³⁰² Para expressar os níveis 1) verossímil, 2) arquetípico-sutil e 3) originário causal usam-se, consecutivamente, as expressões realidade 1, realidade 2 e realidade 3. Nota-se que tais denominações guardam a proporção de dez morfemas “r-e-a-l-i-d-a-d-e 1 (ou 2, ou 3)”. Assim, intenta-se sugerir que o decênio, ou clímax simbólico da Libertação, encontra-se presente, desde sempre, em todos os níveis da Realidade. Quanto à referência do quarto nível, ou 4) não-dualidade, usar-se-á a expressão “LIBERTAÇÃO”, também, composta de dez fonemas.

Dialeticamente ironizado pela proto-paradoxalidade rosiana, o nível arquetípico-sutil há de dar vezo a realidade originária. Destarte, a terceira pá – correspondendo, figurativa e formalmente, ao segundo verso do “couplet” – enlevaria movimento que se faz como originareidade, ou seja, como nível de realidade 3. Por sua vez, a base do moinho, ressoando com o primeiro verso do “couplet”, faz-se como centro conglomerador: início e destino do movimento das pás: centro e margem que se abre como possibilidade de elevação e descensão: realidade quaternária, aqui, denominada de base integrativa da LIBERTAÇÃO.

Veza que a base do moinho poiésico conteria em si, potencialmente, todo o texto, ocorre que, nos três lados que a planificam cada uma das pás, podem-se inscrever os nomes³⁰³ das três partes que correspondem à estrutura do texto “— I —” : “epígrafes”, “” e “*um* *couplet*”. Em centro conglomerador que une as pás, está o símbolo “— I —”, expressão originária do paradoxo da alteridentidade. Outrossim, ao tempo em que possibilita o contato do moinho (que é o texto apresentado) com o girar (que é a leitura acionada), a circularidade do centro pode remeter a vazio pleno de possíveis: realidades manifesta e implícita: zero que ritma todos os movimentos. A expressar estas dinâmicas, tem-se o seguinte desenho:

³⁰³ Note-se que, intentando manter ritmo triádico que faz contraponto com a quaternidade, cada pá do moinho tem três lados que remetem a um quarto lado já situado na pá seguinte. Tem-se, também, três pás assomadas a uma base, o que se perfaz como sugestiva menção ao quatérnio. Ademais, cada nome inscrito no lado de uma pá é composto por nove letras: triadismo que se repete três vezes: novenário, aproximadas insinuações da adviniência do decênio, ou seja, da Década Sagrada.



Pois, então, motivado pela força poética delegada pela leitura em nível integral – em sentido anti-horário – contra o tempo, dá-se quatro giros: um para cada turno do dia, para cada semana do mês, para cada estação do ano, para cada nível de leitura. Vê-e como o texto rosiano enceta movimento que quer superar o tempo mecânico, temporaliza-se possibilidade do Eterno.

Depois de dissolver o denso compósito textual da estória “— I —”, pode-se diluir novos fluídos, destilar-se novas fluências. Pela contemplação das formas simbólicas, o leitor pode prosseguir espiraladamente em circular dança sufi:

Primeiro giro: dramatiza-se a trama da verossimilhança, descortina-se a vida ludicamente trágica, seriamente engraçada. Destrava-se reversão da palavra: inversão conversiva: um levíssimo moinho move-se, soando, poiesicamente, na cálida delicadeza do carinho, do amor.

Segundo giro: então, em ritualística mito-simbólica, a recobrar a memória lavada pelo rio *Lethos*, pode vir a *Mousikè* soprando onduladas ventilações da existência: mata-se saudade, vive-se lembrança. Movem-se as palhetas do moer literário: moendas riem e ironizam, espirais ascendem, descem as socas dos pilões no preparo das sementes que haverão de ser massa para mais aletrias, para mais hermenêuticas.

Águas passadas em moinhos de invento redemoinham-se: lembranças do rio que já é mar, memórias do vindouro. A vida se redescobre tempo encontrado, lembra-se *madeleine*, em ceia oferta-se novo alimento de recordada verdade: música gerando quatérnio em triádica metamorfose de palavra: Aletria. Aletheia. Alethreia. Theos Aleph.

Terceiro giro: retoma-se em nível diferenciado de síntese, arrima-se meditação, abre-se Enigma: paradoxo originário: giro revolucionário.

Dá-se espaço para puro fluxo do tempo. Não apenas os personagens desta atual seção “— I —”, mas a própria leitura, perfazendo-se na entiodromia dialógica do texto, transforma-se em des-represado devir, vigor de mais poiésis.

Sopra-se o canto da moenda, gira-se mandálico moinho transformativo: curso que cria recurso – contemple-se sessão do originário fulgural: obscura opalescência de todas as cores; atroante silêncio de todos os sons.

Quarto giro: movimento que vai por si: de Graça: recebido a bonança rosiana volta-se ao mundo, há, também, a possibilidade de partilha e celebração poiésicas: magia do encontro humano: sombras, luzes, rimas de ironias, necessárias gratuidades, re-união entre movimento de música e extaticidade de poesia: gentes: ao som de pan-pan-pan haverá come-se-e-bebe-se: manjar de aletrias em flã; em sons de plim, plim, plim haverá come-se-e-bebe-se: aletrias em poéticos pudins.

Outrossim, em acolhimento e superação da experiência simbólica do quatérnio, o rio segue para o Mar, o moinho segue para o Céu: enigmática chuva poiésica; amoroso retorno para terra, para os homens: broto de novo mundo: experiência que voltando ao mundo, faz-se mais potência expansiva. Daí, como cena que se sugere vigorar acima de toda a materialidade verbal do texto, no que diz respeito a estória “— I —”, o termo “*PREFÁCIO*” laborar-se como efeméride da qual descendem o título, as três epígrafes, o enredo e o “*couplet*” (p.148).

Em analogia, a considerar especificamente a estória em estudo, esta descensão é constituída de cinco hipóstases³⁰⁴: 1) quando, misteriosamente, a Pureza enquanto simples vacuidade, ao querer-se conhecimento e amor (Sabedoria), põe-se como dúvida para si mesma: puro canto do silêncio insinuado na cena do “*PREFÁCIO*”; 2) quando a Pureza, desejando conhecer-se em plenitude, paradoxalmente, manifesta-se e oculta-se para si mesma como “Escova” e “Dúvida” Originárias (ou seja, trata-se do título “*SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA*”); 3) na ritualização mito-simbólica das tríade de epígrafes, quando, metafórica e ironicamente, a “Dúvida” põe-se como exercício crítico que tem na metáfora da “Escova” dialético movimento de purificação; 4) quando da materialização verbal do enredo, isto é, quando a narrativa simula-se realidade verossímil a engendrar movimento ascensional que culmina no “couplet”; 5) na emergência do “couplet”³⁰⁵, quando, em movimento de retorno (ou epístrofe), no meio da totalidade Kósmica do decênio – ou seja, em quinário³⁰⁶ – todo o efeito do texto remete à Pureza Originária em nível diferenciado de complexidade e plenitude, então, partícipes do mundo e, ao mundo, participadas.

Ressalta-se que, ao se apresentar tais descensão e ascensão henológicas, esta pesquisa intenta laborar instrumento que ressoe com a música silenciosa do texto rosiano. Trata-se de usar matriz de narrativa mítica presente nas cosmogonias universais de modo que se possa tecer considerações quanto à estrutura da narrativa em estudo, bem como para se perceber que os movimentos de ida e retorno, de manifestação e ocultamento são válidos tanto para o texto como um todo quanto para cada instante de emergência poésica que não cessa de evocar Libertação: o evento da linguagem rosiana, portanto, é acontecimento Kósmico³⁰⁷. Assim, o verbo que aciona os nomes “*ESCOVA*” e “*DÚVIDA*”, em dialético vai-e-vem, gera,

³⁰⁴ Na metafísica neo-platônica, hipóstases (do grego *hypostasis*: *hypo*, sob; *stsis*, que está) são as gradações dos movimentos procedentes do Uno (*Henas*) quando Este se faz multiplicidade de *Proodos* (processão) que ao chegar ao máximo da descensão, inverte-se em *Epistrophè* (retorno) e realiza reversão evolutiva. Para mais esclarecimentos sobre o tema da henologia ver ULLMANN. Reinholdo Aloysio. **Plotino**. Um estudo das enéadas. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2002.

Aqui, a dinâmica henológica, antes de se querer expressão verossímil da realidade Kosmológica, é apresentada como exercício que pode ter efeitos eurísticos e poésicos.

³⁰⁵ Assim, como integração e encontro do lugar humano no mundo, devém, como quinto momento na estrutura do texto rosiano, o “couplet.” E este “couplet” é experiência possibilitadora daquele retorno que, antes de ser endosso de mesmices, faz-se abertura para o mundo enquanto manifestação da Transcendência: lugar que cabe ao homem enquanto capaz de saber Infinito.

³⁰⁶ Nesta perspectiva, também, justifica-se a divisão desta dissertação em cinco partes: Introdução, três capítulos e Considerações Finais.

³⁰⁷ Em intertextualidade, entretecem-se as palavras de Cecília Meirelles (2005, p.8): “Para alcançá-la (a Liberdade) estamos todos os dias expostos a morte”.

alquimicamente, as instâncias originárias, sutis e verossímeis realidades tanto quanto cada oração que compõe o texto. Trata-se da dúvida enquanto problema que se faz Mistério; de Mistério que se põe como hipóstases, ou seja, de enigmáticas hipóteses a exigir meditação como método de diálogo intersubjetivo realizado enquanto cotejo e dança de ideias.

Vezo de transformação e formatividade, isto é, vez que integram masculino, luminoso ímpeto criativo (*animus*) e feminina, obscura receptividade formal (*anima*), estes cinco movimentos hipostáticos possivelmente estão, também, holograficamente, representados nas cinco perguntas que emergem no conto em estudo, quais sejam: 1) “— Mulheres?! (...)” (p.146); 2) *Desse-se inda hoje uma, e podia levá-la a hotel?*”(p.147); 3) *“Encerebrava-me ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me?”*(p.147); 4) *Tinha-se de um tanto simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dele?* (p.147); 5) “Agora, juntos, vamos fazer um certo livro?”(p.148). Nota-se que, a expressar o equilíbrio da estrutura desenhada pela mágica álgebra rosiana, curiosamente, em termos espaciais, estas perguntas estão esquidistantemente dispostas no enredo.

Como foi constatado, o texto apresenta movimento descensional que se faz como ascensão experiencial, ou *parábase*, enquanto a leitura desenvolve-se como ascensão experiencial que se realiza como *catábase*, como descida às sombras (aos abismos do Si Mesmo). Nesta perspectiva, por exortarem figurações femininas, pode-se dizer que a primeira e a segunda perguntas fazem-se como vezo de liberação da *anima* e, complementarmente, do *animus*; já a terceira e quarta, por evocarem a relação entre os personagens, realizam-se como integração da *persona* e da *sombra*³⁰⁸. A quinta pergunta que emerge no diálogo em estudo, por sua vez, sendo questão que se responde em si mesma, é síntese que insinua o acolhimento de todos os outros quatro momentos naquela instância que intermedia a totalidade possível ao plano manifesto (ou totalidade da quadrindade) e à totalidade infinita no plano Cósmico (ou totalidade simbolicamente apresentada no decênio).

³⁰⁸ Nota-se, pois, que, em termos gerais, no texto rosiano, a *persona* tende a ser o baile de máscaras onde o *animus* e a *anima* haverão de dançar em bodas.

Neste sentido, a figura da *máscara*, então, tenderá a fazer do homem-para-os-outros-homens uma *persona* de Deus. Porém, se Deus é remissão ao Mistério, a sombra do sublime e da numinosidade permanecem como fontes inesgotáveis para o homem.

Assim, ao invés de resultar trabalho vão, vazio niilista, na alquimia transformativa rosiana, o labor com a *prima materia* (a sombra) retorna como epifânica obra prima.

Assim, a quinta pergunta – enquanto expressão simbólica do quinário³⁰⁹ – é experiência que, sendo síntese das anteriores, intermedia o salto radicalíssimo da Transcendência para si mesma enquanto Mistério.

A prosseguir em ascensão que considera o aspecto numerológico (mágico-algébrico) da estrutura formal do texto rosiano, como expressão simbólica do número seis (senário), tem-se a própria palavra duvidante³¹⁰ que apresenta todo o texto; já como expressão do sete (septenário), tem-se o prefácio composto com os sete contos e um “GLOSSÁRIO” que remete ao octonário; como simbologia do oito (octonário), apresentam-se a inteireza do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, o quadro dos quatro prefácios e a própria obra **Tutaméia** com as suas, também não sem razões numerológicas, quarenta e quatro partes. Ainda como expressão simbólica do nove (novenário), tem-se a obra rosiana com seus nove livros³¹¹ e a constante exponenciação do triadismo dialético a galgar a radicalidade da Vida enquanto Libertação; como simbologia do dez (decenário), manifesta-se o decênio encarnado na própria vida, vez que literatura autentica é como a vida: iniciação que tem como fim o Infinito.

Neste sentido – para além das explicitadas presenças do triadismo e da quadrindade – é possível, também, afirmar que, ressoando com as mais altas, fundas e universais perspectivas metafísicas, o texto rosiano, para além da simbologia do três tão enfatizada até então pela crítica³¹², realiza-se como movimento de álgebra mágica que tende sempre a apontar para a completude daquela experiência em que a Transcendência ama à imanência e a si mesma: decênio.

³⁰⁹ Sendo composta por cinco partes (uma introdução, três capítulos e considerações finais), de algum modo, a estrutura deste trabalho dissertativo pode ser projeto relativo a estas mesmas ressonâncias.

³¹⁰ Para estudo que relaciona as problemáticas da palavra e da dúvida na obra rosiana ver OLIVEIRA, Paulo Gustavo de. **A palavra e a dúvida**: uma introdução à poética rosiana. 1983. 138 fls. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Pernambuco, Recife.

³¹¹ Refere-se, aqui, sobretudo a obra como um todo, enquanto síntese de uma vida artística. No entanto, para efeitos poéticos, ou por coincidência significativamente percebida, vê-se que em vida, o autor escreveu nove obras de arte literária. Se não, veja-se: 1) *Magma* (1936), organizada, publicizada, mas não publicada pelo autor; 2) *Sagarana* (1946); 3) *Com o Vaqueiro Mariano* (1947); 4) *Corpo de Baile* (1956); 5) *Grande Sertão: Veredas* (1956); 6) *Primeiras Estórias* (1962); 7) *Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967); 8) *Estas Estórias* (1969, póstuma); 9) *Ave, Palavra* (1970, póstuma).

Nota-se que o triadismo ainda se repete na divisão que o autor faz quando re-publica separadamente os textos da obra *Corpo de Baile* (1956).

Originalmente composta de sete novelas, a obra *Corpo de Baile* em edições posteriores será dividida pelo autor em três livros menores: 1) *Manuelzão e Miguilim* (com as novelas *Campo geral* e *Uma história de amor*); 2) *No Urubuquaquá, no Pinhém*, publicado em Portugal com o título *Aventura nos Campos Gerais* (com as novelas "O recado do morro", "Cara-de-bronze" e "A história de Lélío e Lina"); 3) *Noites do Sertão* (com as novelas "Dão-Lalalão (o devente)" e "Buriti").

³¹² Neste sentido ver as importantes contribuições de Walnice Nogueira Galvão em GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

Assim, no plano verossímil “*a Dúvida*” rosiana se expressa como pergunta explicitamente enunciada na fala do narrador. Já no plano arquetípico, “*a Dúvida*” rosiana faz-se como metáfora da própria motivação, do próprio motivo que busca um fim: falta que busca plenitude; fome que busca satisfação, satisfação que se quer fome de Infinito.

Tal a simbologia universal dos alimentos espirituais (*manu, manas, manás*)³¹³, o caso rosiano não deixa de ensejar profundo halo crítico quanto às questões cotidianas³¹⁴. Ao digerir metaforicamente as questões que o motivam, em nível mito-simbólico, portanto, o texto perfaz-se como “a Escova” pela qual se pode, ritualisticamente, processar purificações simbólico-espirituais. Em plano causal-originário, “*a Dúvida*” é resposta que se pergunta, é motivação para certeza processual, amorosa, que não sendo verdade totalitária, não deixa de ser verdade relativa à totalidade, vez que, fazendo-se experiência da verdade faz-se – ao mesmo tempo em que não se faz – como julgamento: existência e inexistência das hierarquias. Em sentido originário, pois, “*a Escova*” é “*a Dúvida*” e ambas são o próprio paradoxo que não apenas ataca ao senso comum, mas, também, acata-o em diferenciada síntese.

Sendo dualidade prenhe de vigor poético, a vivência do paradoxo inverte a conflituosa dualidade tão característica do mundo fenomênico, possibilita que a experiência da leitura realize-se como *Krisis* (efeméride de de-cisão) tanto quanto como experiência resolutiva que dilui ab-solutos: *Mistagogia* do instante: propedêutica da participação no Mistério da Graça.

Assim, deste quarto “PREFÁCIO” pode-se dizer o mesmo que o narrador rosiano diz do primeiro prefácio *Aletria e Hermenêutica*: “*Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito*” (ROSA, 1979, p.12). No entanto, pode-se, também, dizer o contrário. Nota-se que a própria oração rosiana sugere outras leituras através da expressão “*veja-se, vezes*”, o que realizado, ainda mais vem reforçar a compreensão de que o texto *Sobre a Escova e a Dúvida* ocupa função potencializada pelos prefácios anteriores. A partir de estudo que já que vem se ocupando dos quatro prefácios enquanto portais iniciáticos da obra **Tutaméia**³¹⁵, panoramicamente, pode-se dizer que o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* sintetiza temas dialeticamente postos pelos três prefácios anteriores, bem como abre possibilidades para novas

³¹³ Ver a simbologia de Zagreu em KERÉNYI, Carl. **Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odisseus, 2002.

³¹⁴ Os contos da obra **Tutaméia**, publicados no jornal médico Pulso – enquanto temas que remetem ao cotidiano – são crônicas no sentido estrito e profundo do termo. Ação da temporalidade (*cronos*) que incide ironicamente sobre o cotidiano, tais contos críticos, pela leve densidade com a qual se fluidificam no correr da leitura, são estórias do Eterno.

³¹⁵ Em verdade, esta dissertação desenvolve-se como parte de pretendida tese de doutorado que vem se ocupando dos quatro prefácios da obra **Tutaméia** entendida como um todo.

sínteses. Deste modo, no conjunto dos prefácios parece ocorrer que o triadismo dialético se desenvolva espiraladamente, de modo que, a partir do primeiro, desenham-se curvas temáticas que vão retornar, em novo nível de síntese, à originareidade primeva. Nesta perspectiva, os quatro prefácios, contemplados em conjunto, podem ser concebidos como desenvolvimento de iminente manifestação que problematiza a identidade enquanto alteridade.

O primeiro prefácio *Aletria e Hermenêutica* faz-se como representação do irrepresentável. Através da apresentação de “anedotas de abstração” (ROSA, 1979, p.3), ou seja, de gracejos destinados à Graça, o narrador rosiano intenta demonstrar linguagem verbal eivada na linguagem indemonstrável do Verbo. Ao apresentar a atividade hermenêutica como alimentação espiritual, o primeiro prefácio de **Tutaméia**, concomitantemente, problematiza se a linguagem é capaz de falar o Indizível. A poetizar, ali, o texto rosiano diz o Indizível; traz, virtualmente, as questões da identidade e da alteridade possíveis à própria linguagem.

Por sua vez, o texto *Hipotrélico* representa o neologismo enquanto gracejar de silenciosa Graça que, a subjazer (*Hipo*, embaixo) ao mundo das manifestações verbais (treler, tagarelar), revela-se como atividade que integra regresso e evolução, reacionarismo e revolução. Considerando os quatro prefácios, pois, o texto *Hipotrélico* é momento em que a identidade e a alteridade são apresentadas no limite que discerne o egoísmo e o amor que presidem nas possibilidades individuais e coletivas da linguagem.

O prefácio *Nós, os temulentos*, ambigualmente, representa a embriaguês verossímil do personagem Chico, quando, pela via poética, apresenta e aciona a embriaguês mística da leitura. Versa, deste modo, sobre o problema da pluralidade do “Nós” enquanto força da alteridade coletiva que pode aniquilar ou elevar a autenticidade da identidade do eu pessoal.

A sintetizar os prefácios anteriores, as oito partes do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* (ou seja, os sete contos e o GLOSSÁRIO) radicalizam a gradativa manifestação da problemática da identidade, fazem-se como dialético exercício de compreensão da Alteridade. Se não, de modo panorâmico, veja-se:

A estória “— I —” (versando sobre a função da arte literária) apresenta o problema da identidade da própria linguagem enquanto via que possibilita ao homem conceber a identidade e a alteridade em nível pessoal como expressões de Uno que é Outro, já, em nível metafísico.

Nicho do qual se desenvolvem as outras sete partes que compõem o texto *Sobre a Escova e a Dúvida*, a estória “— I —” deverá fazer-se como fonte de onde brota toda a problemática da identidade e da alteridade no prefácio.

Na estória “— II —”, a liberdade pessoal, exercida no questionamento do personagem Tio Cândido, engendra-se Libertação transpessoal que delega ao personagem-narrador a

capacidade de, através de um “*abreviado de tudo*” (p.149) – ou livro das essências – responder poeticamente: Liberdade que tem Identidade na evocação feita pelo Outro, ou seja, na Responsabilidade metafísica.

Já na estória “— II —” (p.150) – através das vivências do personagem Lucêncio e do personagem-narrador – a linguagem rosiana aciona apresentação da identidade do instante e da alteridade criada pelo decorrer do tempo como experiência Transtemporal: mistério da identidade do instante ser alteridade do Eterno.

A linguagem rosiana da estória “— IV —” (p. 152) do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* desenha trajetória que faz comungar dinâmicas de descontinuidades e continuidades, vez que é a partir de uma série de aparentes desencontros que a poiésis emerge a cada passo do personagem-narrador para, enfim, ocorrer o encontro amoroso com a personagem Walfrida: alteridades criadas pela liberdade pessoal e pela transpessoalidade da Providência: identidade de extática quietude.

Cotejando o uso ilógico e costumeiro com o uso consequente e racional da escovação matutina, o narrador da estória “— V —” des-cobre verdade que lancina amor à humanidade, vez que respeita os dois modos de escovação como partes de processo conduzido tanto pela liberdade e sabedoria humanas, quanto pela Providência: contemplação da identidade que subjaz à humanidade, crítica que cria alteridades na hierarquia dos valores e dos níveis de compreensão da verdade.

Já na estória “— VI —” (p.157) do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, o narrador apresenta uma série de “*sutil gênero de fatos.*” (p.157), aciona discurso a problematizar o processo de criação da própria obra rosiana, quando a linguagem faz coincidir e descoincidir ocorrências que concorrem na criação dos livros: identidade de Poesia que vela as alteras revelações narrativas.

Na estória “— VII —” (p.160), então, a partir de ascensão dialogal realizada pelo personagem-narrador e pelo personagem Zito, discute-se o processo transformativo que ocorre quando da criação de um livro enquanto bem a ser compartilhado no mundo: processo de refinamento, superação da linguagem: contato com a imperfeição do tempo, do mundo, da finitude; em suma: relação com o mal concebido como vezo de alquimia e purificação; fazer de bem que re-conduz o homem à Transcendência; identidade de bem e mal como vezo para experiência de misterioso Outro que vigora gratuita aventura de Graça.

Enfim, na oitava parte do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, o “GLOSSÁRIO” (cujos verbetes, enigmaticamente – com exceção de “*Yayarts*” (p.166) – não trazem nenhuma palavra presente no prefácio) é realização de linguagem que, a visar a identidade do significado de cada

vocábulo apresentado, não se submete às normas lógico-semânticas, mas, sim, inspira-se em amorosa via que vislumbra comunhão entre as diferenças e alteridades polissêmicas: experiência poética que corteja a identidade originária de cada palavra a partir do Outro que, paradoxalmente ³¹⁶, comunica-se Sentido na linguagem.

Assim, ao culminar com “GLOSSÁRIO” (p.165) que não traz nenhuma palavra presente nas sete estórias – salvo a palavra “*Yayarts*” (dita através da fala de Radamante) – todo o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* realiza-se como representação, apresentação e ação gradativas do problema fulcral do texto “— I —”, ou seja, da relação entre a identidade e a alteridade nas instancias da linguagem ficcional, da vida humana e da experiência da Graça enquanto Identidade que é Outro.

Ao ser apresentação de estrutura que reflete as formas arquetípicas das grandes cosmologias tradicionais, a estória “— I —” ocupa posição inaugural não apenas dentro do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, mas, também, em todo o livro **Tutaméia** (obra-testamento), outrossim, em toda a obra rosiana. Nesta perspectiva, o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* – a considerar o universo dos quatro prefácios – sintetiza, ao mesmo tempo, os três prefácios anteriores, bem como tematiza Identidade que é Outro. Reverberando com o quarto prefácio e com o texto “— I —”, a obra **Tutaméia** (tudo e meio), ainda, deverá expressar tanto a realização da múltipla identidade que é a poética do escritor quanto as problemáticas metafísicas da Unidade e da Alteridade acionadas na estória “— I —” ³¹⁷.

³¹⁶ Processando desenvolvimento que supera a separação entre o eu e o outro, o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, parte do texto “— I —”, quando, então, dinamiza-se, ascensionalmente, a guindar a leitura até as possibilidades da certeza inaugural na experiência do Mistério. Neste sentido, a estória “— I —” aciona o problema da identidade e da alteridade que, conseqüentemente, implica-se, de modo progressivo, nas outras sete partes do prefácio como: problema da liberdade e da responsabilidade (sema da estória “— II —”); problema da experiência Transtemporal no tempo (sema da estória “— III —”); do movimento e da quietude meditativa (sema da estória “— IV —”); da existência e inexistência das hierarquias de valores (sema da estória “— V —”); das des-sincronicidades e sincronicidades que favorecem os processos criativos (sema da estória VI); do bem e do mal que se presentificam nas realizações humanas (sema da estória “— VII —”); enfim, da relação entre a atividade humana da nomeação e a palavra (sema do GLOSSÁRIO).

Realizando a problemática do paradoxo do texto “— I —”, que faz a Identidade ser, ao mesmo tempo, Alteridade, cada um dos textos do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, portanto, estrutura-se a partir de um paradoxo originário. Assim, cotejando o texto e o paradoxo originário que lhe corresponde, ter-se-á: I: paradoxo da alteridentidade; II: paradoxo do infinifinito; III: paradoxo da eterninstantaneidade, IV: paradoxo do movimentextático; V: paradoxo da holarquia; VI: paradoxo da coincidisSidência; VII: paradoxo do bemal; oitava parte: “GLOSSÁRIO”: paradoxo do desdizdizendo; enfim, o prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* como um todo: paradoxo do perguntarresponder.

³¹⁷ A partir do texto “— I —” vê-se que as oito partes do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, em termos simbólicos, fazem-se como duplicação da força do quatérnio, no que, também, apresenta-se, neste caso, a própria posição sintetizante e conversiva que o último prefácio ocupa com relação aos outros três prefácios anteriores.

Considerando a função anunciadora que o texto de um prefácio deve exercer dentro de uma obra, pode-se dizer que cada conto da obra **Tutaméia** segue marcado pela temática proclamada pelo prefácio que o precede. Neste

Nesta perspectiva, o espaço literário, enquanto instância quadriforme composta por 1) autor, 2) texto, 3) leitor e 4) cultura, abre-se para a experiência transverbal da Libertação, da Graça. Reverberando o problema da identidade da poética e também da subjetividade do escritor, a experiência estético-ética rosiana, pois, faz constatar que aquele que escuta e fala a linguagem da Libertação pela Libertação é perpassado.

Neste sentido, quanto ao devir do autor estudado, nota-se como a lida com arte literária é via de progressiva intensificação do processo de Libertação. Toma-se, como exemplo, a relação do escritor com a forma textual. A referir-se à novela *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (Sagarana, 1946), João Guimarães Rosa diz a João Condé:

História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo. Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir. (ROSA, 1984, p.11)

Decerto, a labuta com a palavra – que é labuta do sentir, do pensar, do intuir, do formatizar, enfim, do ser – implica em superação estético-ética, em processo de realização, em processo de Libertação.

O progressivo, porém, não-linear desenvolvimento de João Guimarães Rosa, já vinha antes e segue depois de *Sagarana* (1948). Suspeita-se dos desafios, certamente, colossais, da obra *Grande Sertão: veredas* (1956).

No caso em estudo, qual seja a estória “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, enquanto alteridades que compõem a identidade da vida personalógica do próprio escritor João Guimarães Rosa, tanto o personagem Radamante quanto o personagem-narrador fazem-se efeméride de pesquisa e conhecimento, de dúvida e descoberta. Destarte, a relação dialogal entre escritor e obra processa-se como exercício que reconhece aspectos parciais da personalidade, bem como vislumbra o enigma essencial que é a intimidade de todo ser humano.

Esta perspectiva que quer transcender a instância da pessoalidade personalógica é bem expressa quando João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, diz:

sentido, o último conto da obra **Tutaméia**, qual seja *Zingaresca*, exponencia o processo de re-velação do Outro, tematiza de modo máximo a questão da alteridade, vez que, ao apresentar estórias sobre grupo cigano, aciona alteridades étnicas que humanizam a leitura em experiência metafísica: acolhimento humano do Outro que quer – retornando em níveis diferenciados de sínteses hermenêuticas – regressar à pátria da Identidade Primordial.

A personalidade do escritor, ao escrever, é sempre o seu maior obstáculo, já que deve trabalhar como um cientista e segundo as leis da ciência; ela o faz perder seu equilíbrio, torna-o subjetivo quando deveria buscar objetividade. A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever. (ROSA, 1995, p.53).

Ironicamente, ao afirmar “A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever”, o escritor, ao invés de querer aprisionar a personalidade, acaba por indicar que, ao tratar de modo objetivo, meditativo e científico a própria subjetividade, o artista pode praticar exercício que liberta o homem dos grilhões do isolamento egoísta. Atentando para a elaboração artística da obra em estudo, faz-se válido conjecturar que o processo de integração das dualidades do escritor João Guimarães Rosa — considerando especificamente a seção I do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida* — possivelmente foi perpassado pelos opostos trazidos na relação entre o personagem-narrador e o personagem Radamante. Daí ocorrer que o encontro exija radicalização de modo que os personagens integrem-se, busquem união enquanto amantes da linguagem³¹⁸, pois que, assim, em linguagem, o escritor, a obra, o leitor e a cultura podem desposar a Transcendência.

Tal casamento não deve implicar em despersonalização ou aniquilação da autenticidade individual. Tanto que o escritor ainda enuncia:

O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem. Isto certamente vai parecer doutrinário; entretanto é uma simples verdade da vida. Também não quero me referir à elegância ou seleção do estilo. Elegância demasiada é suspeita, porque encobre um vazio. Não, não, considero o idioma como metáfora da sinceridade. Sinceridade e capacidade de sentir como o homem são os fundamentos de minha fé no futuro de meu país. (ROSA, 1995, p.42).

Na perspectiva rosiana, pois, “estilo” é “caráter”, e caráter, para além da instância idiosincrática, é compromisso com o outro, é fé no futuro de um povo através da relação amorosa com a linguagem. Neste caso, portanto, escritor, linguagem, leitor e cultura se tramam e se integram em modo muito distinto de qualquer acepção egocêntrica ou egoísta da palavra “estilo”. Vivendo a própria autenticidade como alteridade que comunga humanidade pode-se viver as necessidades da tradição, do tempo presente e do tempo vindouro: inserção orgânica na vida da cultura de um povo, *Ser-viço* para o povo, para o homem, para a humanidade.

³¹⁸ Quanto a relação obra e trajetória biográfica rosianas, Hoisel afirma que “A *pulsão amorosa* de Guimarães Rosa é que sustenta e alicerça a sua *pulsão falante* e dialógica, pois o encontro com o outro, o desvelamento do outro é a possibilidade para conhecer o seu passado e projetar-se prospectivamente para o futuro. Essa pulsão amorosa revela-se, em primeira instância, pela relação amorosa com a língua, formando “um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente” (HOISEL, 2006, p.161).

Desta maneira, ao invés de resultar dogmatismo unilateral ou dispersão indiferenciada, o paradoxo rosiano que congrega alteridade e identidade, cultura e indivíduo, não deixa de fortalecer o exercício da liberdade e da pluralidade. Como sintetiza o escritor, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizarri:

(...) sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G. S.: V”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem meus livros. Talvez meio existencialista-cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. Ora, Você já notou, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérngson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para reafirmar a você que os livros, o “*Corpo de baile*” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito (ROSA, 2003, p. 90-91).

Assim, a beber em múltiplas fontes o escritor não deixa de tecer consideração que quer alcançar a realidade humana em expressão universal, conquanto ainda faça pluralizante ressalva que relativiza posturas e perspectivas. O compromisso rosiano com o homem não se dá apenas enquanto exercício da arte literária. Antes, para João Guimarães Rosa, a arte literária está dentro de um projeto que faz coincidir linguagem e vida, Ética e Estética. Em termos factuais, históricos, outrossim, lembra-se que João Guimarães Rosa e sua mulher Aracy Moebius, em atitude de grande risco, salvaram a vida de judeus que seriam mortos pelos nazistas. Ressalta-se que, neste caso, não se pretende, aqui, explicar a obra através da vida pessoal de um autor, conquanto tais considerações biográficas possam, de fato, ainda mais ratificar a clara verdade de que “(...) o escritor deve ser aquilo que ele escreve. Legítima literatura deve ser vida” (ROSA, 1995, p.48).

Seguindo o devir de Libertação perpetrado pelo texto “— I —” ao espaço literário, este estudo intentou investigar as forças que subjazem, dinamizam e ameamham o texto rosiano. Observa-se que não há arbitrariedade no texto rosiano, assim como não há escolhas desta ou daquela opção, senão se por escolha livre se entender obediência às forças criativas que gestam o processo de Libertação. Isto não quer dizer que a arte rosiana seja fatalista, vez que aponta para originareidade que favorece o exercício literário, vez que o texto publicado deve

ser respeitado como obra dada, tanto quanto compreendido como fonte potencializadora de criação.

Em obra madura como é o caso de **Tutaméia**, as partes estão harmonicamente integradas ao todo. Segundo Paulo Rónai, o escritor e amigo João Guimarães Rosa, em diálogo que versava sobre os quatro prefácios de **Tutaméia**, disse que “Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto.” (COUTINHO, 1983, p 528).

Haja vista o enredo da estória em estudo se passar em Paris, não deixa de chamar atenção os aparecimentos do “couplet”, do moinho (“moulin”), do rio (“rivière”), de implícitas imagens de minadouro e mar. Arrisca-se dizer que, como a compor eletivas afinidades com esta afirmação, não sem motivos arquetípicos, a obra mais volumosa e fluída do escritor João Guimarães Rosa seja “*Grande Sertão: veredas*” (1956). Nota-se: a *Grande* aridez do *Sertão*, (diga-se: substantivo singular) e as pequenas umidades nas fruições das *Veredas* (diga-se ainda: gerúndio plural...). Não há unilateralidade discursiva. Há experientiação de forças e da Força. Experiência de pluralidades e unidade intermediada por metáfora. Assim, a metáfora da água acaba por incorporar a circularidade urobórica³¹⁹ que não cessa de insinuar irônica e tanática força do feminino. Por trazer a insígnia zodiacal de câncer (signo do autor estudado), ainda que não sendo a única, quiçá, ao menos para os efeitos poiésicos nesta pesquisa, a metáfora do ciclo das águas seja uma das mais apropriadas para tratar o problema do paradoxo na poética rosiana. Assim, como o rio que move o moinho da estória “— I —”, a literatura rosiana deságua no alquímico azul de mar, que, embora geograficamente não seja mineiro, metaforicament, é universal. Na literatura do Infinito, baixo e alto são o mesmo azul: especularidade e união infinitas do mar com a abóbada celeste (*coelum*): minério do lápis lazuli dissolvido no mistério das águas do elixir originário. Não é sem motivos mito-simbólico-arquetípicos que, em correspondência com o tradutor alemão Curt Meyer-Clason, o escritor João Guimarães Rosa escreve: “Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe descendo como um *rio* das montanhas.” (grifo meu). (BUSSOLOTI, 2003, p. 120). Este rio que desce das montanhas pela extensa e intensa

³¹⁹ Lembrando das figuras do personagem-narrador e do personagem Radamante, pode-se também dizer com João Batista Santiago Sobrinho: “Riobaldo é um rio, e contém dentro de si uma “serpente” e será chamado, quando chefe de jagunço, de Urutu-Branco, designação de uma cobra voadeira. O rio de amor de Riobaldo chama-se Uruçuia, o qual flui serpenteando. Em *GSV* são várias as imagens de água sobrepondo-se, multiplicando-se e ligando-se ao grande rio cósmico, de onde tudo vem e para onde tudo retorna, como os rios que vão dar no mar”. SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **As imagens de água no romance Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2003, p. 52.

relação fluídica que mantém com a própria origem e destino, foi, há de ser e já é mar³²⁰: vida concebida como Materno Amor do Mar Eterno: paradoxo de identidade que é alteridade.

Consoante o Zen, diz Wilber – e João Guimarães Rosa, em harmonia com as grandes tradições metafísicas, há de concordar: “A linguagem é para nós o que a água é para o peixe” (WILBER, 1999, p.109). Ou seja: se estamos mergulhados na linguagem como o peixe está na água, nem por isto a vida é apenas a realidade da água, da metáfora, ou mesmo do paradoxo, de modo que, por amor à linguagem, através da língua, deve-se superar a linguagem verbal, quando o mar deve vir a ser nuvem e chuva para o bem dos homens: curso rumo ao Silêncio de modo que se possa retornar à linguagem, ao mundo: vida estético-ética: poiésis que torna a vida da liberdade construção de uma obra de arte.

Para libertar o homem através da linguagem é preciso superar os moralismos convencionais, promover purificação enquanto exercícios crítico, estético e ético. As veias da existência devem ser desobstruídas, para que o coração da fala esteja repleto de vida autêntica, de saúde a bombear força originária. Nesta perspectiva, João Guimarães Rosa, livremente, compromete-se: “Por isso devo purificar a minha língua”. (ROSA, 1995, p. 51). Esta purificação se dá como banho que lava e leva o homem em rio sem chão que dê pé, ou seja, como exercício criativo eivado de dúvida que tem raiz em abismo, haja vista se dá como pesquisa do Infinito: “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito, e meus livros são aventuras; para mim são a minha maior aventura. Vivo no infinito, o momento não conta” (ROSA, 1995, p.36-37). O momento “não conta” porque enquanto cômputo mecânico é tempo desvitalizado, vida do morrer. No entanto, des-cobrir poeticamente o ilusionismo do tempo é, também, poder criar contra-ilusionismos que adentrem ficcionalmente em anterioridade que é futuridade, e verso-viço: vez que se faz hora de Transcendência no mundo. Assim, o fazer poético rosiano não é tanático culto, senão combate contra as forças da morte e do isolamento egoísta: exercício que ao avivar maximamente a experiência da palavra faz a linguagem verbal dizer-se limite diante da Infinitude. Então, a linguagem verbal torna-se passagem, instrumento que deve soar a Vida para além do tempo.

A conceber a linguagem poética como atividade que vigora para além da instância sensorio-intelectual, o exercício literário para João Guimarães Rosa pode fazer-se via de transcendência:

³²⁰ Como dizem Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 592) do mar: “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de certeza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo imagem de vida e imagem de morte.”

–Sou místico, pelo menos acho que sou. Que seja também um pensador, noto-o constantemente durante o meu trabalho, e não sei se devo lamentar ou me alegrar com o fato. Posso permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar. (...) Chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. (...) Uma única palavra ou frase pode me manter ocupado durante horas ou dias. (...) Temos que aprender novamente a dedicar muito tempo a um pensamento. (...) Os livros nascem quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e alegria do jogo com as palavras. (ROSA, 1994, p. 43-44).

A considerar tal afirmação, faz-se mister concluir que a Poética, no caso rosiano, é tanto elucubração sobre o fazer artístico quanto também travessia rumo à experiência mística, transpessoal. Sendo mais que um modo de conceber e organizar o fazer artístico, a Poética rosiana será modo de existência radicalmente criativo, haja vista – além de consistir em uma concepção e um modo de fazer arte – implica-se *mímesis de poiésis*, ou seja, imitação da vida naquilo que a vida tem de mais essencial: criação. Daí, constatar que o porquê da obra rosiana é salvar o homem do peso da temporalidade implica mais que a necessidade de pesquisar o *como* a Poética rosiana procede tecnicamente para realizar o intento a que se propõe, vez que o porquê do saber sobre o fazer deste *como* é fazer-se tal como o Tao.

Assim, também, para o estudioso, a Poética rosiana é mais que um campo teórico, é mais que um conceito a ser explicado: é solitude pessoal compartilhada: mistério de encontro que se acha no outro ao se perder de si: paradoxo. E o paradoxo – para além dos discursos lógica e politicamente corretos – é fonte da linguagem enquanto verbo que diz Silêncio.

Antoine Compagnon, no livro *Demônio da Teoria: literatura e senso comum* (1999) – em capítulo designado “Compreensão da literatura: a função” – traça o percurso das ideias que versam sobre a função da literatura na história. Constata que para Aristóteles a arte literária possibilita a “Katharsis”, enquanto que para o humanismo tradicional, a literatura é um modo especial de conhecimento do mundo e, também, de formação do indivíduo. Já para a crítica eivada no marxismo de autores como Arnold Matthew, Ferdinand Brunetière e Lanson, a concepção de literatura, ainda segundo Compagnon, poderia vigorar tanto como ideologia a serviço do capitalismo, quanto como possível instrumento do socialismo.

A partir de amplo panorama e observando o caráter inovador e subversivo das obras de autores como Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, Antoine Compagnon (1999, p.37), então, afirma: “Do ponto de vista da função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”.

Seguindo curso reflexivo, de modo rigoroso e coerente, o estudioso francês, então, busca um claro conceito do que é literatura. A discutir sobre as questões basilares da Teoria Literária, na tentativa de refletir com precisão, acaba, ironicamente, por afirmar que “Literatura é literatura” (COMPAGNON, 1999, p. 46). Esta proposição, a princípio tautológica, aparenta não ter maiores consequências políticas. Entretanto, longe de ser uma redundância sem implicações, depois de vasta reflexão, vem resultar na compreensão radical de que “A perplexidade é a única moral literária” (1999, p. 262). Esta perplexidade, própria do questionamento demoniacamente incessante e provocativo que dinamiza a Teoria Literária, é a atitude mais característica de quem está diante de um paradoxo. Assim, literatura é fazer que trabalha com o paradoxo. Nesta perspectiva, concorda-se com João Guimarães Rosa quando este diz: “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (ROSA, 1995, p.32). E não seria mesmo a experiência do Inefável, do Indizível a possibilidade de compreensão dos paradoxos, a fonte ubertosa da criatividade poética? Como pergunta que se responde, a poética rosiana é essencialmente Poesia enquanto experiência vital, enquanto potência capaz de diluir o egoísmo, de promover o amor e dizer o Indizível. E é o Indizível, em silenciosa eloquência, que evoca e que põe a liberdade como possibilidade, ou seja, como opção primeira e última, diante da qual só resta ao homem o exercício da responsabilidade de ter o Infinito como limite.

Dizer o Indizível, portanto, é exercício de Libertação, é venturosa pesquisa do Infinito. E é do Infinito que as identidades recebem as autenticações, as possibilidades e limites, configurando-se com outras tantas multiplicidades, superando o exclusivismo separatista – não raro promovedor de exclusões – ganhando a autenticidade primeva que sempre presenteia dignamente o indivíduo com legítima singularidade. É o Indizível Infinito que inunda a linguagem de Vida, tornando-a mais humanizada, para que a palavra – libertada e renovada – auxilie o homem a dissolver o egoísmo que o separa dos outros homens e da vida; no que, também, os cadinhos das transformações político-sócio-culturais podem e devem ser capazes de efetivar a renovação, a Libertação.

Nesse sentido, é possível aludir que a densidade da obra **Tutaméia** é a condensação da experiência do Infinito na experiência humana. Se no texto rosiano nota-se gradual negação da realidade verossímil, para a leitura, a alquimia do coração rosiana não é vivência exangue, incorpórea, ou seja, não faz a realidade extinguir-se nihilisticamente em irrealdade vã e sem sentido. O desfecho do texto “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* parecia apenas

evanescente niilismo, não fosse o caso de fazer do máximo de abstração também experiência de cosanguineidade com o mundo: poetização da vida do corpo³²¹.

Assim, ainda, fazem-se pertinentes as palavras de João Guimarães Rosa: “Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração”. (ROSA, 1995, p.53).

Quem vive sob os calores da ironia, do paradoxo e das forjas poiésicas vai sendo moldado pelo Infinito. Ao se amar a linguagem desposa-se a Poesia, mora-se com o Ser. Encarnada no texto, a linguagem rosiana oportuniza para o leitor e para a cultura as possibilidades da mesma alquimia que esta pesquisa observa ser processada nos personagens e no escritor: ao contato com o *nigredo* e as operações da *calciniatio* e *solutio* correspondem a leitura em nível verossímil e a análise e decomposição do texto em partes. À fase do *albedo* e às operações da *coagulatio* e *sublimatio* tem-se a leitura em nível arquetípico-sutil, o contato com os símbolos, bem como a transformação da linguagem em experiência epifânica. Já correspondendo à fase intermediária da *citrinitas* e às operações da *mortificatio-separatio* e *coniunctio* tem-se a leitura em nível originário-causal, quando, paradoxalmente, o leitor – morrendo para o próprio eu, renascendo na totalidade experiencial do texto – vive o devir do *rubedo* a remeter sentido rumo à instância-além: Infinito: possibilidade de quarta, quinta, sexta, sétima, oitava, nona, décima, enfim, de miríades leituras: abertura para a Graça, operação da *circulatio* em novos processos transformativos no mundo.

Ao laborar-se em alquimia plena de potência criativa, a poética rosiana é modo de proceder e de ser que se entrega à ação da Transcendência. Tal fato implica que a leitura seja travessia no sentido de retorno ao originário, o que vem a ser também avanço humanizante, quando leitores e críticos são evocados à condição de co-produtores da obra: homens-no-mundo-com-outros-homens: vida da cultura.

Nota-se, aí, que a influência da linguagem na vida política da cultura, no caso rosiano, não se realiza como conclamada guerrilha na imanência. Atendo-se ao prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, tem-se exemplo.

No texto “— I —”, representa-se diálogo ocorrido em Paris, França. Também, na estória “— VI —”, depois de narrar vários casos em que fica patente o caráter arquetípico do processo criativo, o narrador rosiano, versando sobre a elaboração do texto “A Fazedora de

³²¹ No estudo do desfecho do conto *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (Sagarana, 1946), Paulo César Carneiro Lopes (1997, p. 144) constata que o fim da saga do personagem Nhô Augusto implica em experiência que resgata a materialidade ao mesmo tempo em que transcende a separação entre o eu e o outro: “E por fim temos o momento em que o corpo é reafirmado e a vida como vida concreta, mas agora como utopia cristã, de um universalismo em que todos são um, apesar da identidade ser mantida e respeitada.”

Velas” (p.158), assim, conta: “*Prossigo; porque — e para mim é o que mais entranhadamente importa — houve o francês*” (p.159). Na trama rosiana, o “*francês*” é um homem que existe de fato e que sem o conhecimento do escritor será descrito com muita precisão como um personagem tanto por João Guimarães Rosa quanto por “*Gilberto Freyre*” (p.159). Nota-se que o “*Francês*” (p.159) – também escrito com letra maiúscula a sugerir o caráter arquetípico da situação – tem existência factual, objetiva. Ao dizer “*ele quis comparecer ao ecrã do meu perimaginar*”, o narrador rosiano, ironicamente, acolhe-o, revela-o imagem seminal, intensidade arquetípica, vida feita na matéria da linguagem. Este “*Francês*”, portanto, quer seja como trazido por João Guimarães Rosa, quer seja como trazido por “*Gilberto Freyre*” (p.158), não deixa de metaforizar a relação entre as culturas francófona e brasileira. Sabe-se que esta sofreu (via educação, política, arte, linguagem) sobeja influência dos ideais iluministas e materialistas advindos daquela. Lembra-se que a trama do romance “*A Fazedora de Velas*” “*Decorreria em fins de século passado*” (p.158), ou seja, a tomar pelos anos em que o autor João Guimarães Rosa o escrevia (já no século XX), trata-se de estória ocorrida no fim do século XIX, no fim do século das luzes; tempos do *fin du siècle e belle époque*, fortemente marcados pelo racionalismo francês. Por outro lado, a cultura medievo-provençal está presente na estética galego-portuguesa que é, por sua vez, momento inicial da literatura ibérica e brasileira³²². Originada da palavra francesa *écran*, a palavra “*ecrã*”, talvez, aí, no texto rosiano, torne-se lugar de ressonâncias e de ironias, quando no campo da linguagem verbal, destilam-se excessos das relações culturais entre Europa e América, resgatando-se, assim, universalmente, a esfera arquetípico-sutil. Ao agir acolhendo esta esfera, a narrativa em voga não deixa de afetar o mundo material e histórico, direcionando-o para a transracionalidade imortal e iluminada da Transcendência. Neste sentido, não é sem razões simbólico-transformativas que a trama do conto “*— I —*” transcorra em Paris.

Outrossim, embora perpassada por folclorismos, discursos, tradições religiosas e filosóficas, a literatura rosiana é vivência que lança a leitura para além de todas e quaisquer semióticas. A brasilidade rosiana é Brasil e *idade* (de *eidos*, potência vívida) que existe e que deve ser conhecida, cultivada, não apenas porque é inçada raiz na história, no chão do húmus, na cultura do cultivo e no cultivo do humano, mas, também, porque este enraizamento possibilita crescimento, porque é mais um fértil terreno e mais um caminho para kosmopolitismo capaz de fazer humanidade que se reconhece Transcendência. Se existe política na poética rosiana — e em todos os lugares existe *poder ser*, portanto, em todas as

³²² Nota-se ainda o desfecho do conto “*— IV —*” do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*. Trata-se de um trecho da cantiga “Unha pastor bem talhada”, do trovador D. Dinis. Ver LANG (2010, p.236-237).

partes existe *política* — ela consiste em ser exercício que não cede às politicagens, justamente, para que se conserve a possibilidade de se achar na *Pólis*, em sempre contemporânea acepção, o modo mesmo de ser humano em pluralidade e universalismo: ser-humanidade³²³.

Esta, pois, é finíssima e amorosa ironia rosiana a sinalizar a importância da língua como caminho de coletivização, e, ao mesmo tempo, de singularização. A ação de trabalhar com linguagem ambígua e prenhe de experiência de transcendência, presente em muitas obras de condão metafísico desde a antiguidade, não é mérito exclusivamente rosiano. No entanto, deve-se perguntar até quando o nível de densidade a que chega o texto de João Guimarães Rosa – nível raramente alcançado na história da literatura – não é resultado de necessária síntese histórica e cultural. Se laborando textualidade plena de potência criativa, a poética rosiana é modo de proceder e de ser que se entrega à ação da Transcendência, ou seja, à ação libertadora da Graça, não deixa de ser ação no tempo e abertura na história. Talvez, seja também o caso de ser considerar este estudo como resultado da necessidade coletiva de retorno ao texto rosiano tanto no que este tem de abertura histórica (fato explorado pela crítica) quanto no que tem de abertura experiencial e experienciável para a vivência da transtemporalidade. Daqui, é plausível, abrem-se possibilidades de nova fase da crítica rosiana no que diz respeito à influência efetiva e afetiva que a obra pode ter no processo de emancipação do homem e da cultura.

Em carta de 21 de agosto de 1967, através da última correspondência dirigida ao escritor João Guimarães Rosa, o tradutor alemão Curt Meyer Clason evoca a questão clímax da poética rosiana:

É correto afirmar que em Rosa vem primeiro o ser humano e depois a linguagem? Ele não procura a realidade na própria linguagem, ele procura com ela perscrutar através da linguagem a realidade humana. Para Rosa, a linguagem não é um substituto do homem, mas o meio de torná-lo visível, pensável, perceptível e palpável. Poderíamos dizer: em Rosa a linguagem e o homem são um. Ou expressando de outro modo: a linguagem não retorna para si mesma de mãos vazias. Ela é o veículo, o portador, o instrumento. Ou: a sua escrita, a sua ambição de fazer arte não precede nenhuma estética que é justificada por ela.

Por que pergunto assim tão pormenorizada e insistentemente? O senhor deve ter notado que aqui no meu país não acreditamos mais nos homens, nem no humano. Realmente, não sabemos mais quem ele é, nem o que faz na Terra, e o consideramos

³²³ Neste sentido, são válidas as palavras de Henrique C. de Lima Vaz (2000, p.11): “A experiência mística e a experiência política configuram os dois pólos ordenadores do complexo e extraordinariamente rico universo da experiência humana, traduzindo as duas formas mais altas de auto-realização do indivíduo na sua abertura para o Absoluto e para o Outro. A ordem desse universo repousa sobre uma identidade fundamental, a identidade reflexa do Eu, capaz de diferenciar-se nas multiplicidades de suas experiências – de suas expressões – e assegurando sua unidade na referência às duas formas mais altas dessas experiências: a relação como Absoluto na mística, e a relação com o Outro na política”.

uma *quantité négligeable*. Expressando de outro modo: não acreditamos que o homem tenha de cumprir uma tarefa teleológica. Para sairmos desse impasse e ainda assim podermos interferir no mundo de maneira racional, isto é, sensata, descobrimos um caminho: A LINGUAGEM. A partir de então, a “linguagem” é tudo. Li a frase acima sobre “a linguagem que retorna para a solidão de si mesma” – ou algo semelhante – numa resenha de um novo livro de Paul Celan.

Por isso, ficaria muito grato por um pronunciamento do Senhor a esse respeito. O Flusser já se ocupou muito com sua poética; se realmente entendi tudo – coisa que eu não posso garantir – então, absolutamente não sei se a interpretação dele do seu processo de criação, de seu objetivo artístico concordam com as suas intenções. Confesso que as declarações dele a respeito de Rosa me fazem sentir mais inseguro e confuso, que apoiado e endossado. (BUSSOLOTTI, 2003, p.410-411).

Em 27 de agosto de 1967 – meses antes da morte, ocorrida em 17 de novembro do referido ano – o escritor João Guimarães Rosa responde à missiva de Curt Meyer-Clason. Nela, delega profundíssimo depoimento sobre a função da literatura e da linguagem diante do homem e da Transcendência:

Sobre a THESE que expõe: esplendidas palavras! Tudo certo, exato, e finamente expressado, fiel ao que é ou que pelo menos quer ser o meu ponto-de-sentir, conforme luto por realizá-lo em meus livros e escritos. CONCORDO, PLENAMENTE. É gratamente, com sua segura interpretação!

Quanto ao Flusser, ele é culto e entusiasmado, e lúcido e arguto. MAS é também “intelectual” demais. Descobre coisas em meus textos, que vê bem, mas está ele mesmo possuído por suas próprias teses em matéria de língua e linguagem, e se apaixonou por elas. Não tenho as intenções que ele me atribui, de maneira alguma. A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência. Exatamente como o amigo entendeu, sentiu e compreendeu. Estamos juntos, nós dois. Alegro-me imensamente com isso. (BUSSOLOTTI, 2003, p. 412).

Gerando Libertação, o texto “— I —” é resultado de devir-liberdade e não de manipulação artificial que o escritor faz com linguagem a fim de obter este ou aquele efeito. Não se trata de laborar obra que venha instrumentalizar tecnicamente a linguagem. Outrossim, não é o caso de escrever obra a serviço de partidarismos ideológicos, políticos, religiosos ou de produzir efeitos que instrumentalizem o homem a concebê-lo regressivamente como animal civilizado, ou ainda como ponte para um suposto *übermensch* nietzschiano/pós-moderno desconstrucionista. Também, não se trata de, através da linguagem, em gratuidade de fútil vazio, gerar efeitos pelos efeitos. Ressalta-se, como foi supracitado, que o escritor diz “A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência”. Assim, este é o caso de humanizar criativamente a língua, vez que a língua é eminentemente uma criação humana e a criação é atributo eminentemente divino. Trata-se, pois, de se traduzir, em linguagem verbal, o efeito que é já viver o processo de Libertação. No

caso rosiano, o enriquecimento estético é também ético. Porém, não é estético-ético no sentido de qualquer estética e de qualquer ética, mas, sim, de primeira e última instância estético-ética: Amor: crítica que é *Krisis*, que é de-cisão inaugural: vida em Transcendência.

Neste sentido, partindo do quarto prefácio da obra **Tutaméia**, “*a Escova*” e “*a Dúvida*” rosianas são metáforas que expressam o fazer da escolha, da seleção e crítica literárias. É o caso de se pensar metaforicamente em regimes nutricionais da escrita e da leitura, vez que – a depender de como seja produzida, recebida e metabolizada, a arte literária – pode ser alimento que nutre e fortalece tanto quanto pode ser alimento que empanturra, intoxica, vicia e envenena.

Sincrônicas a tantas outras ocorrências, a liberdade e a Libertação se sugeriram na obra rosiana. Verifica-se enorme potência transformativa a evocar agenciamentos que assegurem e potencializem os modos de viabilização de lema que, embora tratado com consciência e zelo pelo autor em estudo – por ter motivações na experiência da Transcendência – não nasceu e nem se resume ou subsume à poética rosiana.

A literatura – e aqui se evoca a todos os que com ela, de algum modo, lidam – pode favorecer diversos modos de conhecimento sensorial, emocional, intelectual, intuitivo e transpessoal, isto é, pode expressar as várias regiões do espectro da experiência humana. Por outro lado, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade, a linguagem pode ser veículo de transformações positivas ou negativas. Sociedade e indivíduo são realidades conjuntas, pluralidades organizadas em diversos substratos e níveis, sendo a prática literária transitividade relativa às diversas pluralidades eivadas de humanidade.

A conjuntura contemporânea – tão escravizada pelas sutis amarras do hedonismo, por nutrição que antes de lidar com a fome profunda do homem, ainda mais gera vício em alimentos que não nutrem – parece exigir o cardápio espiritual da obra rosiana. Esta, portanto, deve vir imediatamente, não a serviço de causas partidárias, ou do *menu fast food* tão presente nos imediatismos mercadológicos, mas, sim, como meditada efeméride que viabiliza o processo de Libertação: ética que deve presidir o tecnicismo: regime nutricional do que há de mais essencial e decisivo na vida humana: dúvida que alimenta a fome de Sabedoria.

Neste sentido, cabe perguntar: como pode a liberdade fazer-se livre se não assume a própria responsabilidade? Como pode o exercício da vocação se realizar se não envida resposta ao chamado da alteridade e ao diálogo com o Outro? Com tais dúvidas, da temática da *Libertação* que é *Responsabilização*, ao avançar em retorno, quer-se iniciar o desfecho desta reflexão dissertativa. Em devir que dialetiza regresso, avança-se da unidade para a dualidade. Estudando a estória “— I —”, abre-se a possibilidade de leitura da estória “— II —

” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*. Sinteticamente, vislumbra-se: nela, o personagem Tio Cândido faz pergunta que tem como resposta a experiência do Infinito: “*Dizia o que dizia, apontava à árvore: — Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive*”? — *isto apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinho, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o infinito.*”(p.149).

A liberdade de questionar em modo a responder experiência do Infinito é exercício de Poesia que libera criação, que cria liberdade, que se implica em responsabilidade. Não sem razão, referindo-se ao personagem Tio Cândido, o narrador rosiano, assim, inicia desfecho da estória “— II —”: “Deu-me a incumbência — *Tem-se de redigir um abreviado de tudo.*(p.149).

Lembra-se que João Guimarães Rosa, depois de ter exercido a liberdade e a responsabilidade de ensinar humanidade através da escrita, desfecha o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras a dizer: “O mundo é mágico. – Ministro, está aqui CORDISBURGO.” (ROSA, 2006, p.586). Esta menção rosiana à cidade de “CORSDIBURGO”, antes de ser esquiva daquele que a não querer tomar para si os méritos e compromissos auferidos delega-os à impessoalidade de outrem; outrossim, esta menção rosiana – antes de ser sincera homenagem à singela e pequena cidade onde nasceu o escritor – pode ainda ser interpretada como a atitude poética de quem, diante do reconhecimento dos outros, performatiza-se como via do re-conhecimento do Outro.

Nesta perspectiva, “CORDISBURGO” – uma dentre tantas outras pequenas cidades do interior da nação brasileira – à margem dos grandes centros, é alargamento em grandeza simbólica de interioridade espiritual; é lembrança de origem e recordação de originareidade. “CORDISBURGO” é recordação, é corda que ressoa o coração da vida, é Ser-Tão, é Ser-Tao: muito mais que metáfora para o Infinito: agora, vívida poeti’*cidade!* Assim, a exercer liberdade e responsabilidade, retorna-se para a originareidade da *Pólis*: lugar de nascimento da identidade humana, lugar de pluralidade que re-une as diferenças entre homens: Mundo. E “O mundo é mágico” quando nele se re-conhece a Poesia da Transcendência, o en-canto, o canto eterno do Si Mesmo em-quanto soar infinito do Outro. Mais: o mundo, sem Poesia, é imundo. O mundo só é mágico na unidade do que, em amor, se com-partilha.

Portanto, vez que se deu *A Hora e Vez*, há de se dividir a gratuidade da Vida com os demais. Quer-se, pode-se, deve-se voltar ao mundo. A Academia, que tem no nome a memória de *Academos* – figura mito-poética que Platão usou para nomear o espaço onde se edificaria Sabedoria, outrossim, possível codinome para todo aquele que se realiza acadêmico

– a Academia, portanto, deverá lembrar-se, também, que é sociedade, re-união de diversidades, versos de união, poiésis, *Pólis*.

Tentando ressoar com as supra-citadas palavras de João Guimarães Rosa, em *futurantes* perspectivas, pode-se ainda dizer que o mundo quando mágico faz-se *magus*, *magister*, mestre que ensina a amizade, a Poesia. Dest´arte, em viço de Ser, humano, intenta-se Ser-viço.

É magistério, o mundo.

–*Academus*, está aqui a UNIVERSIDADE.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**: contribuição ao estudo dos princípios e dos métodos da simbólica em geral. Tradução de Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1976.

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – terceiras estórias**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira – Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP, Campinas. 2004.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **Palavra & tempo** – Ensaio sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 2001.

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

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito** – o pensar/o querer/o julgar. Trad. Antônio Abranches. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2000.

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão**: veredas, filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas. Brasília: INL; Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Trad. Antonio Goncalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Trad. de João S. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes. 2005. (Coleção tópicos).

- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOEHME, Jacob. **A sabedoria divina**. São Paulo: ATTAR, 1998.
- BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula; teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de J. G. Rosa**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis. Vozes.1987.
- BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Trad. Newton Aquiles von Zuben. 5.ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- BUBER, Martin. **Eclipse de deus: considerações sobre religião e filosofia**. Trad. Carlos Almeida Pereira. Campinas: Verus Editora LTDA, SP, 2007.
- BUSSOLOTI, M. A. F. Marcondes (org.). **João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. **Panaroma do Finnegans Wake**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- CAIXETA, Marilu de Oliveira. **O paradoxo e o mito em Tutaméia**. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=37677167>. Acesso em: 2 ago. 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman, São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas II: o pensamento mítico**. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CASTRO, Manuel Antônio de. **O acontecer poético – a história literária**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

CLEMONT, Jean-Batiste; RENARD, Antoine. **Les temps des cerises**. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Temps_des_cerises. Acesso em: 8 ago.2006.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães. Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Brasília, INL. 1983. (Col. Fortuna Crítica).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio Editora, 1986.

COVIZZI, Lenira Marques. Grande Sertão: Veredas, no Brasil, em dias de época. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003.

COVIZZI, Lenira Marques. Prefácios travestidos — estudo sobre as funções dos prefácios de Tutaméia – Terceiras Estórias. In: —. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Revista Scripta**. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Sumario.pdf: Acesso em: 15 jul.2006.

DELUEZE, Gilles. **A Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DIAMOND, Jared M. **Colapso** - como as sociedades escolhem o fracasso ou o sucesso.

Tradução de Alexandre Raposo. 2ª edição - Rio de Janeiro: Record, 2005.

DUBAS, Marie. **La femme du roulier**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F-jiGcWnliA>. Acesso em: 20 abr. 2008.

EDDINGER, Edward F. **Psique na antiguidade**. São Paulo: Cultrix, 1990.

EDDINGER, Edward F. **Anatomia da psique**: o simbolismo alquímico na psicoterapia. São Paulo: Cultrix, 1995.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EMPÍRICO, Sexto. **Hipotiposes pirrônicas**. Livro I. Trad Peter R. de Oliveira. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://projetoFilosofia.blogspot.com/2009/07/hipotiposes-pirrônicas.html>. Acesso em: 2 jul. 2009.

ESTRADA, Juan Antonio. **Deus nas tradições filosóficas**. Volume 1. Aporias e problemas de teologia natural. Trad. Maria A. Diaz. São Paulo: Paulus, 2003.

FABRIS, Annateresa. **Plínio, o velho**: uma história material da pintura. Revista de História. n. 2. Juiz de Fora: Lócus, 2004. vl. 10.

FADIMAN, James, FRAGER, Robert. **Teorias da personalidade**. Trad. Odette de Godoy Pinheiro. São Paulo: Harbra, 1986.

FRED et Coolmicro. **Chansons à boire et chansons paillardes**. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/24706883/Chansons-Paillardes>. Acesso em: 8 ago.2006.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

GADAMER, Hans-George. **Verdade e método**. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GALEFFI, Dante Augusto. **O que é isto** – a fenomenologia de Husserl. Ideação. Feira de Santana, n.5, p.13-36, jan./jun. 2000.

GALEFFI, Dante Augusto. **O ser-sendo da filosofia** – uma compreensão poemático-pedagógica para o fazer-aprender. Salvador. EDUFBA, 2001.

GALEFFI, Dante. **Filosofar e educar**: inquietações pensantes. Salvador: Quarteto Editora, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**: ensaio e método. Trad. Fernando Cabral. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GILSON, E. **A filosofia na idade média**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1995.

GIUSTI, César. **Teoria e prática dos prefácios** – um estudo sobre Tutaméia. Disponível em <http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefacios.shtml>. Acesso em: 26 jul. 2006.

HARTOG, François. **A Fábrica da história**: do acontecimento à escrita da história. As primeiras escolhas gregas. Disponível em: http://www.ufpel.tche.br/ich/ndh/downloads/Volume_06_Francois%20Hartog.pdf. Acesso em: 23 ago. 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. São Paulo, Nova Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores)

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes. 2003.

- HILLMAN, James. **Anima**: anatomia de uma noção personificada. São Paulo: Cultrix, 1990.
- HOISEL, Evelina. **O círculo do dramático na obra de Guimarães Rosa**. Salvador: Estudos Lingüísticos e Literários, n 8, 1988.
- HOISEL, Evelina. **Grande Sertão: veredas**: uma escritura biográfica. Salvador: Assembléia Legislativa; Academia de Letras da Bahia, 2006, 218p.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Tradução de Márcia de Sá C. Cavalcanti, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUSSERL, Edmund. **A idéia da fenomenologia**. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990.
- INGARDEM, Romam. **A obra de arte literária**. Lisboa: Calouste, Gulbenkian, 1965.
- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo, Ed.34, 1996.
- ISIDORO DE SEVILLA, San. **Etimologías**. Madrid: La Editorial Católica (BAC-647), 2004.
- JAPIASSÚ, Hilton, Marcondes, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicius Revém** (5 vols.) Trad. Donald Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999-2003.
- JUNG, Carl Gustav. **Mysterium coniunctionis**. Obras Completas, vl. XIV/1/2. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNG, Carl Gustav. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Obras Completas VI. IX/2. Rio de Janeiro. Ed. Vozes, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis. Vozes, 1985.
- JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. vl. XI / 4. Petrópolis: Vozes, 1986.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica**. Trad. de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Vozes, 2002 Volume VIII/1
- JUNG, Carl Gustav Jung. **Psicologia e religião**. 7 ed. Trad. de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes. 2007.
- KIERKEGAARD, Sören. **Temor e tremor**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KIERKAGAARD, Sören. **In vino veritas**. Lisboa: Antígona, 2005.
- KIERKEGAARD, Sören. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.
- KERÉNYI, Carl. **Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odisseus, 2002.
- KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 7 ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 2003.
- LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LANG, Henry. **Cancioneiro d'el Rei D. Dinis e estudos dispersos**. Organização de Lênia Maria Mongelli e Yara Frateschi Viera. Niterói. EdUFF, 2010.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- LIMA VAZ, Henrique. **Experiência mística e filosófica da tradição ocidental**. São Paulo: Loyola, 2000.
- LÉVINAS, Emmanuel. **De Deus que vem a idéia**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LOPES, Paulo César Carneiro. **Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e a vez de Augusto Matraga"**, de João Guimarães Rosa. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MARCEL, Gabriel. **Filosofia concreta**. Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- MARCEL, Gabriel. **Homo viator**. Trad. Maria José de Torres. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Trad. Maria Elisabete Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: O alquimista do coração**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

- MAY, Rollo. **Liberdade e destino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MEIRELLES, Cecília. **Escolha seu sonho**. 26 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MONDIN, Battista. **O homem quem é ele?** São Paulo: Edições Paulinas, 1980.
- MONDIN, Battista. **Curso de filosofia**. Os filósofos do ocidente. vl 3. São Paulo: Edições paulinas, 1987.
- MORETTO, F.M.L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva: 1989.
- NESTROVSKI, Arthur. **Riverrun, ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade**. São Paulo: Ática, 1996.
- NEUMANN, E. **O medo do feminino**. São Paulo: Paulus, 2000.
- NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- NEUNAMM, Erich. **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- NOVAES, Adauto. **O avesso da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras; Schwarcz LTDA, 2002.
- OLIVEIRA, Manfredo; ALMEIDA, Custódio. **O Deus dos filósofos contemporâneos**. **Petrópolis: Vozes**, 2003.
- OLIVEIRA, Paulo Gustavo de. **A palavra e a dúvida: uma introdução à poética rosiana**. 1983. 138 fls. Dissertação (Mestrado Teoria Litarária) Universidade Federal do Pernambuco, Recife.
- OTTO, Rudolf. **O sagrado: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional**. Trad. Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.
- PARYESON, Luigi. **Estética – teoria da formatividade**. **Petrópolis: Vozes**. 1993.
- PASSOS, Cleusa Rios. **Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PORCHAT, Oswaldo Pereira. **Saber comum e ceticismo**, Manuscrito, Revista de Filosofia. n. 1, Abril de 1986. vl. IX.

PORCHAT, Oswaldo Pereira. P. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: UNESP, 2007.

PRAZ, Mário. **A carne, o diabo e a morte na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

REALE, G; ANTISERI, D. **História da filosofia: antiguidade e idade média**. 3 ed. São Paulo: Paulus, 1990. vl I.

REINALDO, Gabriela: **Uma cantiga de se fechar os olhos... : Mito e música em Guimarães Rosa**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

RICOUER, Paul. in: **Concilium: Revista Internacional de Teologia**. nº 07. (Petrópolis).1970.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola. 2000.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Tradição e modernidade**. Universidade Nova de Lisboa. 1997. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade.pdf>. Acesso em: 28 de jul de 2006.

ROMANELLI, Kátia Bueno. **A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa**. 1995. (quantidade de páginas) Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH –Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro- São Paulo: Editora Record, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. 5ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor Italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA. João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt. **João Guimarães Rosa – correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraamentos, Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: TOPBOKS, 2006.

ROSENFELD, Kathrin. **A linguagem liberada: estética, psicanálise, literatura**: São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSSONI, Igor. **Fotograma do imaginário: Manoel de Barros. Ensaios**. Salvador: Vento Leste, 2007.

SALVADOR, Frei Vicente do. **A história do Brasil**. Disponível em http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/1627_historia_-_salvador.pdf. Acesso em: 15 ago.2006.

SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. Trad. Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 1988. (Coleção Amor e Psique).

SANTA´ ANNA, Affonso Romano de. **O enigma vazio**. Impasses da Arte e da Crítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **As imagens de água no romance Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Fale / UFMG, 2003.

SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. **Nomes dos personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de simbólica**. São Paulo: Logos, 1956.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Pitágoras e o tema do número**. São Paulo: Ibrasa, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o fundamento da moral**. Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins fontes. 2001.

SCHOPENHAUER. Arthur. **Metafísica do belo**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2003.

SCHOPENHAUER. Arthur. **O Mundo como vontade e representação**. Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SELL, Carlos E.; BRUSEKE, Franz J. **Mística e sociedade**. São Paulo: Paulinas, 2006.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Riobaldo Rosa: a vereda jungiana do grande sertão**. Brasília: Thesaurus, 1990.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Introdução à poética da ironia**. Rio de Janeiro: Linhas de Pesquisa, 2000.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos; leituras de Guimaraes Rosa**. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SPERBER, Suzi. **REVISTA ESTUDOS BRASILEIROS**. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=297&Artigo_ID=4677&IDCategoria=5319&reftype=1&BreadCrumb=1. Acesso em: 02 jul.2006.

SUZUKI, D. T. **A doutrina zen da não mente**. São Paulo: Pensamento, 1989.

TELLES, Lígia Guimarães. **A representação do real na literatura, em confronto com a proposta realista**. 1979. 96 fls. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ULLMANN, Reinhold Aloysio. **Plotino: um estudo das enéadas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

UNAMUNO, Miguel de. **Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

UTÉZA, Francis. **JGR: metafísica do grande sertão**. São Paulo: EDUSP, 1994.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. 357 f. (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VON FRANZ, Marie in JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo: Cultrix, 1992.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Introdução ao simbolismo e à psicologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

VON FRANZ, Marie-Louise. **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo: Cultrix, 1992.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Mitos de Criação**. Trad. Sílvia Mourão. São Paulo: Paulus, 2003.

WATZLAWIC, P. et al. **Pragmática da comunicação humana**. São Paulo: Cultrix, 1981.

WIKTIONARY. **Verberte** **Préfacio**. Disponível em <http://pt.wiktionary.org/wiki/pref%C3%A1cio>. Acesso em: 6 ago. 2006.

WILBER, Ken, **O espectro da consciência**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

WILBER, Ken. **O projeto atman**: uma visão transpessoal do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 248.

WILBER, Ken. **Transformações da consciência**: o espectro do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999.

WILBER, Ken. **O olho do espírito**. São Paulo: Cultrix. 2000.

WILBER, Ken. **A união da alma e dos sentidos**. São Paulo: Cultrix, 2001.

WILBER, Ken. **O paradigma holográfico e outros paradoxos**. São Paulo: Cultrix, 2007.

WILBER, Ken. **Os arquéticos de Jung**. Disponível em www.ariray.com.br/textossaladeleitura/03_arquetipos.doc. Acesso em: 15 jul. 2006.

ZAVALLONI, Roberto. **A liberdade pessoal**. São Paulo: Vozes, 1968.

ZILLES, Urbano. **O significado do humor**. Porto Alegre: **Revista FAMECOS**. n 22. dezembro 2003.

ANEXO

PREFÁCIO

SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA

— I —

Atenção: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio.

Ia. TABULETA.

Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo.

Das EFERMÉRIDES ORAIS.

“Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento”.

SEXTUS EMPIRICUS.

Vindo à viagem em resto de verão, ou entrar de outono, meu amigo Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apajear-lo. Trazia-no dólares do Govêrno e perturbada vontade de gozo, disposto ao excelso em encurtado tempo, isto é, como lá fora também às vezes se diz, chegou feito coati, de rabo no ar. — Mulheres?! e: como a cambiar dinheiro à ótima taxa — problemas que pronto se propôs, nada teórico. Guiou-se-o a Montmartre. De tudo se apossava, olhos recebedores, que não que em flama conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estrilbilhos. Saudava urbana a paisagem, nugava, tirava-se à praça — do Tertre — onde de escarrancho nos sentamos para jantar, sob pára-sol, ao grande ar galicista. Desembarcado de horas, tinha já pelo viso o crepúsculo e no bolso o cartão indicador, no decênio das primas vindimas. De mim nada indagou nem aventou, o que apreciei, sempre se deve não saber o que de nós se fala. Rão opiparava-se de menus abstratos. Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbejante, arriba e ante todas, ele havia de realizar-se! Lia no momento autores modernos; vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts. Deu redondo ombro à velhinha em cãs, por amor de esmola vindo cantarolas fanhosear à beira da mesa. Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. Aliás o romance gênero estava morto. Tudo valia em prol de

tropel de ideal. Tudo tinha de destruir-se, para dar espaço ao mundo novo aclássico, por perfeito. Depois do filet de sôle sob castelão bordeaux seco, branco, luziu-se a poularde à l'estragon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras degustex. Nada de torres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, concalhorda. Beletristas... Mirou em volta. Paris, e senão nada! As francesas, o chique e charme, tufões de perfumes. — estava-se já na curva do conhaque. Você é o da forma, desartifícios... debitou-me. — Mas, vivamos e venhamos...— me esquivei, de nhaniônias. Viemos ao Lapin Agile, aconhego de destilada boêmia inatural e canções transatas. Encerebrava-se ainda o Radamante, sem quanto que improvando-me?—Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos... Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuitos, confundindo sorvete com nirvana. Ouvíamos a Vinha do vinho, depois a Canção dos oitenta caçadores. Tinha-se um tanto de simpatizar, de sociedade, teria eu pena de mim ou dele? Não bebo mais, convém-me estar lúcido... — um de nós disse. — Eu também — pois. Rão ora gratuitamente embevecia-se — em sua fisionomia quadragésima-quinta — inclinada pessoa, mais fraca que o verbo concupiscir. Tinha ele cara de quem não suspirou. Peguei-lhe aos poucos os fios dos gestos, tudo que ao exame submisso. Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza. Queria, não queria, ter saudades. Não ri. Ele era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. Àqueles vindos alienos cantares — La ballade des trente brigands ou La femme du roulier — em fortes névoas Le temps des cerises — todos não sabemos que estamos com saudades uns dos outros. — Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge.... — ele disse, um pouquinho piscava, me escrutava, seu dedo de leve a rabiscar na mesa, linhas de bel escrita alguma coisa, necessária, enquanto. Eu era personagem dele! Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração. — Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, erro, recomeço, reerro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona. Justo, cantou-se, coro, um couplet:

Moi, je ferai faire
un p'tit moulin sur la rivière.
Pan, pan, pan, tirelirelan,
pan-pan-pan...

