



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

IRNEY COSTA BRITO

**A TEMÁTICA DA LIBERTAÇÃO, A DIALÓGICA
ASCENSIONAL E A DISPOSIÇÃO PARA A EXPERIÊNCIA
DA GRAÇA: IRONIA, PARADOXO E *POIÉSIS* NA
LINGUAGEM ROSIANA**

Salvador
2013

IRNEY COSTA BRITO

**A TEMÁTICA DA LIBERTAÇÃO, A DIALÓGICA
ASCENSIONAL E A DISPOSIÇÃO PARA A EXPERIÊNCIA
DA GRAÇA: IRONIA, PARADOXO E *POIÉSIS* NA
LINGUAGEM ROSIANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia-UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Salvador
2013

Costa Brito, Irney

A temática da libertação, a dialógica ascensional e a disposição para a experiência da Graça: ironia, paradoxo e poiésis na linguagem rosiana / Irney Costa Brito. -- Salvador, 2013.

366 f. : il

Orientador: Igor Rossoni.

Tese (Doutorado - Letras) -- Universidade Federal da Bahia, ILUFBA, 2013.

1. Literatura. 2. João Guimarães Rosa. 3. Tutaméia. 4. Prefácio. 5. Sobre a Escova e a Dúvida. I. Rossoni, Igor. II. Título.

IRNEY COSTA BRITO

**A TEMÁTICA DA LIBERTAÇÃO, A DIALÓGICA
ASCENSIONAL E A DISPOSIÇÃO PARA EXPERIÊNCIA DA
GRAÇA: IRONIA, PARADOXO E *POIÉSIS*, NA LINGUAGEM
ROSIANA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor 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

Profº Drº Carlos Jesus Ribeiro
Profº Examinador

Profº Drº Francisco Ferreira de Lima
Profº Examinador

Profº Drº Paulo César Borges Alves
Profº Examinador

Profº Drº Sílvio José Stessuk
Profº Examinador

Salvador, 18 de outubro de 2013

Três haicais guilherminos para
o “poeta (...) de que o nosso instante precisava”:

*

Palavra de Mulher

Brota fé: menino
no nome de Rosa: um homem
em devir-divino...

**

Borboleta em Rosa

Guimarães é Rosa
de letras. A borboleta
o engravata e pousa

Silenciosa Prosa das Marés

Quando olho nos olhos
de João Guimarães Rosa
vejo dois abrolhos.

(Irney Costa Brito)

*Este trabalho é dedicado
ao escritor João Guimarães
Rosa (in memoriam) e a
todos aqueles que, através
da arte literária, dispõem-
se à experiência do Amor.*

AGRADECIMENTOS

À Graça, por sorrir em gratuidade de valor incomensurável; por ensinar que a vida é presente de gratidão.

Ao escritor João Guimarães Rosa, pela vivacidade da obra em humanidade.

À minha família, especialmente à minha mãe e ao meu pai (*in memoriam*), pela oportunidade de escrevermos o que deve se transformar em ensejo de Libertação.

Ao PPGLL-UFBA, pela possibilidade do exercício crítico.

Ao professor Dr. Igor Rossoni, por ter acatado a minha aventura e também se aventurado no Infinito, em Poesia.

Aos componentes da banca, por terem examinado este trabalho.

Ao amigo Dr. Antônio Rodrigues Soares (*in memoriam*), por dizer sobre os tinos do saber e do querer, por referir à paz-ciência.

A Tedeum Wortmann, pelo silencioso, afetivo e efetivo apoio.

A Julho Nascimento, pelo presente da revisão geral.

Às solitudes de Ivânia Brito e Ailton Assis.

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

A todos aqueles que se relacionaram com este meu processo que visa doutoramento, do modo mais pleno que me é possível, devoto a minha gratidão. Agradeço, portanto, aos que, aqui, estão e ainda aos que, por facilitarem ou dificultarem, vão, mas sem que possam estar em nomes. Aos que obstaram e aos que viabilizaram, seja por não comportarem ou por transcenderem a minha capacidade de creditá-los, segue um obrigado que sequer deve caber em palavras.

*Eu já vi um gato ler
um grilo sentar escola
nas asas de uma ema
jogar-se o jogo da bola
dar louvores ao macaco.
Só me falta ver agora
acender vela sem pavio,
correr p'ra cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lûa a tomar tabaco!...*

(Melopéia cantada por um cego
durante a travessia do conto rosiano
A Hora e Vez de Augusto Matraga /
Música de Irney Costa Brito).

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender como a arte rosiana possibilita efeito que dinamize experiências de emancipação no leitor e na cultura. Trata-se de observar como a linguagem de três prototípicos textos da obra **Tutaméia** (1967) – perpassada pelas forças da ironia, do paradoxo e da *poiésis*, outrossim elaborada no vigor da experiência da Transcendência – põe-se como temática da libertação que engendra dialógica ascensional capaz de fazer a leitura dispor-se para vivência que supera o peso da temporalidade, ou seja, para o advento da Graça.

Palavras-chave: Temática, Libertação, Dialógica, Ascensional, Graça.

ABSTRACT

This research aims to understand how the Rosa's art makes possible an effect that dynamizes experiences of emancipation in the reader and in the culture. It is noticed how the language of three prototypical texts of the *opus Tutaméia* (1967) – which is pervaded by the forces of irony, paradox and *poiésis*, and similarly laboured in the force of Transcendence – shows itself as the thematics of liberation, engendering an ascensional dialogics that is able to make the reading opens itself to an awareness that overcomes the weight of temporality – in other words, to the advent of Grace.

Keywords: Liberation, Dialogics, Ascensional, Grace.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 ESTUDO DO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” | 34 |
| 1.1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” | 36 |
| 1.1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS QUANTO AO TERMO " <u>PREFÁCIO</u> " E AO TÍTULO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”, SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— I —” EM NÍVEL VEROSSÍMIL..... | 37 |
| 1.1.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS TRÊS EPÍGRAFES DO TEXTO “— I —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL..... | 40 |
| 1.1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ENREDO DO TEXTO “— I —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL..... | 49 |
| 1.1.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— I —”, em nível verossímil..... | 49 |
| 1.1.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— I —”, em nível verossímil..... | 53 |
| 1.1.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— I —”, em nível verossímil..... | 54 |
| 1.1.4 A passagem da verossimilhança ao nível arquetípico-sutil no texto “— I —”..... | 56 |

| | |
|---|------------|
| 1.2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” | 67 |
| 1.2.1 ESTUDO DO TERMO " <i>PREFÁCIO</i> " E DO TÍTULO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— I —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO..... | 68 |
| 1.2.2 ESTUDO DAS TRÊS EPÍGRAFES DO TEXTO “— I —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO..... | 71 |
| 1.2.2.a Estudo da primeira epígrafe do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico..... | 72 |
| 1.2.2.b Estudo da segunda epígrafe do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico..... | 74 |
| 1.2.2.c Estudo da terceira epígrafe do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico..... | 76 |
| 1.2.3 ESTUDO DO ENREDO DO TEXTO “— I —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO.. | 77 |
| 1.2.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico..... | 82 |
| 1.2.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico..... | 104 |
| 1.2.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico..... | 131 |
| 1.2.4 ESTUDO DO “COUPLET” DO TEXTO “— I —”..... | 146 |
| 1.3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” | 156 |
| 1.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” COMO DISPOSIÇÃO PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA | 170 |

2 ESTUDO DO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”.....180

2.1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO TEXTO “— V —”.....181

2.1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS QUANTO AO TERMO “*PREFÁCIO*” E QUANTO AO TÍTULO “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— V —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL.....181

2.1.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS DUAS EPÍGRAFES DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL.....181

2.1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ENREDO DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL.....182

2.1.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— V —”, em nível verossímil.....182

2.1.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— V —”, em nível verossímil.....183

2.1.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— V —”, em nível verossímil.....184

2.1.4 A passagem da verossimilhança ao nível arquetípico-sutil no texto “— V —”.....184

2.2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”.....185

2.2.1 ESTUDO DO TERMO “*PREFÁCIO*” E DO TÍTULO “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— V —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO.....185

| | |
|--|-----|
| 2.2.2 ESTUDO DAS DUAS EPÍGRAFES DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO..... | 186 |
| 2.2.2.a Estudo da primeira epígrafe do texto “— V —”, em nível mítico-simbólico..... | 187 |
| 2.2.2.b Estudo da segunda epígrafe do texto “— V —”, em nível mítico-simbólico..... | 189 |
| 2.2.3 ESTUDO DO ENREDO DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO..... | 193 |
| 2.2.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— V —”, em nível mítico-simbólico..... | 193 |
| 2.2.3.a.1 Estudo do primeiro parágrafo da estória “— V —”..... | 193 |
| 2.2.3.a.2 Estudo do segundo parágrafo da estória “— V —”..... | 199 |
| 2.2.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— V —”, em nível mítico-simbólico..... | 202 |
| 2.2.3.b.1 Estudo do terceiro parágrafo da estória “— V —”..... | 202 |
| 2.2.3.b.2 Estudo do quarto parágrafo da estória “— V —”..... | 210 |
| 2.2.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— V —”, em nível mítico-simbólico..... | 212 |
| 2.2.3.c.1 Estudo do quinto parágrafo da estória “— V —”..... | 213 |
| 2.2.3.c.2 Estudo do sexto parágrafo da estória “— V —”..... | 219 |
| 2.3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “ <i>SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA</i> ”..... | 223 |

| | |
|--|------------|
| 2.3.1 INICIAÇÃO AO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO “— V —”..... | 223 |
| 2.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” COMO DISPOSIÇÃO PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA..... | 234 |
| 3 ESTUDO DO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”..... | 237 |
| 3.1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”..... | 240 |
| 3.2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”..... | 245 |
| 3.2.1 A dinâmica da inversão no primeiro movimento do texto “GLOSSÁRIO”, em nível mítico-simbólico..... | 246 |
| 3.2.2 A dinâmica da reversão no segundo movimento do texto do “GLOSSÁRIO”, em nível mítico-simbólico..... | 254 |
| 3.2.3 A dinâmica da conversão no terceiro movimento do “GLOSSÁRIO”..... | 261 |
| 3.3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”..... | 271 |
| 3.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO “GLOSSÁRIO” COMO DISPOSIÇÃO PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA..... | 276 |

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....286

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....324

— V —

Abre-se paginasa

Revoadas de pensaventos

Cruzilhada...

Fugir de capturas: abissais firmamentos

da cabaça às pás

Já ou-vê-se-

o

...S...

Do sumiço em sumir

no fim do prins/**PIo**

Precipício a subir

Ave-à-Ave

Ir livre do

Livro de Ir

Silêncio, assim, arrulha-se

Sobre a Escolha e a Dívida

dádiosa dúvida

dos pés à cabeça

Ruflar de enigma

Abre-se em saber-me

Delta Oito Deita Outro

∞

)féacha-se(

Sua-V-ida

(Irney Costa Brio)

INTRODUÇÃO

Para leitura atenta, o texto rosiano não cessa de evocar o desafiante, senão árduo, prazer de lê-lo. Por incitar aprofundamentos e voos 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 adentrada, a obra rosiana quase sempre fertiliza o leitor com risonhas veredas de lágrimas. É próprio da poética 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; nutrição dos sorrisos em Graça; sentidos, palavra em transbordo de rio que move moinho e segue desaguando como onda que agora é mar nas bordas do sem fins.

Processo que quer retornar para a fonte primordial – para o Mar do Amor – esta expansão de ondas é mesmo engenho de crescente sentimento de liberdade¹: resposta ao cair poético das gotas de orvalho; escuta e responsabilidade; acontecimento que não pode ser reduzido ao âmbito isolado do separatismo individualista. Neste sentido, vale ressaltar que, a despeito dos muitos avanços científico-tecnológicos, a era moderna, ironicamente, também implicou imensos problemas éticos. Não sem razão, o período moderno foi interpretado 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 (Benjamin), do esquecimento do Ser (Heidegger), do império da mesmice (Derrida)².

Diante de tal quadro e sensível aos apelos do que vigora 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

¹ 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 pesquisas experiencial e experimental ver ZAVALLONI, Roberto. **A liberdade pessoal**. São Paulo: Vozes, 1968.

² 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.

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).³

Tal fala não deixa de ressoar com o efeito que a arte rosiana lega ao pesquisador/receptor. Também 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).

A manter relações com a obra de Unamuno, a literatura rosiana, por sua vez, 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).

A refletir sobre 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

³ No dizer de Günter Lorenz: “Von der Last der Zeitlichkeit befreit (Liberto do peso da temporalidade). Expressão citada por Guimarães Rosa e extraída da resenha da edição alemã de *Grande Sertão*, publicada em 17 de setembro de 1964, em *Welt der Literatur* (Mundo da Literatura), Hamburgo.” (ROSA, 1995, p. 48).

A noção de temporalidade diz respeito à modalidade do tempo e pode ter várias acepções, tais como as de: 1) tempo espacializado, medido, objetificado pelo conhecimento pragmático e científico; 2) tempo circular, característico dos mitos e ritos; 3) tempo enquanto experiência paradoxal de instante que se sucede diferenciadamente para outro instante na medida que se mantém contínuo; 4) tempo enquanto experiência transtemporal do rompimento cronotópico, isto é, temporalidade intuível, experienciável do instante vivido de tal modo que percebido como, quantitativamente e qualitativamente, eterno, no que se faz via de conhecimento para a experiência do que se pode chamar de Eternidade.

Sobre o tema do tempo nos campos da ciência e da filosofia ver a DA COSTA, A. M. Amorim. **Temporização do espaço versus espacialização do tempo**: Separata da Revista da Universidade de Coimbra: Volume XXIX, Ano 1981, p. 259-270. Para visão panorâmica sobre as diversas acepções da noção de tempo na história do pensamento ver SÁ. Olga de. **“Que é, pois, o tempo?”**. Kalíope, São Paulo, ano 7, n. 14, p.100-107.jul./dez..2011.

Superar o peso da temporalidade, certamente, é processo realizado no tempo de maneira que a experiência humana seja enlevada, purificada de ressentimentos e preocupações, no que poderá transpor as cercanias do separatismo e do isolamento individualista. Neste sentido, tanto a noção de temporalidade como a de Transtemporalidade mantêm-se enigmáticas. Provavelmente, por isto, Santo Agostinho, assim, declare sobre o tempo: “Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada.” (AGOSTINHO, 1964, p. 17)

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).

do Mistério⁵, vez que insinua o Eterno no tempo, o Infinito no espaço; enfim, o individuo na coletividade universal. Ademais, seguindo esta perspectiva, advogar a liberdade ou o determinismo é não perceber que ambos os opostos constituem aporia a evocar disposição 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” (apud WILBER, 2000, p. 248)⁷.

Sendo a liberação experiência que tende a superar 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

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 mí y ante mí perdiera su significación". (MARCEL, 1969, p. 124).

Nesta perspectiva, a noção de Mistério não quer sugerir ausência provisória de conhecimento sobre algo, mas, sim, aquilo para o que todo conhecimento aponta, para o que é fundamento do conhecimento: o Mistério em si; o Nada Pleno; o Sunyata dos Budistas; o *ex-nihilo* (do Nada) da experiência bíblica; 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.

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 tanto quanto 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.

Deve-se dizer ainda que, neste mesmo grupo, encontram-se filósofos e artistas que, influenciaram a arte rosiana, como, por exemplo: Dostoievski, Musil, Kierkegaard, Unamuno, Goethe, dentre outros. Para mais esclarecimentos ver a entrevista de João Guimarães Rosa a Günter Lorenz (ROSA, 1995).

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

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 aventurança, o problema nevrálgico que se põe para esta pesquisa 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 porque a unidade com a verdade originária foi rompida, seguindo-se daí a divisão, os dualismos, as dúvidas, os conflitos. Na ausência do Bem Real, o mundo em dualismos passa a simular-se como verdade. No entanto, mensageira da verdade originária, vem a ironia – dissimulando¹⁰ – 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 de retorno à verdade. Deste modo, 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 adquiero 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 “*Unidade Primordial*”, 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.

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).

Sobre uma reflexão atualizada sobre o problema do mal, ver também QUEIRUGA, Andrés Torres. **Repensar o Mal**. Da ponerologia à teodicéia. São Paulo: Paulinas, 2011.

¹⁰ O termo 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.

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 agrilha 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 egoísta¹¹.

A desenvolver-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-religiosas¹².

A expressão máxima da liberação enquanto *poiésis* seria, pois, a Libertação em emergência de sentido e de infinita expansão; enquanto, não apenas experiência momentânea de instante que supera o tempo, mas, sim, como duradouro modo de existência que tende a ascender para a Transcendência¹³ tanto quanto a descender para a realidade dos fatos: estado dinâmico de disposição para a humanidade da Graça.

¹¹ 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 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).

¹² 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.

¹³ Nesta pesquisa, a palavra Transcendência ocorre, basicamente, em duas acepções: 1) processo de auto-superação que o homem vai realizando temporalmente enquanto avança na via da ascensão espiritual; 2) experiência que – embora se expressa no tempo – faz-se como vivência do que, paradoxalmente, está no tempo e para além do tempo. O além do tempo é o se insinua no limite da vivência do instante, ou seja, a intuição (senão vivência) do Eterno enquanto exigência do sentido (intuído e vivido mesmo quando dito inexistente, absurdo). Esta exigência é também fruição de liberdade no pleno direito que se ex-põe o próprio ato do ser das coisas ou do ser enquanto noção intuitiva. Isto é resposta e pergunta; proposta e chamado. Liberdade. Responsabilidade. Responsabiliberdade. Assim, a experiência da Transcendência integra o homem e o mundo na medida em que se faz como conhecimento de dimensão da realidade que não se reduz ao registro empírico-lógico. Nesta segunda acepção, portanto, a palavra em questão pode surgir com a letra inicial maiúscula (Transcendência), vez que compõe pluri-sinonímia com palavras tais como: Mistério; Existir; Deus; Ser; Etc.. Ademais, sendo experiência do que não se reduz em conceitos, a compreender o texto como lugar de exercício ascensional, tem-se, aqui, a proposta de captar outros sentidos além dos, já, dados: exercício de lidar com conceitos a partir de intuições; exercício de pensar com a Linguagem.

Ao acolher os dois lados dos pares de opostos de modo a subsumir um ao outro, pode-se dizer que Transcendência é, como já expressou Jaspers (apud LAUTER, 1977, p70) “pura imanência”, no que, ironicamente, já se insinua paradoxo, vez que imanência é justamente o que se caracteriza por ser multiplicidade (portanto, impurezas, heterogeneidades).

Em última instância, o fundamento é sem fundamento, conquanto vívido na experiencição do Inefável. Afirmar definitivamente a existência exclusiva de apenas um dos lados de um par de opostos (ou, ainda, negar a possibilidade de existência de um destes lados) faz com que os significados e os sentidos não afirmados (ou negados) sejam deslocados para outras regiões do discurso. Assim, por exemplo, no pensamento de Spinoza não se enfatiza a noção de Transcendência, conquanto deva ocorrer ênfase sobre a noção que acaba por vigorar em inefabilidade, qual seja a noção de Infinito. Por outro lado, se se reprime este deslocamento e a consequente

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. A objetivar pesquisa quanto à temática da Libertação na obra pesquisada – qual seja **Tutaméia / terceiras estórias** (1967) – intenta-se investigação que contemple tanto as dinâmicas que se desenrolam na representação narrativa, quanto nas forças que acionam intensificações poéticas.

2

Consoante às tradições metafísicas, Ken Wilber – em obra intitulada *O Olho do Espírito* (2000) – 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. Considera-se esta perspectiva, haja vista se possa, a partir daí, tecer elaboração em que as diversas teorizações, ao invés de serem tomadas como expressões estanques e inflexíveis da verdade, possam ser acolhidas naquilo de válido que expressam. Assim, pode-ser favorecer o exercício da crítica, da assimilação e da compreensão dos diversos substratos e níveis que compõem o espectro da experiência literária.

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,

possibilidade de dar vazão à pulsão da experiência do Inefável, nem por isto esta experiência deixa de exigir compreensão. Antes, tal repressão, em termos lógicos e ontológicos, faz a reflexão incorrer em unilateralidade excludentista, o que – discursiva e politicamente – possivelmente periga descambar em absolutismo.

A propósito, ironicamente, veja-se o que pode ocorrer com o suposto fundamento de algum pretenso absolutismo: a adentrar na identidade de si mesma, a experiência (ou ex-periência) é justamente o sair de si, no que, sem palavras que a precise, pode ir além da linguagem. Portanto, para ser indicada pela linguagem, a experiência além da linguagem, já esteja solicitando outro termo que a aponte (como, por exemplo, a noção de absoluto). Este novo termo ou noção, logo haverá de sucumbir em aporia ou paradoxo, pois, embora se possa intuir a noção de absoluto, não se pode conceituar o absoluto sem com isto já torná-lo, justamente, a noção de relativo.

As palavras, os termos ou as noções não são capazes de esgotar a experiência translógica do Inefável. Dizê-Lo já é não-dizê-Lo. Negá-Lo é afirmá-Lo, mesmo que sub-repticiamente. A lógica (quer formal ou dialética) tem nesta experiência o limite e a possibilidade dos significados coetâneos à racionalidade, assim como, ironicamente, terá, também, as contradições que solicitam a superação da própria racionalidade. A linguagem poética, a superar a dimensão da racionalidade, sinaliza a experiência do Inefável, conquanto não faça mais que sinalizá-la ou favorecer o preparo para nova experiência do Inefável. A despeito de quem vem primeiro, se a afirmação ou a negação, a realidade faz-se como entremeio.

Levar a experiência da reflexão questionadora às últimas consequências é propulsar rumo à polissemia do Inefável, do Indizível. Ademais: os vários discursos e posturas dinamicamente devem espelhar os vários níveis e estratos das diversidades no devir. A crítica faz-se como caminho das verdades.

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 Sabedoria¹⁴.

Em *Transformações da Consciência: o Espectro do Desenvolvimento Humano* (1999-B), Wilber menciona 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”).

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 da 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 “(...) *você desconfie*”, o escritor João Guimarães Rosa sugere a presença da ironia em seus textos. Outrossim, neste caso pode-se perceber propulsão do escritor em

¹⁴ No decorrer da sua obra, Wilber se refere ao desenvolvimento humano como ocorrido em variados números de fases. Aqui, para efeitos metodológicos que ressoam com a literatura rosiana, toma-se o pensamento de Wilber quando este expressa o desenvolvimento em quatro estágios. As expressões wilberianas olhos da carne, da alma, da mente e do Espírito estão relacionadas à tradição. As indicações wilberianas referentes aos 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.

superar o realismo¹⁵, 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 propriamente dita.

Atendo-se à forja do instrumental analítico a ser utilizado nesta pesquisa, pode-se conceber 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.

Na literatura ocidental, o escritor James Joyce, refletindo junto à obra de Tomás de Aquino, modernamente, chamou de “epifanias”¹⁶, às experiências que remetem ao nível sutil. Trata-se de experiências 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.¹⁷

¹⁵ Para estudo crítico sobre o realismo na literatura ver JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978. Também consultar TELLES, Lígia Guimarães. **As fronteiras do realismo**. 1979. 76 fls. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

¹⁶ Sobre a perspectiva de James Joyce quanto à noção de “epifania” 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, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁷ Para reflexão teórica que se desdobrará em ulterior desenvolvimento, interessa saber desde já que, a sistematizar as ideias de Jung, este pesquisador 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 – quer positivo ou negativo - potencial, inconsciente do eu); *Anima* (ou aspecto feminino do eu) e *Animus* (ou aspecto masculino do eu); *Puer* (ou aspecto infantil) e *Senex* (ou aspecto senescente); *Mago* (aspecto sábio, alquimista, favorecedor de transformações por vias éticas) e *Trickster* (aspecto favorecedor de transformações por vias marginais) . Consoante a simbologia do quaternio (que logo será mostrada como relevante nos estudos rosianos), este pesquisador ainda sugere redução dos arquétipos em quatro, quais sejam *Persona*, *Sombra*, *Animus* e *Anima*. Neste sentido, os demais arquétipos seriam derivações destes quatro. Exemplo: O *Puer* e o *Senex* podem ser expressões relativas às diversas fases e idades da *Persona*.

O pesquisador está cômico quanto à influência das ideias de Sigmund Freud na obra rosiana. Não sem razão, em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa reconhecia “A importância monstruosa, espantosa de Freud” (ROSA, 1995, p12). Bonomo (2010) registra: “A fala íntegra a famosa e bastante escorregadia conversa de Guimarães Rosa com Lorenz. Não insistiremos nas suspeitas – aqui pouco importam –, mas verificamos, simplesmente, inexistir qualquer exemplar de Robert Musil em sua biblioteca; também há muito pouco de Freud, Kafka e Thomas Mann, apesar da influência declarada”. Já, o autor desta tese desconhece declaração de João Guimarães Rosa referindo-se diretamente à obra de Carl Gustav Jung. Sabe-se, como indica a relação exposta por Bonomo (2010), no entanto, que na biblioteca de João Guimarães Rosa encontra-se o título “JUNG, C. G. *Aspects du drame contemporain*. Tradução de R. Cahen-Salabelle. Paris: Vendôme, 1948”.

Ao adaptar a proposta wilberiana às exigências desta pesquisa, pode-se compreender que, para remeter à experiência do nível sutil, o texto literário deve fazer-se como mito, como linguagem que ritualiza símbolos prechos de potência epifânica. Neste caso, como indica Ernest Cassirer¹⁸, 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).

No sentido explicitado, pode-se denominar o nível sutil também de nível mítico-arquetípico, ou ainda de arquetípico-simbólico. Adequando esta perspectiva ao intento desta pesquisa, 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 transcorrer do *In Illo Tempore...* (do *Era uma vez...*)¹⁹. 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

Atesta-se, entretanto, que a influência das ideias de Sigmund Freud na poética rosiana se dá no nível da representação literária e também no processo de construção dos personagens. Neste sentido, pode-se consultar ROSENFELD (1989). Ver ainda: RIVERA (2005).

Porém, a obra rosiana realiza-se como alquimia do coração que vislumbra processo de libertação espiritual, integral. Afeitos às simbologias iniciáticas, à alquimia, às tradições metafísicas, à espiritualidade e à transpessoalidade, os estudos de Carl Gustav Jung são mais coetâneos com as forças e o lema que constituem o cerne da poética rosiana. Donde a escolha por estudar a obra rosiana em ressonância com algumas ideias jungianas.

¹⁸ Quanto a esta relação entre linguagem verbal, mito e arte Ernest Cassirer (2003, p. 115), registra: “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, dentro 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.”

¹⁹ Para estudo que relaciona mito e desenvolvimento transpessoal ver NEUMAMM, Erich. **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 2003.

raiz etimológica do verbo *mytheomai*, que significa desocultar pela palavra, fazer *muthos*, emudecer poeticamente, meditativamente silenciar²⁰.

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** “*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, ao deslocar 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 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

²⁰ Para discussão sobre o tema do mito ver ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

família é o mundo, é tudo que é Vida. 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 paradoxo – 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 Filosofia²¹, da Metafísica, da Ética, da Estética e da Sabedoria. Ressalta-se que, na perspectiva vislumbrada nesta pesquisa, nem sempre enunciados contraditórios ou oxímoros 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 integrado da espiritualidade²².

Assim, a considerar a linguagem rosiana, é possível que os significados verbais não surjam 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 sincronística dos vários níveis da consciência e da realidade na grande obra de arte literária.

Pergentino Stefano Pivatto (apud OLIVEIRA, 2003, p. 195) faz comentário que se aplica à ambiguidade caracterizadora da linguagem que remete à Transcendência: “Sendo assim, na linguagem o nome Deus expõe-se a derisão é à refutação – ambiguidade insuperável”²³.

²¹ 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).

²² Neste sentido, 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: 4 out. 2011.

²³ Para maiores esclarecimentos sobre o problema da relação entre lógica, reflexão filosófica e Transcendência ver OLIVEIRA, Manfredo; ALMEIDA, Custódio. (orgs.). **O Deus dos filósofos contemporâneos**. Petrópolis: Vozes, 2003.

Na experiência do paradoxo, em nível causal-originário, a atividade sígnica deve diluir-se de modo a revelar o Invisível que a nutre e sustenta, deve, pois, estar apta a cessar para que a espiritualidade do Verbo possa se fazer carne.

Neste sentido, as autênticas Mística (encontro do eu com o absoluto) e Política (encontro do eu com o outro) podem convergir como elogio da imanência e da Transcendência. A diluir o engessamento dos discursos metafísicos, 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, experiência metafísica enquanto vivência da singularidade a comungar, paradoxal e criativamente, com o universal.

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 místico²⁴.

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 ascensão rumo para além do Infinito. Com o advento do paradoxo apresenta-se limite para o homem: disposição 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 Imanência²⁵.

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)²⁶. E não seria mesmo a experiência do Indizível a possibilidade de

²⁴ 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.

²⁵ 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...

acolhimento e superação dos paradoxos, a fonte inaugural de onde mina a criatividade e a Libertação? Assim, a arte da linguagem, em nível causal-originário, faz-se como vezo que prepara, favorece disposição²⁷ para a experiência da Graça, ou ainda, para o advento da Graça, 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. O que seja: a Graça, em Si, É.

A Graça não se reduz ao homem. Antes, vem ao ser do homem como vivência que cria, transborda. A considerar a experiência na linguagem e a experiência da Graça, pode-se conceber que o substantivo *Kecharitoméne* (Graça) está relacionado ao verbo *Charitóo* (encher de Graça) do qual 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*).

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 humor²⁸, possibilite a emergência experimentada, experienciada daquele nível que Wilber (1999, p.99) denomina de nível “transdual”, ou seja: experiência da não-dualidade²⁹.

²⁶ 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: Topbooks, 2006.p. 233-235.

²⁷ Neste sentido, em função da separatividade, nos níveis verossímil, mítico-simbólico e na primeira metade do nível originário-causal, pode-se falar também em dis-posição (senão também ainda em indisposição e resistência) para com experiência que supera os dualismos conflituosos. Ao alcançar rumo que tende a superar o nível originário-causal e por conseguinte os dualismos conflituosos, faz-se lícito falar, integradamente, em disposição para a experiência da Graça. Não se tratando de postura unilateral, tal disposição, também, ainda acolhe o seu oposto, isto é, a indisposição, conquanto esta se realize, então, como não convivência (senão como combativa crítica) para com o que for mal no mundo.

²⁸ Sobre os temas do humor e da Transcendência ver ZILLES, Urbano. **O significado do humor**. Revista FAMECOS. Porto Alegre. nº 22, dezembro de 2003.

²⁹ 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 saliente é que nenhum deles deveria ser confundido com (...) a contemplação efetiva”. (WILBER, 2007, p. 255-257).

Há, aqui, junto à receptividade para a adviniência da Graça, 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.

Neste sentido, 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.

No prefácio “*Aletria e Hermenêutica*”, o narrador rosiano declara: “*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).

Nesta perspectiva, não sem irônicas razões, de modo lúdico e sério, o narrador rosiano ainda propõe enigma que exercita o tino para o Mistério, menciona: “*Nem será sem razão que*

Desta maneira, conservando a força negativa que dialetiza com as tendências paralisante e absolutista da atividade lógico-intelectiva, Wilber segue em trajetória reflexiva usando a expressão “não-dualidade”. Também, nesta pesquisa – a fim de manter-se efetiva disposição para com o Inefável – pode-se desdizer o que foi dito da Transcendência, no que se opta pelo uso da expressão “nível não-dual”.

a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom natural, e de atrativo. (ROSA, 1979, p. 3)³⁰.

Assim, a ironia, não enquanto inconsequente 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. E, embora nem sempre o homem esteja consciente de tanto, a Graça – desde sempre – esteve, está e estará como evidência do próprio sentido do existir.

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 níveis³¹. Da realidade transdual, ou não-dualidade, portanto, é que emerge toda a dinâmica do processo de Libertação ocorrido 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 no contexto grego 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 autor³².

Neste estudo, portanto, *poiésis* faz sinonímia com atividade criativa, com libertação 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

³⁰ 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.

³¹ Apresentando os elementos comuns às várias tradições metafísicas e religiosas, Ken Wilber, no decorrer de toda a obra *O Projeto Atman* (1999-A) sugere conclusão de 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” do Vazio Búdico, o “Casamento Espiritual” de Santa Tereza, a “Libertação” de Shankara, o “Eu” Transpessoal da Psicologia Integral, a “Experiência” imanente da “Transcendência” dos místicos ocidentais, 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.

³² 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.

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 energéticas (*quanta*), ou – neologicisticamente – *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 propriamente dita.

O texto rosiano, então, pode ser resultado de atividade poiésica nutrida no mais radical dos níveis da experiência humana: linguagem enigmática que, forjada em cultura ocidental, predominantemente alicerçada na tradição cristã e na experiência crística, oferece-se como prenúncio da Graça, como Kerigma, como enigmática evocação.³³

Expansão que é liberação outorgada, esta evocação não existe senão como concomitante processo de responsabilização. Faz-se mister, pois, observar como a obra rosiana se atualiza em liberdade criativa e responsabilidade assumida no ato da escrita.

3

Neste sentido, é necessário focar estudo na obra **Tutaméia**³⁴. Fruto gerado em maturidade artística, este é o último trabalho publicado pelo autor ainda vivo e pode ser

³³ 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 *ungido*), 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).

³⁴ Por querer atinar quanto ao rigor da escrita rosiana, esta pesquisa assenta-se no texto da primeira edição de **Tutaméia**, ocorrida em 1967, ainda sob os cuidados do autor. Deve-se ressaltar que a partir da quinta edição (1979), a referida obra passa a ser publicada com atualizações ortográficas, conquanto ainda conserve as mesmas propriedades textuais básicas da primeira edição. Estas variações não costumam alterar o sentido essencial das narrativas rosianas. No entanto, no caso da escrita de autor tão detalhista como João Guimarães Rosa, pequenas mudanças em níveis frásicos ou sígnicos, podem gerar diferentes significados e, quase sempre, prejuízo quanto ao alcance metafísico a que se propõe a arte rosiana. Algumas destas ocorrências poderão ser constatadas no decorrer deste estudo. Assim, em termos gerais, aqui, por respeito às alegadas atualizações da língua portuguesa, usa-se a referência da quinta edição. Porém, para fins de estudos literário e ecdótico, usa-se o texto tal como o próprio autor o revisou e o publicou na primeira edição.

considerada a obra que deliberadamente tematiza os princípios norteadores da literatura de João Guimarães Rosa.

A considerar a fortuna crítica, de modo geral, **Tutaméia** é considerada obra síntese da poética rosiana e tem recebido atenção de estudiosos vários, tais como: Adelaide Caramuru Cezar, Ana Lúcia Branco, Ana Maria Bernardes de Andrade, César Giusti, Diana Oliveira de Melo, Giselle Madureira Bueno, Heloísa Vilhena de Araújo, Jaqueline Ramos, Jeane Mari Sant'Ana Spera, Lenira Covizzi, Livia Ferreira dos Santos, Maria Isaura Pereira Rodrigues, Maria Luisa de Castro Silva, Paulo Rónai, Sérgio Dalate, Vera Novis, entre outros.

Composto por quarenta e quatro estórias, sendo quatro delas apresentadas como prefácios, **Tutaméia** é caminho privilegiado para a discussão do problema aqui aventado, qual seja: como a poética rosiana é capaz de promover processos de Libertação?

Ressalta-se que, ao prefaciá-lo tal livro, Paulo Rónai, amigo do escritor João 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” (apud COUTINHO, 1983, p.529).

Veja que os quatro prefácios referenciam à poética rosiana, a considerar o problema aventado nesta pesquisa, evidencia-se a relevância que assume – perante o conjunto – o quarto prefácio de **Tutaméia**: “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”³⁵. Composto por sete estórias e um “GLOSSÁRIO”, faz-se via ainda mais privilegiada de acesso às respostas para esta investigação, vez que se realiza também como síntese dos três prefácios anteriores. Tal prefácio ainda sugere-se expressão tematizada do lema rosiano, no que delega à literatura e à crítica literária a responsabilidade quanto aos processos de nutrição e fortalecimento espirituais atinentes à libertação do homem.

Por considerar a densa textualidade rosiana³⁶ a ser destilada em atividade hermenêutica, pode-se assegurar que, embora desejável, um estudo efetivamente detalhado de

³⁵ Assim, como a maior parte dos textos de **Tutaméia**, o texto deste prefácio, antes de ser editado e publicado pela editora José Olympio, veio a público através da revista médica Pulso. A data de tal feito é 15/05/1965. Ver SIMÕES (1999, p. 22).

³⁶ Paulo Rónai, comentando sobre a densidade de **Tutaméia** afirma: “A leitura de qualquer página sua é um conjuro” (apud 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 aspectos 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

todas as expressões sgnicas da obra **Tutmeia** (ou ao menos dos quatro prefácios, ou até mesmo apenas do extenso prefácio *Sobre a Escova e Dvida*)  tarefa inexequível para os limites extensivos de uma tese³⁷. Deste modo, compreende-se a escolha do *corpus* selecionado, pois, nele, presentificam-se – sequencial e integradamente – todos os focos de interesse do presente processo investigativo, quais sejam: a) a finalidade fulcral a que se propõe a arte rosiana; b) a maneira como esta finalidade se expressa; c) a via pela qual esta finalidade pode ser realizada. Aplicando-se tais interesses ao *corpus*, trata-se, respectivamente, pois, de: a) observar-se o intento rosiano de libertar o homem através do fazer literário (finalidade tematizada e também exercida na estória “— I —”, quando o personagem-narrador e o personagem Radamante discutem sobre a importância da literatura); b) conceber a atividade literária  maneira de nutrição espiritual (tema expresso no conto “— V —”, quando o personagem-narrador, ao apresentar questionamento quanto aos hábitos de escovação cotidiana, reflete sobre a necessidade da atividade crítica); c) compreender a linguagem verbal como uma via pela qual se faz esta referida nutrição espiritual (problema suscitado pelo “GLOSSÁRIO” do prefácio *Sobre a Escova e Dvida*, quando o narrador oferece texto em que as palavras são apresentadas em ensejos, grafias e significaces irônicas capazes de fazer a leitura atinar quanto à natureza e  importância da linguagem).

A partir deste *corpus*, então, a tese intenta compreender como a obra rosiana – via linguagem literária –  capaz de gerar efeito de texto que envide processos de emancipação no leitor e na cultura. Para investigar o problema, hipotetiza-se³⁸ que a linguagem do escritor

Guimarães Rosa ver DUARTE, Llia Parreira. (org.). **Revista Scripta**. Disponível em http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Sumario.pdf: Acesso em: 18 jun.2011.

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)  grandiosidade dos detalhes mínimos.

³⁷ O pesquisador já realizou análises desta monta quanto a outros textos rosianos. Dentre eles, ressaltam-se os quatro prefácios presentes na obra **Tutaméia**, o conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga” (**Sagarana**), bem como outras estórias e poemas do autor. Embora estejam, aqui, de algum modo, por vezes referidas, essas análises esperam ulteriores oportunidades para serem devidamente apresentadas.

Para efeitos de publicização e publicação, aqui, se seguir, portanto, de modo integral, o texto da tese desenvolvido e subsidiado desde o texto da dissertação.

³⁸ Se se hipotetiza que a obra rosiana é capaz de engendrar processos de Libertação, consoante  exigência epistemológica da falseabilidade, ironicamente, pode emergir também hipótese contrária a questionar a capacidade do texto rosiano para operar esta libertação. Faz-se assim para polemizar com a obra, no que se pode observar que a libertação se dá no Infinito, sendo das verdades a mais factível, embora, também, extrema revelação e ocultamento. Este jogo de tensões propicia dinâmica de pesquisa apta a re-acolher o que tem de válido na fala e na obra do autor em estudo; outrossim, além da via positiva que acolhe o autor e o texto, por via negativa,  possível contrariar a estes mesmos autor e texto, a fim de que se perfaça superação atraquiavs de

João Guimarães Rosa, forjada nos cadinhos da experiência não-dual, é capaz de guindar o homem à disposição para a experiência da Graça e, por conseguinte, à Libertação.

Considera-se que a noção de efeito de texto, elaborada por Wayne Booth, em *A Retórica da Ficção* (BOOTH, 1980), tende a focar estudo nas propriedades do texto, delegando a importância do papel do leitor para segundo plano. No entanto, partindo de bases fenomenológicas, Iser, na obra *O ato da leitura* (ISER, 1996), 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. A noção de efeito de texto adotada nesta pesquisa, no entanto, 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.

Nesta perspectiva, a perquirir os objetivos deste estudo, então, intenta-se averiguar como a linguagem rosiana engrenda a emergência da ironia, do paradoxo e da *poiésis*. Objetiva-se, assim, estudar, também, como a textualidade inquirida labora-se em temática da libertação a perfazer-se dialógica ascensional que possibilite disposição para a experiência da Graça.

Neste sentido, visa-se pesquisar a ambiguidade da linguagem da obra **Tutaméia** nos diversos níveis de representação, apresentação, ação e realização literárias. Para tanto, planeja-se análise das falas do narrador e dos personagens de modo que – em níveis verossímil, simbólico, originário, (sob os auspícios da Graça, quiçá) não-dual – possa-se compreender o enredo, as significações dos signos que compõem o texto, bem como a estrutura arquitetural que dá forma à potência transformativa subsistente na linguagem rosiana.

Outrossim, planeja-se observar possíveis relações entre os textos estudados e os demais textos do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*. Além disso, quer-se averiguar a importância deste prefácio no que diz respeito à poética investigada.

experiência mais ampla em termos de compreensão vivencial. Neste caso, a falseabilidade serve à ciência, haja vista se faça como prática que investiga a verdade de modo duvidante e aberto, como constante busca que diz o que está além da linguagem para, conservando o caráter indizível do Transcendente, logo desdizer e dizê-Lo de modo diverso, nova-mente.

A fim de realizar estes objetivos, faz-se necessário considerar modos de análise que permitam acesso ao texto rosiano. Em consonância com as já expostas perspectivas transcendentalistas, pode-se aventar que a consciência da leitura e a realidade apresentadas no texto rosiano, tanto em um conto como um todo quanto em cada oração que o constitui, matizam-se justapostamente em quatro níveis básicos, gradualmente ascendidos: 1) realista 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** podem ser encontradas sugestões de leitura que o escritor – ao usar o espaço ecdótico dos dois índices³⁹ – 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).

Atenta-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 rosiana⁴⁰ em espiralado movimento. Portanto, deseja-se fazer quatro

³⁹ Enigmáticamente, a obra **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. Já a segunda fala encabeça o segundo índice (ou “Índice de releitura”). A seguir em ordem alfabética, o primeiro índice expõe os títulos dos textos tais como se encontram dispostos sequencialmente no livro. Por outro lado, no “Índice de releitura” são apresentados, primeira e separadamente, os títulos dos quatro prefácios, para então se expor os títulos das estórias. Isto sugeriria uma leitura sequenciada e depois uma leitura dos quatro prefácios separadamente. Este modo de ler a obra **Tutaméia**, de forma alguma, nega o método aqui empregado. Uma vez que a segunda fala de Schopenhauer vem antes da apresentação dos títulos no “Índice de releitura”, não apenas permanecem sugeridas as quatro leituras de cada texto, como, também, se exige estudo que considere a relação dos quatro prefácios em separado e em conjunção com todo o livro. Tal estudo é pretendido pelo pesquisador em futuro possível pós-doutorado. Considera-se ainda que, no primeiro índice, a desobedecer a ordem alfabética, após o título iniciado pela letra J, tem-se dois títulos começados pelas letras iniciais que formam o próprio nome do autor, quais sejam J, G e R. As possíveis implicações hermenêuticas de tal fato ecdótico deverão ser discutidas em outros momentos da tese.

⁴⁰ 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.

leituras que acompanhem o triadismo dialético (tese, antítese e síntese), tanto quanto se apercebam da integridade sugerida pela simbologia do quatérnio a que este triadismo remete⁴¹.

A partir da sugestão da simbologia do ternário presente na obra rosiana, tanto quanto a abordar focadamente cada um dos três textos presentes no *corpus* selecionado, esta tese se desenvolve em três capítulos que consequenciam Considerações Finais. O primeiro capítulo estuda o texto “— I —”; o segundo se atem à estória “— V —”, enquanto que o terceiro capítulo se perfaz como estudo do “GLOSSÁRIO”.

Por outro lado, partindo das falas de Schopenhauer, a referirem-se à necessidade de quatro leituras, bem como a espelhar os quatro níveis de conhecimento e realidade propostos pelas cosmovisões tradicionais ressoantes na cosmovisão rosiana, outrossim, a ouvir as sugestões da simbologia do quatérnio, este estudo organiza cada um dos três capítulos apresentados em quatro subcapítulos.

Desta maneira, o primeiro subcapítulo que compõe cada um dos capítulos parte de leitura em nível verossímil e poderá dar-se conta do tema tratado no texto em estudo, bem como se aperceber da ação da ironia a demarcar o movimento narrativo de modo que a temática da libertação expresse-se em dialogismo ascensional. É a ironia que faz antever a linguagem rosiana remetendo a leitura para a realidade dos fatos, conquanto o faça de modo ambíguo e permeado por forças simbólicas. Assim, o leitor pode atentar que a representação da realidade em nível verossímil é, mais sutilmente, a ritualização mítico-simbólica da verossimilhança, pois que, a partir da ação irônica da linguagem rosiana, sabe-se que a temática da libertação dinamiza o tema em dialógica ascensional e faz a história ser estória na medida em que signos tornam-se símbolos. A sublevar o tempo cronológico da verossimilhança rumo à ritualização arquetípico-sutil, o texto rosiano pode ser compreendido, dialeticamente, em três movimentos que, a rigor, incidem por todos os níveis do processo

⁴¹ Ressoando com a simbologia numerológica presente no texto rosiano, é possível aceitar que do Nada Originário – igualmente concebido como Uno Absoluto – procede a dualidade, isto é, a finitude, a temporalidade, a realidade enquanto diáda 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.

dialógico, ou seja, em três dinâmicas, nesta pesquisa, denominadas de 1) dinâmica da inversão; 2) dinâmica da reversão; 3) dinâmica da conversão⁴².

Na inversão, a ironia incide sobre o que está conflitando com a perspectiva da Transcendência, vence o opositor, para, assim, na reversão, co-operar em complementaridade que conduz o movimento à consequente superação conversiva do paradoxo. Estas dinâmicas são engendradas pela própria ironia rosiana, vez que esta, ao representar o motivo do enredo, o lugar, o tempo e as ações dos personagens, expressa-se em movimentos de tese, antítese e síntese e faz a leitura orientar-se para outro nível de compreensão não mais reduzido à lógica dialética, mas, sim, expresso em dialogismo ascensional de caráter mítico-poético, portanto, enquanto dialética expressa em temporalidade ritualística apta a superar a temporalidade historicista.

Nesta perspectiva, cada uma das orações⁴³ deve ser meditada como a se buscar a re- ligação das partes com o Todo. No segundo subcapítulo, portanto, deve ocorrer leitura ritualizada. E se interpretar é, de algum modo, traduzir, observa-se o que o próprio autor diz em carta enviada ao tradutor Curt Meyer-Clason:

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

⁴² As dinâmicas da inversão, reversão e conversão são os modos como as energias libertadoras (enquanto forças manifestas na ironia, no paradoxo e na *poiesis*) operam transformações em cada nível de realidade/consciência. Em nível verossímil, a ironia age de modo tal que a percepção realista-verista se expresse como realidade-consciência em inversão, donde ocorre reversão perceptiva e consequente possibilidade de conversão para o nível mítico-simbólico. Neste, também, a partir das emergências protoparadoxais, ocorre processo de inversão que ironiza a realidade arquetípico-sutil de maneira que a percepção seja revertida, quando se enseja a conversão, já, em nível originário-causal. Em nível originário-causal, ocorre, então, a emergência do paradoxo. Em direção ao nível não-dual, as dinâmicas da inversão, reversão e conversão se sintetizam em força transformativa que faz colapsar a noção de fases no tempo. Em realidade/consciência não-dual, as três dinâmicas estão integradas na medida em que sequer existem como etapas separadas por intervalos de tempo. A complexidade do triadismo que caracteriza a temporalidade é, também, via que, ao se subsumir, possibilita a reunião com a Unidade Originária. Daí, os níveis de realidade não serem estanques e separados, mas, sim, integradas instâncias do processo de Libertação.

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 conceber que a palavra oração, aqui, tem um sentido religioso, também, enquanto linguagem que promove re- ligação com a Transcendência.

um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, na poesia e da metafísica. (apud BUSSOLOTI, 2003, p. 238-239).

Como se pode constatar, “mesmo as aparentemente, curtas, simplórias, comezinhas” partes do texto rosiano evocam a “meditação” e a “aventura”, donde se abstrai o sentido de re-liquação intermediado pela oração rosiana tanto quanto a possibilidade aventureira da criação literária. Observa-se o próprio autor em atitude de modéstia (quicá, saudável ironia) a utilizar a expressão “pequena dialética religiosa”, no que deixa antever o caráter místico da dialética praticada nos mínimos detalhes do texto. Isto, de algum modo, sugere a natureza minimal da pesquisa a ser empreendida. Por outro lado, a considerar o desenvolvimento da fortuna crítica rosiana (a princípio concernente a amigos, estudiosos e tradutores, posteriormente cada vez mais aliada aos pressupostos teóricos, sobretudo, estruturalistas, fenomenológicos e pós-modernos vigentes na academia) este momento faz-se sentir como necessidade histórica (e historial) de retomada propulsiva das concepções matriciais que participam da proposta escritural de João Guimarães Rosa – também, ele, decerto, de modo muito particular, teórico da literatura e crítico literário, bem como da elaboração de novos modos de participação e apresentação do devir poético.

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 – senão em cada fragmento sígnico encontrado (ou até omitido) no texto, pode-se observar movimento triádico dinamizado por ironia ascendendo rumo à situação paradoxal, quando esta, por sua vez, vem fazer-se possibilidade de poéisis.

Neste sentido, as mínimas partes constitutivas da linguagem no prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* parecem 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 (quicá, *askesis*, *exercício* que supera o que há de fanatismo no ascético) é procura mesmo daquilo que está na base da motivação da procura; mote 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 busca⁴⁵.

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-pretá.

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

Em nível arquetípico-sutil – quando já acolhido e superado o nível verossímil – a ironia age em epifânicas rutilâncias protoparadoxais de modo que, em emergência progressiva de *poiésis*, cada oração rosiana ocorre como movimento espiral atravessado por descontinuidade; sutil emergência de complexas multiplicidades em tese, antítese e síntese a ganhar sentido parcial de completude apenas na oração posterior. Enquanto a narrativa se desenvolve horizontalmente e a experiência poética se intensifica verticalmente, dá-se, no entanto, que sendo realização que se expressa na finitude, o movimento da trama manufaturada através de signos verbais não pode proceder *ad infinitum* no tempo e deverá chegar a ponto final, quando – ironizando a dialógica ascensional processada pelo motivo enredado – encerra-se potência que orienta a leitura para o nível originário, para vivência de um paradoxo central em torno do qual se amalgamam, gravitam e congridam todos os opostos do texto.

Se antes a realidade verossímil foi acolhida e re-integrada na perspectiva mítico-poética da estória, agora, é a própria dimensão mítico-poética que sofre a ação da ironia. As dinâmicas da inversão, da reversão e da conversão engendram-se de modo a ironizarem a si mesmas e a potência que as sustenta não se deixa mais ver no nível arquetípico-sutil, mas, sim, é antevista em paradoxo que congrega as forças textuais. O movimento em nível mítico-simbólico, em verdade, é a ritualização de situações protoparadoxais que pode alcançar o próprio paradoxo da ritualização: possibilidade de superação da temporalidade mítica.

Não sem razão, como apresentado em trecho de carta escrita para Curt Meyer-Clason, o escritor João Guimarães Rosa, assim, registra: “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”.

A expressão rosiana “às vezes”, neste caso, pode ser entendida tanto no sentido de que o “paradoxo” aparece no texto de modo *circunstancial*, quanto de que um “paradoxo”, tal

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; ALMEIDA, Custódio. **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. São Paulo: Centauro, 2001.

como força *estrutural* derredor da qual gravita o texto, faz “às vezes” de uma Vez (de um evento decisivo) que está para além do tempo e da própria paradoxalidade.

Deste modo, segue terceiro subcapítulo a deslindar o estudo, em nível originário-causal, quando, para além da presença de situações protoparadoxais (ou *paradoxos circunstanciais*) ocorridas na linguagem verbal, o contato com o paradoxo nevrálgico (ou *paradoxo estrutural*) derredor do qual todas as situações ao mesmo tempo conflitivas e complementares do texto 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 leitura pode relacionar-se com força poética⁴⁶ emergindo de originária fonte. 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 Libertação. É o caso de, pela via da Amizade e do Amor, compreender-se o estado de interligação que vigora entre todas as coisas, lograr superação do estado de separatividade excludentista, inteirar-se nas diferenças e na unidade. Frisa-se que, ao dialogar sobre técnicas escriturais e princípios de poética com o tradutor Curt Meyer-Clason, o escritor João Guimarães Rosa, não deixa de insinuar convite para aprofundamentos relacionais, humanísticos, vez que, a despeito das linhas tortas que se inscrevem nos destinos dos homens, a escrita emprenhada na Transcendência segue “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”. A sacralização da amizade (atenta-se ao uso das iniciais maiúsculas na expressão “O Amigo”) potencializa a dis-posição do leitor em aceitar o convite rosiano. Em comunidade que dialoga multiplicidades em torno da obra literária, assim, deve-se levar às últimas consequências a espiralidade circular da hermenêutica. 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

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

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 reconduzi-la a seu lugar de origem no mistério da Linguagem (LEÃO, 1977, p. 248).

Se por um lado o exercício da atividade interpretativa necessita averiguar e produzir significado, por outro deve se manter disposto para o Mistério. É neste sentido, que pode ocorrer dis-posição para experiência de ssis em nascedouro originário, de modo que a interpretação possa ser conduzida e re-conduzida pela gratuidade teleológica da Graça.

A acolher e a superar os três momentos característicos da dialógica ascensional em nível originário, faz-se possível a emergência salvífica do quarto nível, ou Realidade não-dual. Assim, como sugestão de presença deste nível dá-se vezo para quarto subcapítulo, quando a experiencição do paradoxo originário que estrutura o texto em estudo faz-se como disposição que, dado a impossibilidade do homem manipular (ou se impor) a Transcendência, pode (ou não) ser contemplado pela experiência da Graça.

Como se pode observar, em cada um dos subcapítulos sugere-se as relações de um nível de realidade com os outros, vez que se pode também observar como a ironia rosiana subleva (sem reprimir, porém a acolher, a superar e a re-integrar) as atividades hermenêuticas em nível verossímil (primeira leitura), para, então, liberar epifânicas situações protoparadoxais (segunda leitura) até a ocorrência de concentração experiencial em um paradoxo originário que estrutura o texto (terceira leitura), quando – dada a possibilidade de ocorrência da Graça – a experiência narrativo-poética faz-se portal aberto para radical experiência de Libertação (quarta leitura).

Deste modo, dadas tais necessidades metodológicas e pedagógicas, tanto quanto em função da ironia rosiana, embora ocorridos em sequência, os quatro subcapítulos estão imbricadamente justapostos e podem ser genericamente sinalizados, assim: 1) A ritualização da verossimilhança no texto rosiano; 2) O paradoxo da ritualização no texto rosiano; 3) A linguagem originária e a libertadora experiência da Graça no texto rosiano; 4) A experiência do paradoxo originário no texto rosiano como disposição para a vivência da Graça.

Em termos metodológicos, ao se vislumbrar a Libertação, porém, inevitavelmente, há de surgir 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 lógico, que o texto rosiano aponta para efeito que realmente se efetiva como verdadeira Libertação? Como provar da Libertação?

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) 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 de objetividade que alicerça a experienciação subjetiva. Para além das manipulações científico-tecnocráticas, no laboratório da vida em Linguagem, o Mistério do Outro e o Amor são, portanto, experienciáveis, experimentáveis.

Ciência da meditação, experienciação e experimentação objetivizadas⁴⁷, na intersubjetividade e na realidade da Transcendência, o texto rosiano parece dizer que o 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 qual tal o Caminho.

Ao lidar com o teor originário da linguagem rosiana, a tese pode ser processo analítico que se faz di-Ser-tação científica: efeméride de relação entre o Ser e a vida dos problemas do homem, dos diá-logos, das dúvidas e dia-letizações: ciência da Vida. Nestes termos, é possível lembrar da figura de *Academus*, herói troiano, participante da Guerra de Tróia, na Mitologia Grega. Nesta perspectiva, 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

⁴⁷ João Guimarães Rosa, 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).

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.

Dentro das condições de conhecimento científico, dentro dos limites da racionalidade, que são também os limites de uma tese, ao se estabelecer a Libertação 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 encontro? Pode-se aceitar 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.

Nesta perspectiva, 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. Não se trata tanto de estudar a intenção consciente do autor, quanto de averiguar a potência poético-transformativa da linguagem rosiana na obra em questão. 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.

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, mas, sim, a partir da análise empírico-lógica, ainda deve valer-se de recursos verbais tais oxímoros, aporias, expressões paradoxais, paroxismos, e formulações outras (como desenhos, por exemplo) contagiadas pela força da Poesia⁴⁸. Intenta-se, pois, apontar para a instância trans-verbal qual a experiência da escrita rosiana remete.

⁴⁸ Atenta-se: nesta pesquisa, em alguns casos, 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 (quiçá a mangueira referida no texto “— II —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*) que, crescendo mais para o alto, mais fundo deve fincar suas raízes. Também, destes rizomas hão de crescer novas árvores e, com estas, novos frutos e, com estes, novas sementes.

Enquanto exercícios de esclarecimento, de ironia, ou ainda expressão da relação potência/ato, vez que, por razões pedagógicas, muitas notas de rodapé, gradual e espiraladamente, podem vir a reverberar e conteúdos no corpo do texto, ou vice-versa.

Tais dinâmicas e espelhamentos, mistagógicamente, não deixam ainda de insinuar um dos princípios inscritos na Tábua Esmeraldina: “*Quod superius est sicut inferius et quod inferius est sicut superius ad perpetranda miracula rei unius*”. (*O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo; por tais coisas se fazem os milagres de uma coisa só.*). Ver TRIMEGISTOS, Hermes. Discurso de iniciação: a tábua de esmeralda apud BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2002.

A metodologia proposta não pretende dizer verdade estanque sobre o texto rosiano; porém; prospectá-lo de modo objetivo, outrossim poésico. Este trabalho está cômico de ser uma dentre as muitas possíveis leituras do texto literário, conquanto, aqui, intenta-se ressonância com a cosmovisão e o caráter pedagogicamente ascensional da arte rosiana.

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.

Nesta perspectiva, doravante, no que tange às referências teóricas presentes no desenvolvimento desta investigação, adjunto às reflexões sobre arte e crítica literária presentes nos textos “— I —”, “— V —” e “GLOSSÁRIO” do prefácio *Sobre a Escova e Dívida*, esta pesquisa ampara-se nos estudos que compõem a fortuna crítica rosiana, além de auscultar discursos, entrevistas e cartas do autor. Comcomitante a tal material, assentam-se formulações teóricas que visam estabelecer diálogos com as reflexões de Cassirer, Compagnon, Eliade, Iser, Jung, Kierkegaard, Neuman, Paz, Unamuno, Wilber, dentre outros.

Deve-se, também, 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 experiencição na leitura. Trata-se de usar instrumental analítico que soe eurísticamente com a obra rosiana.

Nesta perspectiva poésica, 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. Diante de realidade contemporânea tão engessada, não se deve esquecer que a possível emancipação favorecida pela obra em estudo é processo capaz de verter endurecido egoísmo em fluídicos movimentos humanizantes. Assim, quiçá ensejando novas perspectivas de entendimento e compreensão do texto rosiano, este estudo pode ser trabalhado como instrumental potencializador da leitura concebida enquanto processo de subjetivação. Nesta perspectiva, este trabalho pode ser perpassado por atividades tais como interpretação, visualização, dramatização, em suma: apropriação criativa que ocorra tanto em níveis transformativos consciente quanto inconsciente.

Em termos utilitaristas, trata-se de se elaborar tecnologias do Sagrado, de se saber como o efeito da linguagem rosiana é capaz de guindar o leitor de uma hermenêutica do texto para uma hermenêutica da vida. Outrossim, trata-se de exercício que objetiva Nada: Libertação⁴⁹. O que seja, se por um lado intenta-se resultados, por outro, faz-se tudo em processo destituído de pretensões utilitaristas, muito embora imbuído da motivação gratuita da Graça.

Nota-se que a palavra “Graça” ocorre sobremaneira em ambiente cultural Cristão. Denomina-se cristão, aqui, o mundo cultural elaborado ao redor da influência histórica de Jesus Cristo. Sabe-se que João Guimarães Rosa, sendo ocidental e católico⁵⁰ 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, presentes nas várias culturas, conquanto, neste caso, elaborada sob a égide das raízes e influências do cadinho cultural cristão.

No contexto da antiga cultura chinesa, por exemplo, um enigmático koan Zen⁵¹ 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, João Guimarães Rosa também era partícipe da tradição literária universal e sabedor das necessidades do tempo e do lugar contemporâneos.

O indivíduo e a cultura fazem-se como conglomerado de múltiplos estratos, níveis e dinâmicas. Porém, os processos identitários estão perpassados pela dimensão da transcendência, tanto quanto por esta devem perpassar, pois que é aí que logram sentidos

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Quanto a este aspecto, eis um trecho de diálogo, quando Carlos Herculano Lopes entrevista Vilma Guimarães Rosa:

“C. H. L.: “Guimarães Rosa era um homem religioso, acreditava em Deus?”

V. G. R.: “Ele tinha uma fé profunda. Acreditava muito em Deus, na força da oração. Era católico, mas praticante a seu modo. Escrevia suas próprias orações. Também era espiritualista, acreditava na reencarnação. Ele me dizia: “Não odeie ninguém, senão volta para você”. Quanto às superstições, falava que eram heranças culturais vindas dos índios, dos africanos, dos sertanejos mais velhos. Antes que me esqueça: foi ele quem fez o meu parto, lá em Itaguara, com a ajuda de uma parteira. Quando me pegou, toda suja de sangue, minha mãe lhe disse: ‘Joãozito, coloque a menina no bercinho’. Antes, com a ajuda da parteira, me deu banho, segundo ele com lágrimas de alegria’.”. Entrevista disponível em:

<http://divirtase.correioweb.com.br/materias.htm?materia=3397&secao=Em%20casa&data=20080627>. Acesso em: 25 mar. 2012.

A considerar as palavras da filha do escritor pode-se aceitar que, ao filiar-se à posição “espiritualista” que se faz ainda reencarnacionista, João Guimarães Rosa aproxima-se sobremaneira das tradições antigas e do platonismo. Nesta perspectiva, o episódio do parto da filha Vilma pode soar metáfora que traz luz ao que seja a experiência da maiêutica rosiana.

⁵¹ Sobre os koans e o Zen ver SUZUKI, D. T. **A doutrina zen da não mente**. São Paulo: Pensamento, 1989.

experienciais de identidade e de relação. Sem anular os dinamismos identitários da tradição pode-se, com a tradição, favorecer a adviniência do novo exigido pelos auspícios do tempo quando perspectivado em Transcendência.

O agenciamento de tais processos transformativos não implica na obediência à receita fixa, mas em necessário conhecimento das variáveis presentes nas relações e funções que perfazem as dinâmicas humanizantes: equilíbrio das equações na álgebra mágica rosiana. Antes de conhecer abstratamente as medidas exatas, em rigor, deve-se vivenciar as porções exigidas em uma solução. Neste sentido, a pesquisa se exercita na alquimia da linguagem visando engrenar *opus* de transformação na intimidade da leitura⁵².

A considerar, a superar e a integrar relativismos culturais, diferenças individuais e variações históricas, 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-significada. Desde que se ampliem os conceitos de ciência e de natureza, pode-se fazer leitura do texto rosiano, auferindo, aqui, à sigla CNTP, o significado de Condições Noéticas de Temporalidade e *Poiésis*. Ou que seja: situações em que a ciência tenha como objeto a vida e como método a meditação.

No que diz respeito à linguagem rosiana, a oração favorece contato com a epifania; a estória realiza-se como ritualização litúrgica; e a obra como um todo se oferece senda de religação com a Transcendência. Neste sentido, 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”. (apud COUTINHO, 1983, p.531).

Esta “fórmula” é expressão abstrata da álgebra mágica rosiana e, de fato, não se deixa movimentar senão a partir de intensivas “atenção e adesão”. Não se deve aduzir daí que a obra rosiana exija exclusivismos de modo que o leitor se feche para outros aspectos da realidade. Antes, o rigor exigido é de necessária análise capaz de, através das partes, apreender o todo, e, através do todo, compreender as partes. Aprofundar pesquisa em obra tão sintética como **Tutaméia** não é perder de vista o todo quantitativo da obra escrita por João Guimarães Rosa, mas, sim, limitar o estudo em partes de modo que se possa captar a intensidade do todo qualitativo (Infinito) que preside o vigor criativo presentificado desde o início até o fim da

⁵² Até onde e quando chega ao conhecimento do pesquisador ainda não foram apresentados trabalhos com esta proposta.

produção rosiana. Assim, o texto rosiano, então, pode fazer-se como laboratório, como lugar de libertadora meditação, de exercício de lida com os aspectos instintivos, irracionais, relativos ao ego, à racionalidade e às instâncias transracionais; em suma, de promoção de santa loucura⁵³.

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 experiência humana. Por outro lado, esta experiência sempre remete ao inesgotável, donde se pode auferir nutrição e fortaleza, outrossim inspiração capaz de favorecer discernimento e ação que integrem tecnologia e ética, que situem o humano no mundo⁵⁴.

Esta senda compõe-se rumo ao Silêncio. Começa dando a palavra ao mundo, depois passando a palavra para a palavra; em seguida ainda vindo a ser a palavra do silêncio para, então, chegar ao Silêncio da palavra e voltar a ser mundo poeticamente renovado. Tal situação explica a estrutura formal desta pesquisa, bem como as diferenças existentes entre as extensões que ocorrem em cada capítulo. Não sem razão, portanto, este estudo parte de extensas considerações no primeiro capítulo⁵⁵ para, então, desenvolver-se ainda mais, em segundo capítulo menos extenso, decerto, porém, ainda mais revigorado; donde, a compor movimento de síntese das forças engendradas no desenvolvimento, advém terceiro capítulo ainda menos extenso, porém, apresentando-se como possibilidade de maior intensificação da experiência poésica rumo à experiência do Silêncio. O gradual arrefecimento quanto às paginações analíticas se valida, vez que a pesquisa – atinente ao Silêncio experienciado junto à obra rosiana – atenta às solicitações da vida, do mundo, do humano.

Ressalta-se que as extensões e estruturas dos capítulos (assim chamados por comporem uma Tese) não devem ser consideradas apenas a partir dos usuais critérios dissertativo-redacionais. Tratam-se de módulos vivenciais, cuja absorção poderá ter

⁵³ No ano 1959, em carta 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).

⁵⁴ Para compreender a arte (atividade eminentemente estética) como promovedora da experiência ética ver SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

⁵⁵ Releva-se outro aspecto menos perceptível, porém, ainda assim influente: diluir analítica e poeicamente é explicitar o que está polissêmica e justapostamente implicado. Em função da significativa densidade do texto rosiano, tal procedimento é responsável por significativo consumo de espaço nas páginas. Outrossim, este estudo é continuação de pesquisas academicamente já apresentada desde o mestrado. A considerar que este trabalho tal como, então, encontra-se será disponibilizado integralmente para o público – com acréscimos e remoções – optou-se por associar conteúdos destas pesquisas.

implicações experienciais e experimentais para o leitor ou para grupos de leitores em oficinas de leitura e arte-terapia⁵⁶. Outrossim, por exemplificar o método aqui inaugurado, o primeiro capítulo deve expor detalhadamente os quatro níveis das leituras a problematizar os instrumentais eurísticos, as considerações teóricas e as referências bibliográficas aventadas nesta pesquisa. É o caso de apresentar ao campo literário (e possivelmente pela primeira vez) método que pode ser aplicado – *mutatis mutandis* – a qualquer outro texto rosiano, entretentes, a conservar os possíveis proveitos pedagógicos e poiésicos. A extensão do primeiro estudo (ou primeiro capítulo) faz-se compreensível na medida em que o conto “— I —” problematiza a questão essencial da poética rosiana (e desta tese), qual seja “libertar o homem do peso da temporalidade”. Também, na estória “— I —” estão contidos – em potência – os temas de todos os outros textos que compõem o prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*. Tal densidade sugere que a análise se detenha demoradamente a fim de melhor compreender o que se segue no decorrer de qualquer pesquisa sobre a obra **Tutaméia**. Neste sentido, o estudo do texto “— I —” é prototípico.

Estudados os três referidos textos rosianos é possível desenvolver movimento ascensional que se põe, contrapõe-se e se sintetiza a galgar força poiésica e resultados atinentes tanto à poética rosiana quanto à Vida que aí vigora. Pode-se retornar ao mundo, quando serão possíveis considerações finais, no caso rosiano, sempre ocorridas em abertura para mais expansões da consciência em mágica álgebra de infinitos, em mais pesquisas. Assim, vez que diluir o compósito textual rosiano é estar às voltas com a alquimia criativa que o anima, ao termo desta pesquisa, quiçá, abram-se possibilidades para mais perquirições, posturas ético-estéticas e, por conseguinte, para mais responsabilidade, mais liberdade, mais vida. Tal procedimento, a considerar o devir aqui realizado, não deixa de se fazer como exercício que, também, vigora ironia, paradoxo e *poiésis* a engendrar temática da libertação, dialogismo ascensional e disposição para experiência da Graça.

⁵⁶ Experiências como esta já vêm sendo formuladas, teorizadas e realizadas por este pesquisador desde 1999. Aponta-se ainda a série de oficinas desta natureza promovidas nos estágios docentes do mestrado e doutorado. É o caso de lidar com a obra de arte (não apenas a obra literária, mas, também, a canção, a composição musical ou obras plásticas, etc) de modo a integrar os estudo e os processos de recepção e criação (*poiésico*) em níveis individual e cultural. Integra-se, então, metodologia que apresenta dados relativos à biografia, contexto histórico, fortuna crítica, teorizações, apreciação da obra, atividades hermenêuticas, vivências, visualizações, meditação, experiências terapêuticas e transformativas em instâncias pessoal e transpessoal.

1 ESTUDO DO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”

Antes de se iniciar estudo da obra, a intentar percurso que pretende ascensão, outrossim, para fins analíticos, expõe-se o texto rosiano. Ei-lo:

“PREFÁCIO

SÔBRE A ESCÔVA 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 EFEMÉRIDES 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. Traziam-no dólares do Governo 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 estribilhos. 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 tôdas, êle 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 nôvo 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 tórres 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 intuítos, confundindo sorvete com nirvana. Ouvíamos a Vinha do vinho, depois a Canção dos oitenta caçadores. Tinha-se um tanto de simpatizar, de sosiedade, teria eu pena de mim ou dêle? 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 a cara de quem não suspirou. Peguei-lhe aos poucos os fios dos gestos, tudo que ao exame submisso. Temia êle o nôvo 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. Êle 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.... — êle 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 dêle! Vai, finiu, mezza voce, singelo como um fundo de copo ou coração. — Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? Tudo nem estava concluído, nunca, êrro, recomêço, reêrro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona. Justo, cantou-se, côro, um couplet:

Moi, je ferai faire
un p'tit moulin sur la rivière.
Pan, pan, pan, tirelirelan,
pan-pan-pan..." (p. 146-148).

1.1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”

Neste primeiro momento de abordagem ao *corpus* da pesquisa, intenta-se estudar como o conto “— I —” do *prefácio Sobre a Escova e Dúvida* 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 das quatro leituras sugeridas pelo escritor através das falas de Schopenhauer⁵⁷.

Iniciando análise que considera a natureza dialético-dialogal da arte rosiana⁵⁸, o texto em estudo pode ser subdividido em três movimentos, a saber: 1) o título “SÔBRE A ESCÔVA 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, 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

⁵⁷ 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 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).

⁵⁸ 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, 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 pejada no 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.

1.1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS QUANTO AO TERMO "PREFÁCIO" E AO TÍTULO "SÔBRE A ESCÔVA 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) "*Sôbre a Escôva e 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 apresentada⁵⁹. No entanto, o ocorrido no caso em estudo é que o narrador rosiano expõe ecdoticamente o termo "PREFÁCIO" (p.146), apresenta o título "SÔBRE A ESCÔVA 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 quatérnio (quadrindade), vez que o autor nunca escreveu obra denominada *Segundas Estórias*. Por outro lado, o subtítulo da obra **Tutaméia**, qual seja, "'**TERCEIRAS ESTÓRIAS**'"⁶⁰, 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 investigação 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 "Escôva" e "Dúvida", o narrador elabora relação entre dois vocábulos que, se por um lado apresenta

⁵⁹ 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: 23 ago.2011.

⁶⁰ Em diálogo com o escritor João Guimarães Rosa, Paulo Rónai assim registra: "Por que Terceiras estórias – perguntei-lhe – se não houve as segundas? – Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em Primeiras Estórias. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as Segundas estórias. – E que diz o autor? – O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete. – Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados? – Olhe melhor: há dois que estão fora de ordem. – Por quê? – Senão eles acham tudo fácil. (RÓNAI apud COUTINHO, 1983, p. 527).

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 ambivalente, antagônica. Assim, diante da desconhecida, enigmática, porém tética presença do substantivo “Escôva”, 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. Ao tecer comentários sobre a densidade de **Tutaméia**, Paulo Rónai, comenta: “A leitura de qualquer página sua é um conjuro” (apud COUTINHO, 1983, p. 527). De fato, deve-se considerar a intensidade presente em qualquer uma das mínimas dimensões⁶¹ 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 “escôva” (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 escôva.*” (ROSA, 1979, p. 153)⁶², o texto

⁶¹ Sobre **Tutaméia**, diz Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 92): “É o mais minimalista dos livros de Guimarães Rosa”.

– pelos efeitos da ironia – desperta o reconhecimento do leitor para a importância da atitude crítica em relação a processos de limpeza, purificação e elevação referentes à vida humana enquanto incessante processo de elaboração e re-elaboração hermenêuticas.

Atenta-se que ao seguir a ordem sequenciada dos contos no prefácio, o leitor pode não estar cômico daquelas referências verossímeis sobre a palavra “Escôva” (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 a estória “— *V* —”, ainda no conto “— *I* —”, à palavra “Escôva” deverá acorrer 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 “Escôva” 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 e da dialética. Como enigmática abertura, pois, o título⁶³ “*SÔBRE A ESCÔVA E a DÚVIDA*”, protoparadoxalmente, principia-se com fim de questionamento que, também, é certeza. 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

⁶² O leitor atento há de constatar que em todos os textos da obra **Tutaméia**, ao contrário da prática ecódica 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.

⁶³ 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.

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 conseqüente 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 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: 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 textualmente⁶⁴ em seqüência de três epígrafes, doravante estudadas em nível de verossimilhança.

1.1.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS TRÊS EPÍGRAFES DO TEXTO “— I —”, 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)⁶⁵.

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 respectiva curiosidade e dúvida naturalistas, “Plínio” ficou impossibilitado de concretizar conhecimento, visto ser acometido pela referida

⁶⁴ A análise envidada nesta pesquisa não afirma que o processo de criação do texto se perfez na mesma seqüência 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 central desta tese. 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 de 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 Dívida* – o personagem-poeta Zito lancina diante do personagem-narrador: “*O borrado sujo, o sr. larga na estrada, em indústrias escritas isso não se lavora*”. (ROSA, 1979, p. 165).

⁶⁵ 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.

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 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 outro. 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.⁶⁶

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)⁶⁷

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.

⁶⁶ Ao tangenciar 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).

⁶⁷ 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-pirronicas.html>. Acesso em: 5 mar. 2011.

Na obra *Hipotiposes Pirrônicas*, Sextus Empiricus retoma e reelabora as posições do ceticismo desde quando este foi encetado por Pírron de Élide (365/360- 275/270 a.c)⁶⁸. Segundo esta perspectiva gnosiso-epistemológica, diante do 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 das referidas posturas, mantém o processo investigativo. (HP I, 1-4)⁶⁹.

Por retomar as ideias dos céticos anteriores, Sextus Empiricus faz-se consoante à obra *Pyrrhoneia*, escrita pelo cético 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 cética, da dúvida e da relatividade que, segundo o cético, deve acompanhar a experiência humana.

Sextus Empiricus, ao argumentar com estes tropos e, mais precisamente com o segundo deles – 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 cética – vez que sempre existem razões para argumentar tanto a favor quanto contra determinada questão (*isostenia*) – 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 cético, 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 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. Frisa-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 Transcendência⁷⁰

⁶⁸ Estudo sobre o surgimento e desenvolvimento do ceticismo tal como se apresenta em Pírron de Élide, Sexto Empírico e em outros céticos podem ser encontrados em REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia: antiguidade e idade média**. VI I. São Paulo: Paulus, 1990.

⁶⁹ Ver PORCHAT, Oswaldo Pereira. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: UNESP, 2007.

⁷⁰ 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

e afirmação daquela dúvida desejosa de conhecimento tecno-científico em nível sensório-racional.

Nesta perspectiva, é provável que a fala de Sextus Empiricus possa retomar o problema sugerido pelo título “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” de modo que, na arte rosiana possibilita-se diálogo intertextual capaz de dissolver as consequências da dúvida metódica, unilateral, eminentemente moderna, tal como foi deduzida por algumas interpretações do cartesianismo. 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 ordenadamente da própria racionalidade. Ao assim proceder, pode-se tanto compensar a moderna dissociação entre ironia e Transcendência quanto resgatar a força transformativa, positivamente integradora que há na dúvida quando vivenciada para além do *cogito* tal como compreendido no aspecto meramente racional do cartesianismo.

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 desapegado no exercício investigativo, suspende o julgamento (“*epoché*”) e acaba encontrando, “como que por acaso” (HP I, 26), a tranquilidade (“*ataraxia*”).

Sextus Empiricus 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 nos que – consoante à postura “acadêmica” – abdicam da busca. Sem estar preso à crença de

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. Ver ainda as considerações críticas de Wilber quanto ao racionalismo moderno em WILBER, Ken. **Psicologia Integral. Consciência, Espírito, Psicologia, Terapia**. Trad. Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Cultrix, 2000.

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. Quanto a isto, ressalta-se que, assim como o autor João Guimarães Rosa, Sextus Empiricus era médico e defensor das possíveis utilidades advindas de práticas nas ciências, artes e técnicas.

Mais decisivamente, porém, 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 vida enquanto aventura de exploração que se implica na 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) 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. A experiência empírica que o cético tem de si mesmo ou das alteridades que lhe parecem chegam como fenômenos, não é questionada até as últimas implicações. O cético, portanto, deixa de vivenciar o sentido profundo das 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 de Sexto Empírico não é suficientemente cética para consigo própria. Embora o cético, justamente pela via do

desapego e da ataraxia, possa alcançar compreensão em níveis transpessoais de consciência⁷¹, a rigor, a perspectiva cética não vislumbra o paradoxo como via para aquela experiência radical que nesta investigação se denomina de experiência não-dual, ou Libertação propriamente Bendita. Ao menos não é isto que se pode depreender dos textos de Sextus Empiricus (conquanto o exemplo de Pírron esteja repleto de insinuações místicas⁷²). Não adentrando o mistério da morte e, por conseguinte, também, o mistério da vida, a postura cética tal como formulada por Sexto Empírico, ainda é dual, separatista. Na perspectiva, aqui, vislumbrada, a “*ataraxia*” cética, neste caso, 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” (que não admite ser possível o 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 integra 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.⁷³ Já o bispo Sardinha – conforme relatado na obra *A História do Brasil*⁷⁴, escrita por Frei Vicente do Salvador – foi, de fato, deglutido pelos índios caetés. *Sextus Empiricus*, ou Sexto Empírico, como asseguram registros históricos⁷⁵, foi médico e filósofo cético que viveu na Grécia.

A partir de tais evidências, vê-se que, no texto rosiano, as ironias do destino não são apenas laborações ficcionais, mas representações que se afirmam como verdades factuais da

⁷¹ Para discussão do que venha a ser experiência transpessoal ver a Introdução desta pesquisa, bem como as concepções wilberianas lá expostas.

⁷² “Pirro afirmava que não existe nenhuma diferença entre vida e morte. Alguém lhe perguntou: “Então, por que não morres?”, e ele: “Porque não há nenhuma diferença”, respondeu. (Pirro, test. 19-20, por Diógenes Laércio, *Vidas dos Filósofos* apud REALE, G; ANTISERI, D, 1990, p. 309)

⁷³ Ver FABRIS, Annateresa. **Plínio, o velho**: uma história material da pintura. *Revista de História*. VI 10. Locus, Juiz de Fora, n. 2, 2004.

⁷⁴ 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: 10 ago. 2011.

⁷⁵ Alguns dados sobre a biografia de Sextus Empíricus podem ser encontrados em REALE, G; ANTISERI, D. **História da filosofia**: antiguidade e idade média. VI I, 3ª Edição. São Paulo: Paulus, 1990.

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 (...)”. Atenta-se, outrossim, que no registro “o cozinheiro Cook (...)”, o narrador rosiano deixa que se entretaçam linguagem e factualidade⁷⁶, 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 cuidado com a nutrição espiritual.

Pode-se aceitar 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 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 protoparadoxal⁷⁷ que impulsiona a linguagem

⁷⁶ O capitão James Cook, nasceu em Marton (Grã-Bretanha) e morreu no Havai. Foi explorador e cartógrafo, também, famoso pelos cuidados que dispensava à alimentação das tripulações que liderava. A chegada do expressivo navio do Capitão Cook à Big Island (Havai) se deu em 16 de janeiro de 1779. Tal data coincidiu com o festival Makahiki. A mitologia havaiana profetizava que o deus da fertilidade Lonu, vindo do mar, apareceria no festival. A princípio recebido como um deus, o Capitão Cook aproveita-se da situação e nada faz para esclacerer a coincidência. Ao deixar a ilha, porém, debate-se com forte temporal e é forçado a voltar à praia. Para os havaianos, um deus seria capaz de controlar o tempo, no que o explorador britânico é tido como impostor. Conta-se que foi morto pelos nativos de modo que o 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.

⁷⁷ Denomina-se de protoparadoxal 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 ao redor 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 sensório-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 subcapítulo se atém ao nível verossímil do texto rosiano, é possível dizer que tais tendências protoparadoxais 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.

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 do tema da morte, a fala do cético acaba por compor situação textual capaz de gerar efeito poésico: a leitura é guindada a altar onde o instantâneo gozo poésico é convite para conúbio com pequena, mas decisiva, experiência da morte⁷⁸.

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 saber. A emergência do riso diante desta 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.

Assim, pelo efeito do texto pode-se experienciar a sensação de riso sério⁷⁹, pois o leitor – uma vez aberto à Sabedoria – não encontrando plena alegria nas verdades reduzidas à 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 das diferenças – nutre-se de esperança, vislumbra o amor entre os homens e a possibilidade da Graça.

⁷⁸ Trata-se, aqui, não de morte biológica, mas de superação do peso da temporalidade.

⁷⁹ 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 do 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).

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)⁸⁰ 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.

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 haicai. 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 a fé que – nutrida no conhecimento de incipiente experiência poésica – gradativa e experiencialmente se faz compreender como experiência de conhecimento: discretíssimo prenúncio, amoroso convite; insinuada ação da Graça.

⁸⁰ 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 como estando na terceira fase modernista, este estudo tende a concebê-la (tal como concebe a si mesmo) como obra pós-moderna integrativista. Não intentado fechar uma obra literária em rótulos e épocas, mas assumindo a necessidade de ponderações teóricas que visam compreensões históricas (e históricas), esta asserção é possível porque se admite que a obra rosiana perfaz-se concorde a algumas atitudes: supera a negação de Deus, típica da modernidade; não cai no perspectivismo nietzschiano pós-moderno desconstrucionista; a partir 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 da vanguarda científica e do pensamento contemporâneo. Neste sentido, superando os imanentismos moderno (positivista) e pós-moderno desconstrucionista (nietzschiano), a obra rosiana – perpassada pela força negativante da ironia e pela força construtiva da *poiésis* – pode ser concebida como pós-moderna integrativista, vez que se faz presente resgatando passado e anunciando futuro consoante aquilo que existe de consistente na história e de eterno no Agora.

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.

1.1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ENREDO DO TEXTO “— I —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL

Contemplado, sintética e panoramicamente, o enredo do texto rosiano em estudo desenha-se⁸¹ 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.

1.1.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— I —”, 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 Governo 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 e são apresentadas 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

⁸¹ Observa-se que — conforme mencionado na Introdução — o estudo sequenciado de cada uma das orações será envidado no segundo subcapítulo, 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.

– há possibilidade do encontro dar vezo a processo de projeção⁸². Se não, veja-se: “*Denunciou-me romances que intentava escrever e que lhe ganhariam glória, retumbante, arriba e ante tôdas, êle havia de realizar-se. (...) Explicou-me Klaufner e Yayarts*” (p. 147).

Assim, uma análise que objetive correspondência biunívoca entre linguagem e realidade verá que Roasao, 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 possíveis chistosas invenções (no caso: “*Klaufner e Yayarts*”⁸³) ou prováveis blefe e vacuidade.

Nesta perspectiva, se Radamante (como neste subcapítulo, este pesquisador, em função dos aparentes blefes, prefere chamar o personagem Roasao) “*Despreza estilos*” (p. 147), contraditoriamente, também, o mesmo Radamente parece enunciar *estilosas, modernas*⁸⁴ 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 pode estar sendo percebido pelo personagem-narrador como representante de todo o período moderno. Nesta perspectiva, Radamante pode, ainda, sugerir o próprio individualismo em ironia e a própria ironia em pessoa⁸⁵. Apóstata do racionalismo verista, ironiza-o o próprio verismo⁸⁶, pois este, sendo lógico e realista, não suporta tantas contradições.

⁸² 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).

⁸³ Na nota 16 do artigo *A Biblioteca Alemá de João Guimarães Rosa*, Daniel R. Bonomo, assim, expressa: “Guimarães Rosa procurou preservar-se das manifestações de natureza teórica, bem como evitou pronunciar-se relativamente a outros autores. Seus prefácios no *Tutaméia* são casos raros de cruzamento do ficcional com a reflexão teórica sobre a literatura. Em dissertação, Mônica F. Rodrigues Gama (2008) chama a atenção para um manuscrito presente nos rascunhos de “Sobre a escova e a dúvida” em que se reconhecem os nomes de Joyce, Kafka, Faulkner e Lukács”. (BONOMO, 2010).

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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).

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, desartifícios (...). 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 intuitos, confundindo sorvete com nirvana.*”⁸⁷ (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 eudemonista⁸⁸ 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. Frisa-se que depois de 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.

⁸⁶ Sobre o verismo examinar UNAMUNO, Miguel de: **Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ 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.

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 catábase⁸⁹.

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 enantiodromia⁹⁰: o que era

⁸⁹ A catábase é o movimento de descida ao Hades, isto é, o processo que metaforiza o conhecimento das sombras. A fazer oposição à expressão catábase, tem-se, mais precisamente o termo *anabasis*. A considerar a terminologia da tradição metafísica, o termo oposto a catábase é *anabasis*. No entanto, a literatura rosiana ocorre em contexto hodierno atravessado pela ironia, quando a arte tematiza sobre si mesma. Ronaldes 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 parábase ocorre quando o coro momentaneamente se desliga do contexto das ações e, sozinho em cena, transmite ao público o apelo do dramaturgo. Disponível, na estrutura da comédia ática, para as múltiplas reflexões e polêmicas que são inseridas no próprio texto das peças, a parábase é o contraponto crítico das questões relativas à representação teatral. (...) O interlúdio coral da parábase (...) veicula a metalinguagem crítica que o comediógrafo insere na trama das ações (...). 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. 29-30).

Neste sentido, o movimento de parábase processa-se de modo paralelo e consuetâneo ao paradoxo. Assim, promove-se ascensão e purificação espirituais, através da ironia, auto-reflexão e crítica, pois, a parábase visa não apenas 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).

⁹⁰ Usada por Heráclito e retomado pelo 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 Iauaretê*, registra que “a representação literária, que enceta essas 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).

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. Depois de acolhida e superada a percepção da realidade em nível de verossimilhança, o personagem-narrador, diante do enigmático fato de Radamante ser um personagem, vivencia a emergência do nível sutil, o nível das cores e sons arquetípicos⁹¹.

1.1.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— I —”, em nível verossímil

Como 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 prenhe 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*⁹². Vez que as musas são filhas de *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.

⁹¹ 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 subcapítulo.

⁹² Na mitologia grega, *Mousikè* é a palavra que designa a arte das musas. Ver BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2002.

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, congrega-se como experiência em nível originário-causal⁹³.

1.1.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— *I* —”, 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 venha ensejar lume para a experiência originária e pronuncie fala pejada 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 dêle!*” (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 ser percebida pelo leitor como *príus* ou prenúncio de autêntico paradoxo⁹⁴ – ambos os

⁹³ Sobre o que vem a ser nível originário ver a Introdução desta pesquisa. Ver também WILBER, Ken. **O projeto atman**: uma visão transpessoal do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999.

⁹⁴ Novamente, deve-se dizer que, partindo do modo de leitura proposto, por carência de força e exercício poético, 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.

personagens se fundem em místico conúbio que é um morrer-para-o-eu e um renascer-para-o-nós: vívida expressão da disponibilidade 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 alteridentidade⁹⁵.

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, dispõe-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 tempo⁹⁶; 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).

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 “Escôva” que higieniza poeticamente a leitura: solução de “Dúvida” que se realiza como permanente fluxo de transformações e vida.

⁹⁵ 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.

⁹⁶ 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).

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.

1.1.4 A passagem da verossimilhança ao nível arquetípico-sutil no texto “— I — ”

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 motívicadas, 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 Radamante, em segundo movimento, é este quem ironiza o suposto absentismo 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 poética 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 politicamente⁹⁷.

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 política⁹⁸ 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 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.

⁹⁷ 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 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 “provocação-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: 4 set.2011.

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.

⁹⁸ 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 pelas questões políticas, tal afirmação, sem endossar o materialismo dialético ou a proposta axiológica do marxismo cultural, 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).

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 sincronicidades 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 ascensional⁹⁹. 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, Kierkegaard¹⁰⁰ 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

⁹⁹ 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).

¹⁰⁰ Também, para Sören Kierkegaard a vida se realiza como possível passagem através de estágios, a saber: “estágios” “estético” (relacionado à dimensão sensorial e à imediaticidade instintiva); “ético” (patentemente normativo) e “religioso” (síntese dos estágios anteriores, guiada pela “Fé”). Ver KIERKEGAARD, Sören. **Stadi sul cammino della vita**. Trad. Anna Maria Segala e Anna Grazia Calabrese, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001. Ver ainda KIERKEGAARD, Sören. **Ponto de vista explicativo de minha obra como escritor**. Trad. João Gama. Ed. 70. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

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 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*”¹⁰¹ 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 o ensejo 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 Infinito¹⁰².

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:

¹⁰¹ 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.

¹⁰² Em muito, este é o caso das poéticas Simbolistas. Ver BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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 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 mítico-arquetípicas¹⁰³.

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

¹⁰³ 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 do chamado movimento nova era (*new age*) e ainda de certa literatura elaborada em linguagem não efetiva quanto ao esotérico-salvacionista, mas, sim, a serviço do mercado de entretenimento do que da libertação do homem pela via da arte.

racionalista, e todos esses elementos são tratados em pé de igualdade pelo autor. (...) (ROSA, 1995, p. 19).

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. (apud BUSSOLOTTI, 2003, p. 63-64).

Como se pode deduzir, os “arquétipos”¹⁰⁴ 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 holarquia¹⁰⁵.

¹⁰⁴ 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 (e até mesmo a instância metafísica), a fim de contactar com a misteriosa unidade transpessoal e receber, portanto, autonomia e diferenciação legítimas.

¹⁰⁵ Hierarquia é noção por demais corrompida na história da metafísica ocidental e, a 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 DELEUZE, 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. Para estudo deleuziano de textos de **Tutaméia** ver GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. **Sobre o que não deveu caber**. Repetição e diferença na produção e recepção de *Tutaméia*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Área de Concentração: Língua e Literatura Francesa: São Paulo, 2008.

A rigor, deve-se dizer da possibilidade de estudos deleuzianos da obra de João Guimarães Rosa. No entanto, não se pode dizer que, a partir de reflexão atinente ao que há de rizomático no pensamento deleuziano, elabora-se pesquisa que contemple o cerne da obra rosiana. Um estudo que intente contemplar o alcance da linguagem rosiana deve estar coetâneo com as experiências mais decisivas que norteiam o fazer rosiano.

Considera-se ainda que, atentando 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).

Assim, o texto rosiano decerto não deve trabalhar com o mito tomando-o como ornamento linguístico que faz referências a 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 a 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. (apud 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).

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 da evidência científica de que a vida se faz em desenvolvimento que implica diferentes níveis e fases em distintos substratos e organizações.

Assim, o símbolo – entendido também como metáfora, signo poetizado, linguagem ritualizada, mito em imagem¹⁰⁶ – é via pela qual se favorece a criação do efeito de texto visado pelo lema rosiano, qual seja: libertar o homem.

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 restaurante¹⁰⁷, 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 “*SÓBRE A ESCÓVA 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 aletrias¹⁰⁸, 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.

¹⁰⁶ 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 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.

¹⁰⁷ “*Depois do filet de sole sob castelão bordeaux seco, branco, luziu-se a poularde à l’estrageon, à rega de grosso rubro borganhão e moída por dentaduras degustex.*” (ROSA, 1976, p. 147).

¹⁰⁸ 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.

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.

Oriunda dos vocábulos gregos *symbolon*, *symbolé*¹⁰⁹, 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 dis-posição 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*)¹¹⁰. 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 faz 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

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ Assim, na segunda estória do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, desfecha-se a narrativa: “*Meu duvidar é uma petição de mais certeza.*” (ROSA, 1979, p. 149)

dialético¹¹¹, ou seja, toma a via mítico-simbólica da quadrindade¹¹²: provável vislumbre daquilo que É e está “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”.

Assim, o texto poderá contar-se como álgebra mágica, arte de arquitetar geometrias, de criar lugar de meditação, cadinho transformativo, santuário na linguagem; magia¹¹³ que é *magister*, maestria e magistério, pedagogia do mistério, mistagogia rosiana¹¹⁴.

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 poésica, 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.

¹¹¹ 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.

¹¹² Referindo-se a relação entre a simbologia da trindade e do quaternário 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).

¹¹³ 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.

¹¹⁴ 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.

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 pode responder-se, criativa e eticamente, na verdade e no credo que, enquanto experiência do Ser, atravessam-lhe e lhe são travessia¹¹⁵.

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* alquímico¹¹⁶. Assim, nesta insinuação de plena vacuidade, a linguagem rosiana poderá eliciar do leitor aquela atividade irônica¹¹⁷ que, meditando em atenciosa escuta, engendra processo transformativo denominado pelo próprio autor de “alquimia do coração” (ROSA, 1995, p. 8)¹¹⁸.

Mesmo ainda em nível verossímil, enlevado por insinuações advindas da temporalidade mítico-arquetípica, o leitor já pode intuir sobre as metafísicas saudades do futuro, quando, insurgindo revolução que é reação, progresso que é regresso, o trabalho hermenêutico¹¹⁹ se dá conta de que a poeticidade materializada nos versos finais da estória –

¹¹⁵ 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 separatismo individualista. 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).

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ 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).

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ 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.

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.

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 quaternio 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 subcapítulo 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, dispõe a leitura para extático movimento: ápice que, sendo linguagem renovada, é homem, mundo e Deus em Infinita Comunhão.

1.2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”

Como se pode constatar no subcapítulo 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 paradoxo¹²⁰. A dialógica mítica

¹²⁰ 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).

rosiana, portanto, desenvolve-se como movimento ascensional que quer retornar a nível outro, originário¹²¹.

1.2.1 ESTUDO DO TERMO "PREFÁCIO" E DO TÍTULO "SÓBRE A ESCÓVA E A DÚVIDA" SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA "— I —", EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO

No primeiro subcapítulo 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 estórias, 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**"). Ressalta-se que, ironicamente, o autor nunca escreveu uma obra denominada Segundas Estórias.

No subcapítulo anterior¹²², também, suspendia-se a possibilidade de significar o porquê do termo ecdótico "PREFÁCIO" (p. 146).

Frisa-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 pelo registro da palavra 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 intróito da cena que inaugura a sequência das sete estórias e do "GLOSSÁRIO" que compõem todo o texto intitulado "SÓBRE A ESCÓVA E A DÚVIDA".

¹²¹ "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).

¹²² 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 pélago da Libertação.

Etimologicamente, a palavra prefácio deriva-se do nominativo latino *praefatìo*, - *onis* (ação de falar ao princípio de)¹²³. 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.

Nota-se que nos índices o título em estudo, está grafado com letras sem o uso da caixa alta e apenas com uma letra inicial maiúscula – ou seja: “*Sobre a escôva e a dúvida*” (p.146). No entanto, já na altura do texto narrativo propriamente dito, assim como o termo “PREFÁCIO”, o título “*SÔBRE A ESCÔVA 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 “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” ritualiza a relação entre a “*ESCÔVA*” (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 subcapítulo anterior, o título “*SÔBRE A ESCÔVA 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 “Escôva” e a própria força que a movimenta, qual seja, a Dúvida.¹²⁴

¹²³ Sobre esta etimologia ver o verbete “Prefácio” em dicionário virtual. Disponível em: <http://pt.wiktionary.org/wiki/pref%C3%A1cio>. Acesso em: 20 ago. 2011. Ver ainda CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

¹²⁴ 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, pediria 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*).

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.

Em perspectiva mítico-simbólica, a considerar as oito partes (as sete estórias e o “GLOSSÁRIO”)¹²⁵ que compõem conjuntamente o prefácio *Sobre a Escova e 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 prenhe de numinosidade arquetípica atravessada por dinâmica e por temporalidade musicais. Sem embargos, aventa-se 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*¹²⁶, 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* pitagórico¹²⁷, da *Mathèsis*, da mãe primordial, da matriz. Frisa-se, outrossim, que a presença dos travessões em volta do signo “I” pode insinuar que a linguagem realiza-se como estado de fechamento a inaugurar abertura que inicia experiência verbal plena de Poesia¹²⁸.

¹²⁵ Limitando-se ao foco deste subcapítulo, qual seja, o estudo em nível mítico-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, 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).

Mínucioso estudo autenticamente rosiano que, dentro da perspectiva anagógica, analisa o simbolismo e apresenta as matrizes simbólicas da obra rosiana é encontrado em STESSUK, Sílvio José. **Magma**: brevíário de Rosa. (Tese Doutorado Letras). Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP (Universidade Estadual Paulista) 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp022403.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2012.

¹²⁶ 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 ctônico, 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).

¹²⁷ 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.

Dado o caráter arquetípico da linguagem rosiana, considera-se, então, que o termo “*PREFÁCIO*”, o título “*SÔBRE A ESCÔVA 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 queda¹²⁹ 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 mítico-simbólico.

1.2.2 ESTUDO DAS TRÊS EPÍGRAFES DO TEXTO “— I —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO

Ao sair da vacuidade potencial do termo “*PREFÁCIO*”, deu-se a unidade urobórica com o título “*SÔBRE A ESCÔVA 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 dáida; 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.

¹²⁸ Para efeito de compreensão poésica, faz-se possível visualizar a esférica potencialidade divina. A Uróboros a dormir, nutre-se do próprio sono, tendo a própria cauda como chupeta. Em bote ninja, porém, rompe a auto-referencialização circunfeérica! Horizontalização de hai-kai, koan: o que era círculo, faz-se, dialeticamente, três traços: “— ”; “P”; “—”.

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

¹²⁹ “A queda

(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawn toohoohoordeenthur 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.

1.2.2.a Estudo da primeira epígrafe do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico

Como foi visto no subcapítulo 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*”¹³⁰ 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 experienciar 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 rosiano¹³¹. Deste modo, quem põe a

¹³⁰ Atenta-se também para o fato de que, como se observara no subcapítulo 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).

¹³¹ A insinuação da figura do vulcão (e, por conseguinte, do magma) não deixa de ensejar sugestiva relação da primeira epígrafe do conto “— I —” para com a obra rosiana *Magma* (premiada em 1936). Sílvio José Stessuk, na obra *Magma: Breviário de Rosa* (2006, p.14), assim menciona: “Não divulga novidade para quem está a par da melhor crítica, o conhecimento de que a obra de Guimarães Rosa, desde *Sagarana* até *Tutaméia*, tem como precípua razão de ser o que se pode chamar de intencionalidade anagógica: a palavra, acionada poeticamente, deve servir tanto ao autor quanto ao leitor como um trampolim para que a alma humana supere limites e ascenda – ou transcenda –, retornando assim à sua origem divina.”. Entretanto, Sílvio José Stessuk (2006, p.18) ainda compreende “A medula da intencionalidade anagógica a sustentar uma estrutura poemática coesa e significante”

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 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 Ser¹³², 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 poiésico 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-

na obra *Magma*. Daí, em raro e decisivo momento da crítica no Brasil, a defender o sentido autenticamente rosiano da obra artística e da fortuna crítica rosianas, Sílvio José Stessuk inaugura legítima pesquisa da obra *Magma*, no que registra: “(...) não mais apenas a partir de *Sagarana*, mas sim desde *Magma* a Tutaméia é que se desenha a vereda rosiana pelo Grande Ser-tão.” (STESSUK, 2006, p. 19).

¹³² 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.

Ser-vês¹³³? Se sim, ou não, em nível mítico-simbólico que se projeta experiência originária, digira-se, então a segunda epígrafe.

1.2.2.b Estudo da segunda epígrafe do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico

Como se pode constatar em subcapítulo 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 EFEMÉRIDES 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.

Frisa-se que, em nível mítico-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 da 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

¹³³ Vez que quer reforçar o caráter dialógico 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 experiência 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.

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 fertilizada no vazio pleno do salvífico Verbo Amor. No entanto, realizando a pulsão libertadora do texto rosiano, ao nutrir a leitura de intensidades poiésicas, 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 (*transcendelia*).

Assim, a Grande Mãe¹³⁴ (que é a vida) pode deixar de se manifestar enquanto serpente que come o próprio rabo (*uróboros*) para ser círculo em infinita expansão¹³⁵: 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 poiésica da ironia é experiência plena de vida. No entanto, embora possibilitem ritualização mítico-simbólica que faça o leitor refletir e vivenciar os temas da sabedoria e da vacuidade existencial, respectivamente, a primeira e a segunda

¹³⁴ 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.

¹³⁵ 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 os seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 185).
Daqui, pode-se depreender que o feminino no nível de maior realização expressa-se como integração com o masculino, processo que, em termos psico-cultuaris, ao invés de de sucumbir ao regressivismo do matriarcado, exige aceitação, superação e integração dos aspectos positivos e negativos herdados do matriarcado e do patriarcado.

epígrafes – ao referenciarem 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 mítico-simbólico, a terceira epígrafe.

1.2.2.c Estudo da terceira epígrafe do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico

Frisa-se que a primeira epígrafe origina-se da “Ia. TABULETA.” (p. 146), enquanto a segunda, por sua vez, origina-se “Das EFEMÉRIDES 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 fala 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.

Ao duvidar do conhecimento que se limita à sensação material, em nível mítico-simbólico, o texto rosiano enobrece o empírico, agora, concebido não apenas como experiência em nível sensorial, mas, também, como experiência 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, experiência 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 Agora*¹³⁶: 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, a ironia rosiana convida o leitor a experienciar perspectivas paradoxais que assimiladas fazem sobejar experiência poiésica. Tais experiências poiésicas hão 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 congrega todo o texto rosiano, faz-se mister seguir ritualização textual que favorece fortalecimento da leitura através da liberação poiésica.

1.2.3 ESTUDO DO ENREDO DO TEXTO “— *I* —”, EM NÍVEL MÍTICO-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 à omissão de ocorrências antecedentes e consequentes – poder-se sugerir que a temporalidade do evento no enredo é eventualidade sem fim nem origem¹³⁷, ou seja, é estória, é mítico conto a cantar Poesia.

¹³⁶ 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.

¹³⁷ 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).

Como foi visto no subcapítulo anterior, depois de observar do que e de quem se trata, o personagem-narrador diz de Radamante que tanto “*Êle era — um meu personagem*” (p. 147) quanto “*Eu era personagem dêle!*” (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 conglopera aqueles aspectos que compõem a singularização de cada identidade. Assim, no 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 Mesmo*¹³⁸. Neste sentido, conforme as tradições metafísico-cosmo-universalistas¹³⁹, 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

¹³⁸ 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.

¹³⁹ 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/textossaladeitura/03_arquetipos.doc. Acesso em: 18 jun. 2011.

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).

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.

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 conceber 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 afirmar 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 individuação¹⁴⁰.

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 relembrar 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 mítico-simbólica que preme originareidade, o leitor aperceber-se-á que em cada

¹⁴⁰ 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.

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 experiênciação, novamente, ao paradoxo.

Deste modo, a partir da integração¹⁴¹ do triadismo relacional (*sombra-persona*, *anima-animus*, imanência-Transcendência), em instância quadriforme, poderá devir a efetiva experiência da Graça.

Considera-se travessia mítico-simbólica que, ao acolher e ao superar a verossimilhança, nutre-se de gradual liberação poética. Portanto, é na linguagem – enquanto instrumento que soa Silêncio – que ocorrem as consonâncias, dissonâncias, espectros e sublevações¹⁴² 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* alquímico¹⁴³ 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

¹⁴¹Sobre 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).

¹⁴² Em carta de 2 maio 1959, o escritor João Guimarães Rosa, assim admoesta a 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).

¹⁴³ 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.

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 poético¹⁴⁴, busca-se fortalecimento que se faz trampolim para a realidade originária: morte da identidade quando reduzida em nível verossímil, vida do paradoxo: disposição para a Graça: fluir que dispõe possibilidade de libertadora experiência transcendental.

1.2.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— I —”, em nível mítico-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 Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo, tive de apajeá-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

¹⁴⁴ 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, objetiva, energicamente, 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”. (BUSSOLOTTI, 2003, p. 238-239).

faz-se como dinâmica da inversão, o que pode evocar a operação da *calcinatio*, 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 Roasao 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 travessia¹⁴⁵.

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 “*Roasao*” 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 “*Roasao*” ainda aproxime-se sugestivamente das palavras roaz (aquele que rói, que destrói), razoar (advogar), raso e razão.

O nome “*Roasao*”, 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 “*Rãõ*” insinua tanto grandeza através do aumentativo (*ãõ*) quanto, também, expressa significado relativo à efeméride, à passagem, à fluência do aspecto musical da linguagem¹⁴⁶, pois que é palavra que tem sonoridade parecida com a pronúncia

¹⁴⁵ 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.

¹⁴⁶ Chevalier 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

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 Dívida*. Simbolizando esta grandeza carregada de ambiguidade, Rão é numinosa obscuridade, é revelação do *Mysterium tremendum et fascinans*¹⁴⁷: 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*)¹⁴⁸, 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 rbdomancia. Composto pelo radical *Rad*, o nome Radamante sugere-se enfaticamente como raiz, fundamento. Acolhendo dentro de si a palavra amante, o nome Radamante, 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*

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).

Sobre estudo relativo aos nomes dos personagens na obra rosiana ver SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. **Nomes dos personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL, 1971.

¹⁴⁷ 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.

¹⁴⁸ 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 subcapítulo desta pesquisa, em função da aparente falsidade das propostas do personagem Roasao (“*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.

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 Inominavel.

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 apajé-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 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 seauthôn*)¹⁴⁹, 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:

Traziam-no dólares do Govêrno e perturbada vontade de gôzo, 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 “*Traziam-no dólares do Govêrno*” sugeriria que Radamante vinha a serviço de fins estatais, detinha dinheiro e certo furor consumista. A expressão “*Traziam-no*” insinua que Radamante era trazido não apenas pela deliberação da vontade própria (ou da instituição estatal), mas, também, por vontade Outra¹⁵⁰. 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

¹⁴⁹ *Gnôthi seauthôn* (*Conhece-se a ti mesmo*) é expressão encontrada no pórtico do oráculo de *Delphos*.

Sócrates, também personagem de Platão, influenciado pela délfico *Gnôthi seauthôn* 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.

¹⁵⁰ Nota-se a consonância com as palavras do Cristo: “Não se faça, todavia, a minha vontade, mas sim a Tua!” (Lc 22,42).

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 gôzo*” que motiva o itinerário do personagem não apenas seja inquietação causada por desejos carniais, 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.

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 (o que seja: *disposição* para a experiência da Graça). 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 (*parábase*) 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 obscuro¹⁵¹: ida ao Hades de *Radamanthis*, ao *Inferno* dantesco¹⁵², quiçá, às sombras inconscientes do próprio leitor.

¹⁵¹ 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

Assim, não sem sentido, o personagem Rão parece avultar na grandiosa pujança da vida material, da vida na matéria, na *Mater*, na mãe primitiva, primordial¹⁵³, haja vista, por este curso, dar-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 dialogal 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 Radamante; diz:

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

Observa-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 “—

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).

¹⁵² 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.

¹⁵³ Como já havia sido notado no subcapítulo 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 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 detalhe, causa estranheza, serve à dinâmica reversiva da poética rosiana.

Mulheres?!” é fala que, ao dialogar, busca relação e, provavelmente, aponta para a emergência arquetípica do Si Mesmo (*Selbst*) intermediado pela *anima*¹⁵⁴. O feminino, pois, caracteristicamente relacional, é receptividade que evoca câmbio, impulso ascensional e criativo¹⁵⁵. Não sem sentido, logo 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 teorético.*”, 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*, de acordo às tradições místico-filosóficas¹⁵⁶) e a expressão “*nada teorético*”, 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).

¹⁵⁴ Ver também HILLMAN, James. **Anima: anatomia de uma noção personificada**. São Paulo: Cultrix, 1990.

¹⁵⁵ 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 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).

¹⁵⁶ Ver LIMA VAZ, Henrique. **Experiência mística e filosófica da tradição ocidental**. São Paulo: Loyola, 2000.

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 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 presença¹⁵⁷ 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 estribilhos. (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*

¹⁵⁷ Aqui, pode-se refletir com Louis Lavelle (2008, p. 17): “Há uma experiência inicial que é implicada em todas as outras e que dá a cada uma delas a sua gravidade e a sua profundidade: é a experiência da presença do ser. Reconhecer esta presença é reconhecer ao mesmo tempo a participação do eu no ser.”. Para mais esclarecimentos sobre a noção de “Presença” ver LAVELLE, Louis. **A presença total**. Trad. Américo Pereira. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/33374267/Louis-Lavelle-a-Presenca-Total>. Acesso em: 26. Fev.2012.

recedores”, 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, Radamante, então, seria alguém que, de modo convencional e infértil, está apenas “*conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos.*” (p. 146).

Ressalta-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, diabolologia da espiral dialógica rosiana quando mítico-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 contemplar¹⁵⁸. Deste modo, na oração “*conferindo o tanto que da Cidade reconhecesse.*”, o “*tanto*” de reconhecimento É: intensidade de Infinito. Outrossim, reforçando a leitura, observa-se que na oração “*tanto que da Cidade reconhecesse (...)*” a palavra “*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 dúvida¹⁵⁹, recorrer à gramática normativa e averiguar suposto caso de solecismo, vez que o texto deveria dizer que

¹⁵⁸ Para considerações sobre tal tema ver WILBER, Ken. **O olho do espírito**. São Paulo: Cultrix. 2000.

¹⁵⁹ 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.” (BUSSOLOTI, 2003, p 78).

o personagem Radamante *Saudava a urbana paisagem* e não que “*Saudava urbana a paisagem*”. Nesta construção 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 à recepção que lhe oferecia a cidade francesa: *Saudava urbana, a paisagem*.

Para além da lógica, todavia, a linguagem rosiana, paradoxalmente, acata tanto o princípio da contradição tanto quanto ainda 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, cidadina; 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 mítico-poética do texto rosiano, pode-se conceber ainda que “Radamante *nugava, tirava-se à praça*” porque, a entregar-se às singelezas 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 discrição 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 com 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).

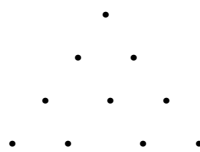
Ao ler-se a oração “*Desembarcado de horas*”, em nível verossímil, é possível dizer que Radamante chegara de viagem fazia algumas horas. No entanto, a expressão rosiana pode também significar que Radamante é alguém “*Desembarcado*”, *desimpedido de horas*, ou seja, livrado do peso do tempo. Ou ainda, 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 guardam 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, primevos¹⁶⁰.

¹⁶⁰ 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 Cósmico, vez que simboliza retorno à Unidade depois de um ciclo criativo. A simbologia do decênio está diretamente relacionada com a Tetraktys 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.

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

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. Frisa-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 vulcânicos¹⁶¹. 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.* Atenta-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.

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

¹⁶¹ 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).

Nesta perspetiva, Radamante, portanto, faz-se vezo do “*nada*”¹⁶². 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 conhecendo-se a si mesma. É justamente por isto que, da experiência deste “*nada*”, emerge, instantaneamente, aquela autentificação constituinte de cada *eidós*: 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 *eidós* 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 humano¹⁶³, linguagem universal das coisas quando comunicam Mistério.

¹⁶² 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 do 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).

¹⁶³ 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*.

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. Indica-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 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 tôdas, êle havia de realizar-se! (p. 147).

Como mencionado no primeiro subcapítulo, 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 tôdas, êle 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 originária¹⁶⁴. Assim, Radamante “*havia de realizar-se*” porque faz-se necessário que ele volte ao mundo (realidade verossímil), atualize-se na matéria, exerça-se

¹⁶⁴ 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).

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 a *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.

Não sem motivos, ao sugerir problematização entre os temas da verossimilhança e da ficção, o narrador-personagem refere-se a relação de Radamante com a literatura e 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 mítico-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*¹⁶⁵, o *modicus*, o modo,

¹⁶⁵ 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).

Também, 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: 03 set.2011.

medicamentum, a medicina da linguagem, portanto, a prática do equilíbrio que busca a saúde tomando como baliza o modelo da criatividade, o arquétipico 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 substanciais e arquétipicas 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, romanceando 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 poiésicas. 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. enseja-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 segue 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*¹⁶⁶, 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*” (atenta-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:

¹⁶⁶ 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.

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 nôvo 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 poética. 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, 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 Buffon¹⁶⁷ – mas desde quando por homem se concebia lugar onde se corte e se talhe o conhecimento do Infinito.

Nota-se que quem despreza estilos está, de algum modo, exercendo-se em estilo (o estilo de quem despreza). 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 sinonímia¹⁶⁸ que remete à

¹⁶⁷ ““O estilo, é o próprio homem, dizia Buffon””. (COMPAGNON, 1999, p. 166).

¹⁶⁸ Antoine Compagnon, na obra *O Demônio da Teoria* (1999), 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).

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 originalidade, “*Radamante desprezava estilos*” porque se fazia tensão, ambiguidade. Isto é, porque, ao ter estilo contagiado por 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 Radamante 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 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 mítico-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 pejada 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*”. Frisa-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 variegada¹⁶⁹.

¹⁶⁹ 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

Em nível verossímil é possível que a oração rosiana esteja afirmando que o romance – enquanto gênero literário – estava superado¹⁷⁰. Neste sentido, Radamante é apresentado como pretenso 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 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 convenções¹⁷¹, o gênero haverá de fazer-se generosidade: *eros* que, revolucionária e reversivamente, preside em todo *gen* poiésico: 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, ressalta-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

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).

O romance na literatura rosiana, no entanto, existe, sobretudo como caso de amor com a linguagem.

¹⁷⁰ Considera-se que, em 1880, o escritor realista Jules Renard dizia que o romance havia morrido; e aqui-agora, o texto rosiano – romance de um homem com a linguagem – pode soar vívida e atualizada ironia.

¹⁷¹ 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).

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 nôvo aclássico, por perfeito*.”. Em nível verossímil, o pretense vanguardismo de Radamante parece, de fato, desejar profeticamente que a tradição clássica sucumba diante da adviniência do “*mundo nôvo aclássico*”. Observa-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 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 *clássico*¹⁷² – 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 formatividade¹⁷³.

Assim, quando, em nível verossímil, Radamante, mesmo que de modo restrito (pouco espaçoso), afirma o devir que há de “*dar espaço ao mundo nôvo 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.

¹⁷² 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.

¹⁷³ 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).

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 Libertação.

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 metaforizarem o encontro e a literatura como efemérides de nutrição e purificação espirituais.

1.2.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— I —”, em nível mítico-simbólico

No primeiro subcapítulo 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 mítico-simbólico, envidada pela emergência de liberadoras pulsões poiésicas, a reversão ainda mais potencializa o movimento ascensional.

A expressar este fortalecimento, 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’estrageon, 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, pode insinuar referência ao alimento espiritual — que é a língua — materializada em porção de sentido: 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 prossegue: “*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 poéticos, não seria desarrazoado conceber que o texto rosiano, além de dispor à mesa dos personagens a “poularde à l’estragon”, 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*”¹⁷⁴, já considerada mítico-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, cultivar-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 tórreres de marfim. Droga era agora a literatura; a nossa, conchalhorda. Beletristas... Mirou em volta. Paris, e senão nada!

Nesta altura do discurso, considera-se a verossimilhança da expressão “*Nada de tórreres 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*”¹⁷⁵ que inicia a frase, elevarem-se torres de *fim de mar*, de infinito em

¹⁷⁴ 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).

¹⁷⁵ 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 Metaphysic, ed. G. Olms e A. R. Ganther, Hirschberg, 1989, p. 35 apud

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 solitude 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, 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 Roasao, 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 convivência 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 poésica do neologismo “*concalhorda*”, a expressão “*Beletristas*” – que usualmente remeteria àqueles que têm na linguagem um superficial adereço – aponta – agora em termos mítico-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.

Pode-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 reduzido ao mundo: finitude a insinuar-se lugar de pré-sença e de manifestação da falta: experiência do “*nada*”¹⁷⁶ a apontar para o tudo da Transcendência.

Considerando, assim, o período verbal estudado, o texto rosiano apresenta a situação da literatura, diz “*Nada de tôres 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, 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 mítico-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*

¹⁷⁶ 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).

perfume”. Frisa-se a predominância de sílabas que sibilam: *ésses*, *chios* que fazem alarme de densa imensidão e suavidade. Nesta pletora de intensidades sutis, volteiam eólicos espirais, dá-se furação de beleza, cujo centro é olhar de calma 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 mais apenas como mulheres da França, mas como símbolo universal, pois, vivenciado poiesicamente no rito da leitura, faz-se mesmo encantamento e 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 discricção 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* poiésico – mas consoante as primícias da experiência originária, pode-se compreender: 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 evolui e abraça, quando, mesmo

nas raias do paradoxo, acolhe, aquece e dá à leitura certeza que se dispõe 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 dionísiacos. 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 embriaguez dionísia¹⁷⁷ 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 Radamante, em nível mítico-simbólico, dá-se o contrário. Portanto, debitar – atitude de Radamante 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, Radamante 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

¹⁷⁷ Quanto ao simbolismo referido à figura de Dionísio ver KERÉNYI, Carl. **Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odisseus, 2002.

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 Radamante. Por outro lado, a ritualizar a apresentação dialógica, o texto também possivelmente sugere que a esquiva traz aquela distância necessária ao conhecimento de algo, ou alguém. Assim, a expressão “*de nhaniônias*” pode estar referindo tanto a Radamante quanto ao personagem-narrador, vez que ambos podem estar “*de nhaniônias*.”, quiçá entojado na vontade, *nenhenhen*. No entanto, em um caso ou outro, faz-se mister saber o significado da referida expressão. Na obra *O Léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins assim diz de tal verbete: “Explicação não encontrada”. (MARTINS, 2001, p. 351). Intentando aproximação poética 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 aventar ainda que “*nhaniônias*” inicia-se com a palavra *nhã*¹⁷⁸. Variação de “*nhá*” (sinhá), a fração “*nhã*” significa senhora, moça, o que mais reforça a suspeita das referências tanto negativas e frívolas quanto positivas e íntegras ao feminino (*anima*). 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*).

¹⁷⁸ 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 *nhã*, corruptela de senhora. Empr.pleonásticos”. (MARTINS, 2001, p. 350).

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 do texto rosoano em estudo, retrata ação de *falar ao princípio de*, ou seja, o próprio ato de prefaciá-lo¹⁷⁹. Integrando estes vários significados pode-se sugerir interpretação que conceba a palavra “*nhaniônias*” como a fala primicial, a compensar possível fraqueza do *animus*, refliteo aspecto feminino do eu, ou seja, o misterioso e iniciático cantar da *anima*.

Para efeitos poiésicos, o vocábulo “*nhaniônias*” pode ainda ser composto químico com fortes ligas alquímicas¹⁸⁰. Nota-se que, neste caso, as letras iniciais “*n*” e “*h*” juntam-se tal 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 poiésicos, 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, percebe-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 polissemias¹⁸¹, 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

¹⁷⁹ Ver verbete *Prefácio* em Wiktionary. Disponível em: <http://pt.wiktionary.org/wiki/pref%C3%A1cio>. Acesso em: 20 ago.2011.

¹⁸⁰ 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).

¹⁸¹ 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).

possibilidades positivantes, conquanto todos eles devam sempre apontar para encontro com aquilo que é se encaminhar para esquiva “*de nhaniônias*”, 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, aconchego de destilada boêmia inatural e canções transatas.
(p. 147).

Frisa-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 “*(...) achonchego de destilada boêmia inatural 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 a uma pessoa ou situação, em específico. Dá-se, então, condensado de significações e a expressão “*destilada boêmia inatural*” pode referir-se à embriaguez relacional vivida pela linguagem do texto.

Em nível verossímil, estar no cabaré “Lapin Agile”¹⁸² sugere algum significado sexual, vez que, em português, “Lapin Agile” significa “Coelho Rápido” e, por vezes,

¹⁸² 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). Estas e mais

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 mítico-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 da oração 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. 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 ensejar 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 narrador¹⁸³. 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.

informações estão no site do Lapin Agile (mais especificamente no setor relativo à história do recinto). Ver LAPIN AGILE. Disponível em <http://www.au-lapin-agile.com/histo.htm>. Acesso: 10 de fevereiro de 2011.

¹⁸³ Dado o caráter 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.

Vilma 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).

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 poeticamente, responde-se como lancinante certeza epifânica: genialidade da poesia: linhas humanas nas mãos de Deus¹⁸⁴.

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

—Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos... *Não o entendi de menos: no mal falar e curto calar, prisioneiro de intuítos, 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 bem¹⁸⁵. Nesta perspectiva, percebe-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

¹⁸⁴ Em entrevista a Jorge de Aquino Filho, Vilma 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).

¹⁸⁵ Na estória “—VII —” do prefácio *Sobre a Escova e a 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).

entanto, guindada pela ritualística mítico-simbólica, ainda a considerar o efeito reversivo da ironia rosiana, a segunda maneira de apreender o sentido da oração dá a intuir que a fala de Radamante está se referindo ao personagem-narrador como alguém que vive ao modo das verdadeiras obras, ao modo da efeméride literária, como alguém que está a expressar-se em oportunidade (e “em vez”) poética e a realizar-se como homem livre, isto é, em vezo de criação. Assim, a expressão – “(...) em vez de livros verdadeiros, impinge-nos”, pode ser compreendida em outro nível de entendimento. Pode-se, então, 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-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: estado de espelhamento das coisas e, no caso, de espelhamento entre o personagem-narrador e o narrador-personagem.

Se em nível verossímil o narrador simula apresentar a Radamente como aquele que fala de modo equivocado e que não sabe calar para ouvir aos outros e nem mesmo a si mesmo, em leitura mais atenta, percebe-se que a sintaxe rosiana deixa margem para que sejam captados outros significados nas orações. Neste sentido, a expressão “*Não o entendi de menos*” pode significar algo próximo a: *não o entendi a partir de percepção que o menoscabava*. Ou: *o entendi bem demais*. Ou ainda: *o entendi como a mim mesmo*.

Desta maneira, é possível conjecturar que Radamante não apenas realiza o “*mal falar*” como alguém que fala de modo descuidado, leviano, inadequado ou até negativo, mas, também, como alguém que expressa a sombra (nos aspectos negativos ou positivos) do narrador. Neste sentido o “*mal*”, aí, está relativizado, pois que é efeméride de um “*falar*” que favorece conhecimento do que seja o próprio mal e do que seja o bem. O bem, em última instância, pode estar por trás de algum mal manifesto em alguma situação particular: o “*mal falar*” de Radamente, portanto, propicia expansões de consciência.

Já o “*curto calar*” – que em leitura verossímil pode se referir a pouca capacidade de silenciar, a pouca disposição para ouvir aos outros e a si mesmo – em leitura mais detida – passa a ser sugerido como um ouvir que se dá em curto espaço de tempo, isto é, sob os

auspícios do eterno no instantâneo. Neste sentido, se verossimilmente Radamante é representado como “*prisioneiro de intuítos*” (como alguém escravizado por descabida pretensão), em leitura mais acurada e enlevada pela sintaxe da poesia rosiana, ele pode ser compreendido como alguém submetido à vontade cósmica, como alguém que aceita e cria as próprias possibilidades de modo responsabilmente determinado. Também, se em nível verossímil a expressão “*confundir sorvete com nirvana*” aponta para o equívoco de Radamante confundir o gozo sensorial com o gozo místico, o prazer efêmero de tomar “*sorvete*” com o prazer transtemporal do “*nirvana*”, em leitura mais meditada pode-se compreender que, ao ser tanto prazer sensorial quanto gozo místico, a experiência de Radamante (e, por conseguinte, da linguagem rosiana) é ocorrência próxima ao orbe originário; é fusão que integra “*sorvete com nirvana*”: Espírito-mundo. Nesta perspectiva, ao usar o sinal de dois pontos na oração estudada, a linguagem rosiana possibilita espelhamento a refletir que, se por um lado o personagem-narrador revidou às críticas feitas por Radamante, por outro também parece ter percebido tanto a si próprio enquanto alguém que atua “*no mal falar e curto calar*” quanto a Radamante enquanto alguém que vive o mundo de modo pleno.

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 protoparadoxais. Espiraladamente, pois, mais se evoca *poiésis* e outras situações que ensejam intensivamente teores paradoxais, ou seja, emergências protoparadoxais. Assim, o aparente conflito entre os personagens faz-se movimento que gera *catábase* e *parábase*, 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.

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 música¹⁸⁶, em nível mítico-simbólico, sempre como enigma – é o originário que descende, 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:

¹⁸⁶ 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).

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 instância, das realidades sutis. Ouça-se: “*a Vinha do vinho*”¹⁸⁷, como a ritmar valsa dançada pela madame *anima* (“Vinha”) que é desposada pelo jovem *animus* (“vinho”), sugere-se como essência de um sabor que leva à embriaguez, ou ainda como simbólico saber¹⁸⁸ 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” arranjados em fileiras espaçadas, em geométrica arquetipicidade. Assim, “oitenta” — número múltiplo de quatro — pode referenciar ressoante sentido com as simbologias do quatérnio 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 quatro¹⁸⁹, sendo

¹⁸⁷ 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...

¹⁸⁸ Neste caso, poeticamente, rosianamente, ver KIERKAGAARD, Sören A. **In vino veritas**. Lisboa: Antígona, 2005.

¹⁸⁹ 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 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).

consentânea à superação do triadismo dialético¹⁹⁰ 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 Kósmico¹⁹¹. 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 uma 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 mágica¹⁹².

¹⁹⁰ Como já foi dito no subcapítulo 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.

¹⁹¹ Exortando-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.

¹⁹² 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).

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.”

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 mítico-simbólico, de modo discreto, sutil e profundo, o texto pode falar ao inconsciente¹⁹³ 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 sociedade, teria eu pena de mim ou dêle? (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 Tu¹⁹⁴. 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 mítico-simbólico, este “*simpatizar*” é enigmático. É “*um tanto*” que tinha a si mesmo (“*Tinha-se*”), ou seja, é experiência de quantidade (“*tanto*”) qualitativamente relacionada à unidade (“*um*”) que se quer sintonizada, sim-pateticamente, com *pathos* universal.

Desta maneira, “*de sociedade*”, 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 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 dêle?*”? 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

¹⁹³ Quiçá, deste modo, realiza-se aquele desejo que o próprio João Guimarães Rosa, em carta à tradutora Harriet de Onís, confessa ter: “O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto ao consciente do leitor.” (VERLANGIERI, 1993, p. 100).

¹⁹⁴ 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.

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 do sentimento de compaixão¹⁹⁵, 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 dêle?*” 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 comiseração, faz-se capaz de perceber cada ente manifesto como máscara que se escreve tanto expressão sofrida e transitória quanto alegria diante da 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 perdão¹⁹⁶.

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

¹⁹⁵ 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, Mandarin, 2001.

¹⁹⁶ 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 despotencialização 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).

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.

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, simbolicamente, remetem a leitura ao tema e à problemática da nutrição: comem, bebem, alimentam-se dialogicamente: ser-vem-se¹⁹⁷. 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 quê. 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 sincronístico diálogo: silencioso encontro, vida que vai se tecendo textualidade e compaixão: experiência do amor.

Perceba-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 mítico-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)¹⁹⁸.

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 aritmósófico) que, sendo temporal, realiza-se naquela incompletude caracteristicamente humana, enquanto aquela preparação que pode

¹⁹⁷ 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”, vividamente, em retorno, servir ao mundo e a Si Mesmo.

¹⁹⁸ A simbologia do decênio foi abordada no estudo do primeiro movimento do enredo em nível mítico-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).

se precipitar em completude tão bem expressa na simbologia do número nove (novenário)¹⁹⁹. 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 mítico-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.²⁰⁰

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 à 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

¹⁹⁹ 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.

²⁰⁰ 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).

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 a 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 rosto – tal Jó lamentando e questionando a Deus²⁰¹ – 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.

Neste ritmado e iôguico *pranayama*²⁰² 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 fimbrias 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).

²⁰¹ Para estudo das significativas relações entre o problema da dúvida e 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.

²⁰² *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.

Se em termos verossímeis representa-se, aí, postura meditativa que intenta apreender o incessante devir da alteridade; em termos simbólicos, os “*fiões 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 “*fiões 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 mítico-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 que 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, taovez²⁰³, possível *lemniscata* (∞): eternidade que se expande no tempo, alargamento de Infinito.

Destarte, neste processo investigativo, como a propor mais expansivos exercícios hermenêuticos à leitura, o narrador rosiano deve continuar falando de Radamante:

Temia êle o nôvo 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

²⁰³ 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!*

mesmo, deve se escorar em um mundo ao qual 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. Frisa-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 éle o nôvo e o antigo, carecia constante sustentar com as mãos*” porque, a temer e tremer²⁰⁴ – sob a égide do *Mysterium tremendum et fascinans*²⁰⁵, para além do pretérito e do futuro – experienciava o Agora, desejava, “*carecia*” a constância daquele sobejar que é duração (*durée*)²⁰⁶, 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 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:

Querida, não queria, ter saudades. Não ri. Éle era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente. (p. 147).

Veza que na primeira oração deste período, a palavra “*Querida*” conjuga o verbo querer tanto na primeira quanto na terceira pessoa do singular (respectivamente, eu e ele), em nível

²⁰⁴ 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.

²⁰⁵ 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.

²⁰⁶ 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.

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. Frisa-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, perceba-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 estudo²⁰⁷.

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 anima²⁰⁸. Como consequência,

²⁰⁷ A considerar a emergência do “couplet” no texto analisado nesta pesquisa, 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, 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 sorrateiramente 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.

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 Libertação²⁰⁹.

Estar de acordo com o de-sidério *Kósmico*²¹⁰ 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 protoparadoxal eliciada por oração influenciada por originareidade, quer seja para os personagens, quer 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 mítico-simbólico, a dialógica engendrada pelas personagens dirime tensões, libera conteúdos sombrios inconscientes, de modo que, pelas vias da ironia bem como pelas emergências protoparadoxais que se insinuem 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

²⁰⁸ Neste sentido, na obra *O Projeto Atman*, Wilber (1999-A, 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.

²⁰⁹ Ken Wilber (1999, p. 124), referindo-se às estratégias de adiamento da Libertação, comenta: “Tudo que 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)”.

²¹⁰ 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*²¹⁰, 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 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: 25 fev.2011.

originário, ter saudades, em sentido rosiano²¹¹, 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 Vida²¹².

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.

Frisa-se, pois, que ao dizer “*Não ri. Éle 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 rir²¹³. 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 do absurdo de Radamante revelar-se um personagem, neste instante textual, pode correr fluxo que abre circunspeção capaz de fazer gracejo²¹⁴, capaz de fazer-se efeméride que recorda, que elicia lembrança, que se diga respeito à adviniência da Graça.

Assim é que, através de linguagem prenhe de 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

²¹¹ No intento de tecer considerações quanto às “*saudades*” rosianas, pode-se ainda dizer com Rosenfield 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.

²¹² 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 das 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.” (BUSSOLOTI, 2003, p. 114).

²¹³ “Só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizável.” (BERGSON, 2001, p. 109).

²¹⁴ 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.”

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 apercebe-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 pejada de paradoxalidade originária: “*Éle era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente.*”

Nota-se que com a oração “*Éle 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 “*Éle 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 “*Éle 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 mítico-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: “*consequira-se presente o Rão no orbe transcendente.*”

Vale lembrar: para o narrador-personagem, “*Rão*” é “*meu amigo Roasao, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*” (p. 146), ou seja, é aquele ao qual esta pesquisa, uma vez consciente da ironia rosiana (quando o pseudônimo pode conduzir ao nome verdadeiro), optou justificadamente por evocar como Radamante. Posto isto, deve-se seguir estudo, haja vista ao dizer – logo após o sinal de dois pontos – “*consequira-se presente o Rão no orbe transcendente*” o narrador sugere que o personagem “*Rão*” não se identifica como explicação da oração anterior, qual seja “*Éle era — um meu personagem.*” Assim, implica-se que “*Rão*” é abertura de efeméride, efeméride de oclusões.

A expressão “*consequira-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 “*consequira-se*

presente” justo por ser experiência da Presença; experiência além da vontade idiossincrática do autor, do escritor e da pessoa João Guimarães Rosa²¹⁵.

Ao dizer “*o Rão*”, a fala do narrador usa artigo que, definindo 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*²¹⁶.

Nesta perspectiva o “*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 arquétipos²¹⁷, aqui, neste estudo, também denominada de nível sutil. Entretanto, mesmo não sendo a Transcendência, o “*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.

²¹⁵ 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.” (ROSA, 1979, p. 157). (grifos do autor).

²¹⁶ 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).

O vigor estético da arte rosiana faz-se consoante com o significado etimológico da palavra ética, qual seja ethos, do grego, toca, habitat, moradia. Para os gregos, viver de modo ético significava, originariamente, sentir-se em casa na medida em que se tem o Kosmos como morada.

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...

²¹⁷ “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).

Enquanto devir-criação (dever de liberdade), as identidades do personagem narrador, de “*Rão*”, do texto, do próprio autor, quiçá, do leitor, começam a ser radicalmente questionadas, postas 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 traz ao leitor insinuações originárias cada vez mais intensas.

Observa-se como, no primeiro e no segundo movimentos do enredo, a ritualização mítico-simbólica realiza-se como crescente processo de emergência de situações protoparadoxais. 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 se ritualizando a partir de forças do 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. Éle era — um meu personagem: conseguira-se presente o Rão no orbe transcendente.*” (p. 147) questiona-se a identidade, enseja-se consciência para a realidade originária, enceta-se ritualização no terceiro movimento do enredo ou dinâmica da conversão em nível mítico-simbólico. Portanto, é esta dinâmica que, a acolher e a superar os níveis anteriores, tornará possível a emergência do paradoxo originário tanto na experiência apresentada pelos personagens quanto na realização poética do texto como um todo.

1.2.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— *I* —”, em nível mítico-simbólico

Ao acolherem os níveis verossímil e mítico-simbólico, o personagem narrador e o personagem Radamante fazem-se conscientes do nível originário. Tal situação corrobora para que o leitor venha, também, dar-se conta de necessária experiência com o paradoxo, em nível originário-causal. O texto e a leitura, assim, perduram, vigorosamente, de oração em oração: reza-se dinâmica da conversão²¹⁸. Daí, em música que se entorna silêncio, não apenas os personagens, mas também o contar rosiano e o leitor debruçarem-se

²¹⁸ 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*”²¹⁹, isto é, a alteridade daquele Outro que é insinuação de Transcendência. Assim, se no plano da verossimilhança, as canções “La ballade des trente brigands”²²⁰ e “La

²¹⁹ 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.

²²⁰ 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: 10 set. 2011.

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 trousseur – vous m'entendez ? / Et d'un petit air guilleret / Vint me trousseur 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.”

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*.

femme du roulier”²²¹ 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 mítico-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 instintivo²²². Lá se dizia “— Mulheres?! *e: como a cambiar dinheiro à ótima taxa — problemas que pronto se propôs, nada teórico.*” (p. 146).

Na dinâmica da reversão – mítico-simbolicamente – a expressão “*As francesas, o chique e charme, tufões de perfumes.*” (p. 147) pode ser compreendida como reflexo da vida

²²¹ 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 bom'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 mèr'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 123-128 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: 10 set. 2011.

Há uma versão desta canção interpretada por Marie Dubas. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F-jjGcWnliA>. Acesso em: 20 abr. 2011.

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 a 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.

²²² Como foi dito em subcapítulo 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).

enquanto possibilidade de graciosa elegância²²³: 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. Frisa-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)²²⁴: 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*”)²²⁵. Vez que a cerejeira costuma perder muito facilmente as flores, em nível

²²³ 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).

²²⁴ 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 dos 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.

²²⁵ 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 pareilles (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

mítico-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 opostos²²⁶. “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 da *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*²²⁷.

Por evanescer em densidade de tamanha leveza, não é desarrazoado afirmar que a relação entre os personagens, então, faz-se, como operação alquímica da *Sublimatio*, ou seja, trabalha-se a linguagem em estado gasoso²²⁸, enleva-se a solidez da *coagulatio* à pureza do sublime.

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.

associada à liberdade e às insurreições do proletariado. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Temps_des_cerise. Acesso em: 2 fev.2010.

A relação entre conflito belicoso e zelo pacificante enquanto figurações dos revolucionários processos de integração das potências da *anima* e do *animus* pode ser considerada tônica que vigora desde do início da produção rosiana. Já em *Sagarana* (1946), 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).

²²⁶ Na estória “—II —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*, o personagem Tio Cândido “*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).

²²⁷ 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.A, p. 112). (grifos meus).

²²⁸ 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).

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 imemorial²²⁹. 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 compondo 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, no texto rosiano, também, insinua-se e é “*todos*”. Assim, as “*saudades*”²³⁰ (p. 147) podem deixar de ser apenas sentimentos que remetem ao tempo passado para saberem-se Sabedoria de re-conhecimento. 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)

Perceba-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

²²⁹ Estrofe que se repete numa canção, pode-se ainda re-afirmar o que foi dito no subcapítulo 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”.

²³⁰ Como já se mencionou no subcapítulo 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.

concebidos como negativos não exatamente por serem maus, mas por serem ainda desconhecidos, ou obscurecidos por repressiva inaceitação²³¹.

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 absenteísta de “foge-não-foge”, ou seja, estado de estagnante nulificação.

Em nível mítico-simbólico, no entanto, “espirrar” sugere tanto sintoma, doença quanto alívio e satisfação, enquanto que “mexer” pode insinuar 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 sabedoria 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 protoparadoxal²³², 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

²³¹ 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.

²³² Este devir protoparadoxal 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).

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.

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 linguagem²³³:

— *êle 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 se mostrar 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*²³⁴. Assim, se antes o personagem-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*²³⁵ 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 Outro. Daí que, a oração “*me escrutava*” atroa como auscultar de abismos,

²³³ 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).

²³⁴ Ver JUNG, Carl Gustav. **Mysterium Coniunctionis**. Obras Completas, vl. XIV/1/2. Petrópolis: Vozes, 1985.

²³⁵ 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).

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 dêle! (p. 148).

Quando o personagem-narrador percebeu aobre Radamante que “*Êle era — um meu personagem*” (p. 147) deu-se ironia sob o nível verossímil. Agora a própria ficção começa a ser ironizada, vez que um personagem criar o autor é ser ele também autor, o que paradoxaliza, no campo literário, a relação criador/criatura.

Medita-se que, distintamente de quando diz a oração “*Êle era — um meu personagem*”, o texto rosiano não apresenta na fala “*Eu era personagem dêle!*” 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 Outro²³⁶ 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:

²³⁶ 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.

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 Radamante “*Vai*”, vigora, continua, é devir-agora, ao mesmo tempo em que está finando (“*finiu*”), ou seja, desaparecendo como se fosse uma imagem que se decantou no fundo de um copo, como uma voz que, morna, meeira, vai desaparecendo.

Estuda-se que, neste ponto de ritualizadas sutilezas, Radamante 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, Radamante 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 e da eternidade. No entanto, o experimento poético 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. Outrossim, mais tragicamente, a expressão “*finiu*”, se lida/compreendida como condensação entre as palavras *fim* e *io* (*eu*, em italiano), pode estar referenciando ao fim da identidade do personagem-narrador e até do narrador-personagem. No entanto 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: spectralidade 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 sugerir, desta forma, a nutrição a ser feita e a nutrição já acabada. Neste sentido,

atenta-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*”. Portanto, 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, compreende-se 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 evocar²³⁷:

— Agora, juntos, vamos fazer um certo livro? (p. 148).

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 Dívida*, outrossim a vida enquanto criação do Verbo, enquanto unidade originária que é Multiplicidades²³⁸. 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 poiésicas e situações protoparadoxais – 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”

²³⁷ 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).

²³⁸ 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 experiência da transcendência faz-se como Mundos.

(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 Vida²³⁹. Tal reunião poderá repetir criativamente a co-operação que a obra de arte²⁴⁰ 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 homem²⁴¹. Neste sentido, criador e criatura podem aproximar-se de tal modo 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 Transcendência²⁴²: criação, agora.

²³⁹ 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).

²⁴⁰ 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).

²⁴¹ Carl Gustav 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 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.”

²⁴² 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).

Ouvir a proposta de Radamante, portanto, é dispor-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, êrro, recômeço, reêrro, concordei, o centro do problema, até que a morte da gente venha à tona. (p. 148).

Em verossimilhança, neste caso, o personagem-narrador pondera de modo a assentir ao convite de Radamante. Já em nível mítico-simbólico, este período pode engendrar dinâmica que pulsa ascensionalmente até a conflagração de ritualizado conúbio. Ao propositivar 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 (“*êrro, recomêço, reêrro*”). 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

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).

outro, vez que, em bodas de união, em alquímico Hierosgamos²⁴³, 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! A sobejar faltas, ambos os personagens-escritores tornam-se dois, que retorna ao Um²⁴⁴, que vem aos muitos.

No espelho do mar: a face do céu: pélagos 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, côro, 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, côro*”, não ressoa mais a voz pessoal de um dos personagens, ou de ambos, mas Voz que canta neles e em si mesma, “*côro*” 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 alquímico²⁴⁵ que começou com a matéria prima (*nigredo*), desenvolveu-se na purificação (*albedo*) e na 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*²⁴⁶ – re-vistas em

²⁴³ 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.

²⁴⁴ 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).

²⁴⁵ Sobre as fases e operações alquímicas ver o subcapítulo 1.2 desta pesquisa bem como 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.

²⁴⁶ Aqui, conforme posição de Marie-Louise von-Franz, pode-se compreender 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

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 sacrifício²⁴⁷, 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 preservam ao mesmo tempo em que diluem as próprias identidades, ou morrem ao tempo em que vivem²⁴⁸, os personagens revelam à contemplação da leitura uma paradoxal vivência que pode ser – não sem intentos neologísticos e sugestivos – denominada de conúbio do morrenascimento²⁴⁹. Sem embargos, para os personagens, a superação do nível originário se dá quando a ironia ironiza a si mesma, quando *Eros é Tântatos*, 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, a ascensão dialógica desenhada pelos personagens fez-se como fortalecimento e liberação poiésica que possibilitou disposição para a adviniência salvífica da Graça²⁵⁰. Por

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).

²⁴⁷ 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.

²⁴⁸ 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).

²⁴⁹ Intenta-se com esta palavra remeter à experiência que expressa o paradoxo da identidade e da alteridade tal adentrado e vivido pelos personagens.

²⁵⁰ 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: Mandarim, 2001. No prefácio

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, côro*”, a linguagem rosiana, singrando sobre o rio da Vida, soa mágicas proporções musicais, opera ativa suspensão de julgamento ao abrir-se em radicalíssima *epochè*, faz expansão de margens ao Infinito. Deste modo é que Radamante e o personagem-narrador cantam, “*côro*”, 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*”:

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

1.2.4 ESTUDO DO “COUPLET” DO TEXTO “— I —”

O texto “— I —” desfecha-se com quatro versos aparentemente referenciados, na narrativa, como “couplet”. A expressão “couplet” não aparece a intitular diretamente os quatro versos, mas, sim, a sugerí-los quer como fala de Radamente, quer como fala do narrador-personagem, ou ainda como síntese do encontro de ambos. Como verificado no subcapítulo anterior, trata-se de uma consequência criativa da relação entre o personagem-narrador e do

“*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).

Tal como a claridade do sol atravessa a vidraça depois desta estar limpa, se o homem se purifica, dar-se-á abertura para experiência da Graça, no que a Graça pode vir. No caso rosiano, em “*Tutaméia*”, esta purificação e esta abertura ocorrem através “*de gracejo, de dom natural, e de atrativo.*” Em suma: se o homem é chamado a se purificar e a se abrir, não deixará de fazê-lo, então, por influência de Graça que se presentifica nos meios que conduzem a vida humana desde a semiconsciência até integrada experiência da consciência de si mesmo em estado Transpessoal.

narrador-personagem e não deixa de ser também uma consequência da relação eminentemente poética que o autor mantém com a linguagem.

Essencialmente metafórico, este “couplet” tem a própria verossimilhança assentada no fato de ter forma poemática e não na representação de ocorrências cotidianas aparentemente verossímeis (como as que são contadas no enredo do texto “— I —”). Neste caso, a ironia rosiana não afetaria a leitura em nível verossímil não fosse o caso do “couplet” rosiano ser formado por quatro versos na medida em que, tecnicamente, um *couplet*, em literatura, realiza-se como composição de apenas dois versos.

Assim, dá-se necessidade de estudar o “couplet” rosiano em nível mítico-simbólico.

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

Como se constata, o “couplet” está em língua francesa. A partir de tal situação, intenta-se aproximação hermenêutica por via que não poderá traduzir o texto com exatidão, conquanto (não exatamente a trair banalmente o poema) possa ressoar com a tradição e com a atualidade que animam a linguagem rosiana. Vez que ler é interpretar e, interpretar – por sua vez – aventura ressoar como traduzir, para fins de análise e nutrição poésica tenta-se transpor o significado do “couplet” para o português brasileiro.

Observa-se que ao dizer “Moi, je ferai faire”, o texto rosiano poderá ser traduzido como “Eu, eu farei”. Em sentido mais próximo ao da palavra *poiésis*, a referida expressão poderá ainda ser traduzida também como “Eu, eu criarei” ou ainda como “Eu, eu fabricarei”, “Eu, 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 que 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-fê, o texto rosiano sugere onomatopeia: música da linguagem que vai nas mãos de trabalhada dúvida e que retorna nas mãos de gratuita Fé.

Adentrando o “couplet”, portanto, percebe-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. De um lado, o couplet pode ser a fala de Radamente. De outro, pode ser a fala do narrador-personagem. De modo sintético, é o canto de ambos. A identidade do “côro” (p. 148) – ou o “eu” do coral que canta o “couplet” – faz-se, paradoxalmente, como outro que é si mesmo. O Si Mesmo de um Eu que, paradoxalmente, é Mesmo e Outro. Assim, a considerar a natureza originária da linguagem rosiana, vê-se que o eu pessoal alinha-se ao Eu Transpessoal. Dá-se que este duplo “Eu, eu” (“Moi, je”) é nós, de modo que o verso “Moi, je ferai faire” pode ser entendido como simpatético e mágico²⁵¹ projeto de comunhão Cósmica que, expressando-se na oração “Moi, je ferai faire” pode soar como *eu farei acontecer* (no que ressoa miríades de miríades a repetir 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.

A ressoar com o fazer do *Fiat*, a tradução do primeiro verso pode ser ainda “Eu, eu farei”, conquanto, a integrar o eu pessoal ao Eu Transpessoal, este fazer passe a ser ação da própria Vida como Todo atualizando-se em cada parte da criação. Assim, o fazer torna-se atividade potencializada e atualizada por si mesma e, mesmo quando viabilizada por um sujeito ou por grupo de sujeitos particulares, não deixa de se expressar como ação da Impessoalidade que em todas as coisas se personaliza ou ainda de uma Pessoaalidade que em todas as coisas se presentifica, se diversifica e se diferencia. No texto, a potencialidade e a futuridade (sugeridas pela expressão “ferai faire”) se expressam, já, como presentificação da atividade da Presença, como presentificação do fazer poiésico em nível não-dual. O paradoxo do “couplet” aponta o fazer individual a consentir com a *Poiésis* Transpessoal; Criação por Excelência que, em última instância, a tudo faz. Assim, a anunciar e a realizar, já, o que se anuncia (como a trazer, implicitamente, respostas tais como e assim será feito; e assim seja feito; e assim foi feito), o primeiro verso do “couplet” ainda pode ser traduzido como “Far-se-á” ou “Faça-se” ou “Que se faça”.

Este fazer é símbolo da atividade poética (de modo geral, da *poiésis*) e se dispõe a fabricar “un p’tit moulin sur la rivière.” Do modo mais literal possível, pode-se traduzir este segundo verso como “um pequeno moinho sobre o rio”.

Deve-se considerar que, ao subtrair uma das letras da palavra petit (pequeno, em francês), o uso rosiano da palavra “p’tit” enseja diminuição ainda maior do que já é pequeno. Neste caso, também, a pronúncia da palavra passa a exigir destacado fechamento dos lábios, no que se

²⁵¹Tal como concebido nesta tese, 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.

ênfatisa ainda mais a pequenez e a delicadeza a que referencia. É possível aproximar a expressão francesa “p’tit” das abrsileiradas expressões petítico e pitítico, no que “un p’tit moulin” pode ser traduzido como “um p’títico moinho”. Faz-se deste modo porque espera-se que o delicado sentido que habita as pequenas singelezas da linguagem possa ressoar com a grandeza da *poiésis* rosiana. No átimo criativo, possa ocorrer coincidência entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande. Neste sentido, vale ênfatisar que a referência ao “p’títico 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 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, pode ser 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.

A saber que o moinho é figura peculiar das cidades interioranas da França, não é desarrazoado inferir que o “couplet” rosiano seja convite à interiorização meditativa. Nesta perspectiva, o progresso capital faz-se como retorno à interioridade enquanto mundo em experiência transfigurada.

Nota-se ainda que, sem negar as individualidades dos personagens, o “couplet” pode se insinuar como uma fala de Radamante e/ou do narrador-personagem. A considerar o caráter tenso do enredo, tal fala pode sinalizar que, ao chegar o limite máximo de tensão e suportabilidade, um dos personagens emite blefe, desvio, fuga, deboche, ironia e como a desfechar a conversa, sai cantarolando a esconder o fracasso ou para celebrar alegada vitória. Por outro lado, a considerar o caráter integrativo da dialética rosiana, o “couplet” pode ser fala que desfecha o diálogo e celebra a re-união de ambos os personagens. Aqui, então, todos os sentidos aventados são acolhidos a sintetizar enigma que não sendo esgotável pelas vias das explicações lógicas, não deixa de ser convite para experiência hermenêutico-poética.

Emerge a dúvida: por que o “couplet” versa sobre tema aparentemente estranho ao enredo, ou seja, sobre a construção de “um moinho sobre o rio”? Existe alguma conexão temática subjacente que alinha o enredo e o “couplet”? Se sim, qual seria?

Lembra-se que o enredo transcorre a representar encontro no qual aparentemente são servidos refinados petiscos da culinária francesa: “filet de sôle *sob castelão* bordeaux *seco*, *branco*, *luziu-se a* poularde à l’estrageon, à *rega de grosso rubro borguinhão*”. No enredo, o alimento literário é metaforizado em tais pratos, está pronto e é servido. No entanto, é, antes, no

moinho que o processo de preparo dos alimentos se inicia. Referenciar o moinho pode ser indicação deste fato tanto quanto do desejo de ser fazer mais alimentos. Assim, se em termos verossímeis o interesse em construir um moinho parece referenciar o retorno à base do processo de preparação dos alimentos, em termos simbólicos, no “couplet”, a figura do “moulin” (“moinho”) já se mostra como efetivo processo de preparação de alimentos. A figura do “moulin” (“moinho”) pode referenciar avanço para o futuro e retorno ao nível originário-causal. Da-se, então, apresentação do próprio processo de nutrição poética em nível ainda mais elevado. Aqui, a expressão “sur” (“sobre”) indica que o moinho, espacialmente, estará sobre o rio na medida em que também pode sugerir que o “moinho” seja obra que esteja acima da própria passagem do tempo (referenciada, aí, pela passagem das águas do “rio”). Deste modo, 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, extática e animadamente, ritma-se toada de toda a voz no rio e sobre o rio.

Ao adentrar no universo poético do “couplet”, então, a leitura não se depara com projeto de fabricação de um moinho qualquer a ser materializado em localização específica. A leitura depara-se com representação, apresentação e ação literárias apontando para lugar além do espaço, no próprio fluir poiesico. A expressão simbólica de tal situação está apresentada na expressão “un rivière” (“um rio”). A figura do “rio”, metaforicamente, pode remeter à fluência da vida. No caso em estudo, os símbolos do “moinho” e do “rio”, respectivamente, sugerem a atividade literária enquanto alimento espiritual (um petisco moinho, um petisco de manjã artístico) e o próprio devir literário enquanto fluir vital que possibilita a criação e a recepção literárias. Outrossim, a expressão “un moulin” (“um moinho”) sugere a simbologia da unidade (“un”; “um”) o que insinua, simbologicamente, que tanto o “moinho” quanto o “rio”, em última instância, são

aspectos da mesma realidade. Se as pás de um moinho giram em velocidade relativa à velocidade do fluxo das águas no rio e ao sopro do vento, o ritmo do moinho rosiano, pois, é o ritmo do fluir da vida, do sopro criador, do assovio do Silêncio... No caso do “couplet”, é o ritmo mesmo em que o moinho é feito: vida em celebração de Música, Poesia, Canto.

Assim, embalados por ritmada entoação, ocorrem o terceiro e o quarto versos do couplet: “Pan, pan, pan, tirelirelan, / Pan-pan-pan...”

Em francês, são registradas expressões como ran tan plan, tire lire lan plan e tirelirelan²⁵². No texto rosiano, as expressões “Pan, pan, pan” e “tirelirelan” sugerem-se onomatopeias referentes às atividades da música, do ritmo, do canto. Desta maneira, a fim de preservar a musicalidade das rimas entre o primeiro e o segundo versos (“faire” e “rivière”), a tradução do primeiro verso poderia se realizar, por exemplo, como: “Eu, eu farei (ou “Faça-se”, ou ainda ‘Que se faça’) de um navio / um pequeno moinho sobre o rio. Tal artifício preservaria as rimas e pode trazer sentido de movimento daquilo que está no rio – justaposta e paradoxalmente – tanto ao modo de um fixo moinho como de um itinerante navio. A ação de tal extático movimento

²⁵² Expressões relacionadas à música. Na obra **Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie** (KRAUS REPRINT, p. 699), consta: “Musique Charivarique, n. 1. Musiciens de la chapelle. M. d'Argot, premiere nazillard du roi. Air: (...) = Idem, n. 2. M. Sou.., Premier Tambour. Air: Je vais vous percer le flanc! /Ran tan plan, /Tire lire lan plan!” Disponível em: <https://books.google.com.au/books?hl=ptBR&id=Z69JAAAAYAAJ&q=tirelirelan#v=snippet&q=tirelirelan&f=false>. Acesso em: 20 de dezembro de 2010.

A palavra tirelirelan é encontrada em canções de guerra da era napoleônica. Grupos contemporâneos estão reencenando as guerras napoleônicas. A tratar tais ocorrências, o site *Les Grogards de La Marne* registra: “On va leur percer le flanc: (...) ran tan plan tire lire lan plan”. Disponível em: <http://www.lesgrogardsdelamarne.com/chants-empire.html>. Acesso em: 20 de dezembro de 2010. A mesma expressão, adjunta a referências históricas e musicológicas relativas à era napoleônica, encontra-se em *La Musique Militaire. D'Après une Publication Récente* (TIERSOT, 1917, p.42-50). Disponível em: http://www.jstor.org/stable/924898?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 20 de dezembro de 2010.

Tal constatação não deixa de sugerir que o “couplet” ressoa com os temas do conflito e da guerra. Como dito na nota de rodapé 225, tais temas já estão apresentados desde as canções encontradas no conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga”. Em **Tutaméia**, no entanto, a elaboração textual mostra-se ainda mais refinada.

Na contemporaneidade, também, são encontrados registros da palavra “tirelirelan” em canções populares. Na dissertação *Aulas de piano em grupo na iniciação – um patrimônio musical renovado*, Sofia Sarmento Ribeiro apresenta letra de canção com a expressão francesa tirelirelan: “Fui ao Céu/ Dans le bois / (Original: E. Willems): / Dans le bois, tire lire lire, / dans le bois, tire lire la! / Il y a, tire lire lire, / il y a, tire lire la! / Un oiseau, tire lire lire, /un oiseau, tire lire lo! /Il est beau, tire / lire lire, / il est beau, tire liro lo! / Est petit, tire lire lire /, est petit tire lire li! /Sait chanter, tire lire lire, / sait chanter, tire lire, lé! /De beaux chants, tire lire lire, / de beaux chants, **tire lire lan!**” (RIBEIRO, 2011, p. 188) (grifo meu). Como tradução destes versos para a língua portuguesa, Sofia Sarmento Ribeiro apresenta: “Letra (R. Simões): / Fui ao céu, tiro-liro-liro, fu / i ao céu, tiro-liro- léu. / Num balão, tiro-liro-liro, / num balão, tiro-liro –lão. / E vi lá, tiro, liro-liro, / e vi lá, / tiro-liro-lá, / São José, tiro –liro-liro, / são José, tiro.liro-lé. / O que vi, tiro-liro-liro, / o que vi, tiro-liro-li, / Era bom, tiro-liro-liro, era bom, / **tiro-liro-lom!**” (RIBEIRO, 2011, p. 82). (grifo meu).

Como se pode ver, a expressão “tirelirelan” é iminentemente musical.

não é estranho à poética rosiana. No entanto, o “couplet” não faz nenhuma referência a navios. Assim, na tentativa de preservar as rimas entre dois primeiros versos ainda podem ocorrer outras soluções: “Que se faça com um assovio / um pequeno moinho sobre o rio”. Aqui, as rimas são preservadas na medida em que a sugestão de canto (música, ritmo, criatividade) inspira a ideia de sopro criador. Outrossim, nota-se que a palavra “Tirelirelan” no “couplet” pode encontrar correspondência no português brasileiro em expressões que conotam canto e ritmo tais como Lá, lá, lá, lá, lá ou Tiraliralá. A fim de se preservar a referência ao ritmo e ao canto, assim como as rimas, a tradução do terceiro e quarto versos poderia se realizar como: “Pan, pan, pan, rataplan / pan-pan-pan...”, Ou ainda como: “Pá, pá, pá, Tiraliralá/ pá-pá-pá...”, no que a palavra “Pá”, além de se referir ao som das batidas de um ritmo, pode, também, remeter a significado relativo às pás de um moinho.

O intento desta pesquisa não é o de fazer a tradução definitiva do “couplet”, mas, sim, seguir traduzindo-o para efeitos de análise, outrossim sob efeitos poésicos. Deste modo, o fluxo transformativo deve seguir a movimentar a moenda hermenêutica.

Tratando-se da linguagem rosiana, porém, não é desarrazoado supor que a expressão “tirelirelan” seja composição condensada de palavras menores. Este seria o caso da possível seguinte fusão: tire (puxar, fazer algo bem); lire (lira e ler); ire (ira); elan (elán vital). A considerar a fissão de tais significados, um dos sentidos da referida expressão soaria próximo a: puxar um verso em um folgado bem feito usando, para tanto, a lira e a leitura com a ira da suavidade poética própria ao Elán Vital. Sem ferir a poética rosiana, pode-se dizer que estes significados são pertinentes e ressoantes com a estória em estudo. No mais, dentro da palavra “tirelirelan” pode-se encontrar ainda a palavra tirelire (pequeno cofre, mealheiro) no que já ocorre a possibilidade de se inferir, daí, significados e implícita referência ao valor de “Tutaméia: (...) nica” (p. 166): níqueis, ironicamente, depositados no artefato poético, no cofre do Infinito Elán Vital.

O “couplet” rosiano realiza-se como quadra de um fazer que não aspira feitos utilitaristas, mas sim inspira efeitos de encantamentos... como abracadabra ou fala encantada. Também, dado o 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 faz soar sinos e sutis carrilhões de gozo místico: como o nascimento de uma criação divina envolta em natalinos sons, o *Kerigma* comunicado pela arte rosiana, magicamente, asperge-se dons. O ritmo entoado em “Pan, pan, pan, tirelirelan” pode ressoar, magicamente, com as sutis sonoridades de múltiplos e encantantes plim, plim, plim.

Sem conversar o mesmo número de sílabas, porém, a expressar encantamento, a tradução da palavra “tirelirelan” pode ser “pirlimplimplim”.

Desta maneira, a querer ouvir os gracejos da Graça, a atividade hermenêutica vai se transformando na medida em que novas possíveis traduções podem ser apresentadas e acionadas²⁵³. O quarto verso dito “pan-pan-pan...”, então, pode traduzir-se como sutis “plim-plim-plim...”. A considerar o canto em ritmo de encantamento da linguagem rosiana – vem modo outro de dizer o “couplet”:

“Que se faça com um assovio
um p’ títico moinho sobre o rio.
Plim, plim, plim, pirlimpimpim,
Plim-plim-plim...”

Neste sentido, o quarto verso do *couplet* ecoa eficácia de mágica realização. Os compassos e passos de “pan-pan-pan” levantam, emlevam, fazem ascender o pó que está no material a ser utilizado na construção, sublimam efervescências que brilham nos feitos das poções mágicas. E este fazer, paradoxalmente (em nível causal de leitura do “couplet”), faz-se como imperativo a se submeter, responsabilmente, à própria condição da liberdade: vocação artística.

A leitura do “couplet” em nível causal, então, sugere que a atividade hermenêutica retome os quatro versos como um todo, no que a não-dualidade pode se insinuar como nascedouro do rio do qual flui *poiésis* e abertura para a Experiência da Graça.

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” 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.

²⁵³ Ademais, em carta de 27 de março de 1965, João 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).

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 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”.

Feito de palavras de invento, o engenho verbal rosiano sugere-se visonária arché-tetura (construção arquetípica) elaborada em ritmada matemática (álgebra mágica rosiana)²⁵⁴: edificação musical que mede, dita: (π)-titico²⁵⁵ 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.”. No mundo, insinua-se, pois – ritualística e concomitantemente – onomatopeia²⁵⁶ 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”).

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

²⁵⁴ Em perspectiva que proporciona harmonia entre música e matemática, torna-se possível 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”.

²⁵⁵ 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. Vez 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.

²⁵⁶ 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.

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 intérprete. 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 contagante 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 morte²⁵⁷ da leitura enquanto atividade que decodifica, verossímil e mítico-simbolicamente, a estória. Esta pequena morte (*petit mort*)²⁵⁸, 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.

1.3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”

Como se pôde ver, ao contar “*Queria, não queria, ter saudades. Não ri. Êle era — um meu personagem: conseguira-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 mítico-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

²⁵⁷ Segundo Junito de Souza Brandão (1987, p. 227), “Do ponto de vista simbólico Tânatos é o aspecto precível 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 vitae*, a morte é a porta da vida”.

²⁵⁸ Há uma expressão comumente usada na França que diz que o orgasmo é uma *petit mort*, ou seja, uma pequena morte. Pode-se expandir tal sentido de modo que o gozo místico, muito para além do fazer sexual, seja uma morte na qual o eu em estado de separatividade pode renascer como eu integrado ao Todo.

possibilidade de autêntico paradoxo. No entanto, a ironia da dialógica ascensional incide tanto sobre o nível verossímil quanto sobre o nível arquetípico, haja vista os personagens adentrarem nova esfera da realidade²⁵⁹ de modo a perceber que as próprias identidades vivenciam-se em nível originário-causal²⁶⁰, ou seja, naquele nível em que, paradoxalmente, a identidade é alteridade.

A acolher e a superar os planos da verossimilhança e arquetípico-sutil – 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 que propicia não apenas a conversão dos personagens, mas da própria leitura..

Para a leitura, por sua vez, se em nível mítico-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 Schopenhauer²⁶¹ no texto de **Tutaméia** e perceber-se-á que o terceiro subcapítulo 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 quadrindade²⁶².

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.

²⁵⁹ Neste sentido, diz-se 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.”.

²⁶⁰ 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.

²⁶¹ 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).

²⁶² Para discussões basilares sobre a trindade e a quadrindade no texto rosiano ver tanto a Introdução quanto os primeiro e segundo subcapítulos deste estudo.

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, 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.

Constatou-se ainda que a vivência do morrenascimento experienciada pelos personagens conduz – iniciaticamente – a leitura à experiência do paradoxo originário que aviva o texto em estudo. Para o leitor, portanto, o máximo de progressão extensiva alcançada pelo texto rosiano revela-se, igualmente, como possibilidade de adentrar na experiência máxima de regresso intensivo. Aqui, o sentido hierárquico das três dinâmicas (inversão, reversão e conversão) colapsa: realidade originário-causal. Nesta perspectiva, 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. Atenta-se que a palavra *couplet* – 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 cópula²⁶³ ficcional dos dois personagens, faz-se como experiência que reproduz o próprio texto como um todo.

A tendência ao quaternio 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

²⁶³ Quanto à relação entre a obra e a trajetória biográfica rosianas, Evelina 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).

progressivas e graduais aferições poiésicas que, ao transcorrer da leitura, culminam como experiência de quadrindade desenhada na totalidade estrutural do texto.

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 “*SÔBRE A ESCÔVA 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, 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 deixar ainda de se pôr, também, como mais uma parte que, fazendo-se complemento, auxilia todo o texto a desenhar-se formalmente em estrutura quaternária.

Destarte, 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 “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”, bem como possibilidade de outro caminho. Enfim, enquanto efeméride de de-cisão, as reticências conduzem as vozes do “*couplet*”²⁶⁴ a silêncio, dão-se, por 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.

²⁶⁴ Assim, a aparente ludicidade das vozes do “*couplet*” também pode comportar o tom trágico que caracteriza a paradoxal situação do homem enquanto ser de travessia. O texto rosiano não deixa de reportar a 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 pressentindo obscuramente uma significação que ainda permanece secreta, às vezes formulando sem saber, com um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido”.

Fulguração que quer retornar à não-dualidade, à transcendência do Silêncio, a Música²⁶⁵ — 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 Deus²⁶⁶.

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.

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, sobre-tudo, na intimidade de quem escreve, lê e vive. Tal percepção vem potencializar ainda mais o efeito poiésico 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

²⁶⁵ 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.

²⁶⁶ Não como cosmologia verista, mas como possível instrumento que 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*) e contemporâneas (vide a obra de Wilber). Ver ainda as citações de trechos da obra de Plotino que o autor João Guimarães Rosa apresenta no livro *Corpo de Baile* (1956). Neste sentido, com Reinholdo Aloysio Ullmann (2002), pode-se compreender 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.

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 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 apresentação 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 inatual 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) em musicais sugestões ecdóticas²⁶⁷.

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, no que também aponta para a luminosidade obscura da não-dualidade transcendente. Nesta

²⁶⁷ 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).

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 subcapítulo²⁶⁸, 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 subcapítulos anteriores, triádica e integradamente, os temas das três epígrafes supra-citadas projetam-se sequencialmente por todo o 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;

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 holográfico²⁶⁹ em movimentada espiralidade expirada, a colapsar

²⁶⁸ Diz-se no subcapítulo 1.2 desta pesquisa: “Nota-se que a primeira epígrafe origina-se da “Ia. TABULETA.” (p. 146), enquanto a segunda, por sua vez, origina-se “Das EFEMÉRIDES 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).”.

²⁶⁹ 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.

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 ludicidade²⁷⁰, possível emergência criativa amparada pela própria atividade poética com a qual a linguagem nutre a leitura: pró-pulsões de retorno.

Dando mais uma volta e projetando os quatro versos do “couplet” nas três epígrafes, é possível 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

²⁷⁰ 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 que 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.”.

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, vida²⁷¹.

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 em vivência e superação do paradoxo da alteridentidade²⁷².

Ao vivenciar o paradoxo da alteridentidade, o leitor não deve sucumbir quando do desfecho textual com o “couplet”²⁷³. Antes – sendo ainda experiência relacional, auspiciosa escuta de um Outro que é um Mesmo, análise e criação de síntese – a leitura deve apreender-se 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*²⁷⁴. Portanto, ao fim do enredo devém mais alta iniciação e a leitura pode ascender às avessas. Partindo de “couplet” que verseja moínho 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,

²⁷¹ 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.

²⁷² É possível que desde o conto “A Hora e Vez de Augusto Matraga” (*Sagarana*, 1946) – quando a poética rosiana relativa à escrita do conto 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.

²⁷³ 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.”

²⁷⁴ *Namastê* é um cumprimento hindu, expressão vinda do sânscrito. Significa: o divino que existe em mim saúda o divino que existe em você.

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*²⁷⁵, tal como está inscrito na “Ia. TABULETA”.

Poesicamente é possível contemplar que o olho de “Plínio” — olho d’água da nascente do prefácio “*SÔBRE A ESCÔVA 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 versejadas: 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 de letra 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 zero²⁷⁶: originareidade radical que faz o título “*SÔBRE A ESCÔVA 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

²⁷⁵ 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.

²⁷⁶ A considerar a situação em estudo, pode-se afirmar 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.”.

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 subcapítulo 1.1, 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 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 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.

Perceba-se a presença do artigo “*A*” a definir tanto “*A ESCOVA*” quanto “*A DÚVIDA*”. Compara-se esta situação à do título do conto “*A Hora e Vez de Augusto Matraga*” (Sagarana, 1946). O pesquisador desta tese tem postulado que, no caso do título do referido conto, 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 “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” a presença dos dois artigos “*A*” propicia que tanto a “*ESCÔVA*” 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

“SÓBRE” poder significar-se como regimento, como *topus* para o qual a leitura do prefácio como um todo pode sempre retornar. Neste sentido, a palavra “SÓBRE” ainda mais remete a 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 dotadas de teores cristãos, a experiência rosiana parece sutilmente jungida em torno não do cristianismo enquanto expressão unilateral de uma cultura, mas, sim, da adviniência da experiência, sob outros nomes e similares predicções, universalmente presente. Neste sentido – simbolicamente – comungar a aletria textual rosiana é participar do corpo e do sangue crísticos participados (e partilhados) comunitariamente em ritualidade literária que evoca a ação da Graça²⁷⁷.

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).

²⁷⁷ 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 artificios 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 adiuvars* 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 compreender 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.

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 Poesia²⁷⁸. A experimentar graduais emergências de *poiésis*, a leitura não deixou de estar contactando com experiência que anunciava 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 Transrealidade²⁷⁹ 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 as quais referencia, nem em si mesma, também a palavra, mesmo em nível originário, acaba por apontar para o nada²⁸⁰, para morte²⁸¹. No caso rosiano, porém, a

²⁷⁸ 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 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).

²⁷⁹ Tristão de Ataíde no ensaio “O Transrealismo de G. R”, afirma: “(...) não é à 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).

²⁸⁰ 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

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 explicita. No entanto, todo o texto como silencioso coro que culmina no “couplet” faz-se como prova, provação, demonstração do Indemonstrável²⁸²; saber e sabor Daquilo que na linguagem rosiana, na leitura e por toda a infinitude perene da vida, agora, não-é e É: SerSendo²⁸³.

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,

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).

²⁸¹ 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.

²⁸² A revelar e a ocultar o Mistério, o narrador rosiano demonstra o Indemonstrável, e assim *desfechabre* o prefácio “*Aletria e Hermenêutica*”:

“Ergo:

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber

Quod erat demonstrandum.” (p. 12)

²⁸³ 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 poiesico-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.

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 realizar elaborações que, re-iniciando o estudo do texto “— I —”, ao menos propulem 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 que se ouve. Sobre o que não se pode calar, se deve falar: Poesia.

1.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO “— I —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA” COMO DISPOSIÇÃO PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA

Como foi constatado nos subcapítulos anteriores, 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-dita²⁸⁴. Nesta altura abissal, não apenas para os personagens, ou para o

²⁸⁴ Nesta perspectiva, a obra rosiana, a fazer-se manifestação verbal da experientiação da Transcendência, vem como acolhimento, integração e superação da época moderna. Como reflete Hannah Arendt (2000, 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

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 gracejos²⁸⁵, as identidades do texto, dos personagens, do leitor e do autor se dispõem à ação da Graça, no que se fazem novamente 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 por 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 subcapítulos, 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 tentada no terceiro capítulo e corresponde ao nível originário-causal, ou nível do paradoxo. Outrossim, como foi comentado na Introdução, a quarta leitura 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 leitura. Atenta-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,

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.”.

²⁸⁵ 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.

aqui, e alhures, o Indizível se diz de miríades modos? Ora: sobre a Graça, deve o leitor, em disposição relacional, também experimentar e experimentar os resultados aqui representados, apresentados e acionados. A Graça não existe tão somente como experiência concorde aos cumes da não-dualidade. De certo modo, a Graça se manifesta em cada emergência poiésica 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 disponha 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: expresso 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 estar cônica de que na leitura em nível não-dual não há como, em absoluto, fazer-se leitura da realidade absoluta, não há conclusão possível, senão sempre inaugurações de novas perspectivas²⁸⁶.

Se a *poiésis* emana do texto como *quantuns epifânicos* 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 ética²⁸⁷. Esta nova vida ética, dentre miríades possibilidades outras, pode também ser revertida em ações prenes de força libertadora, em fortalecimento exercitado, como por exemplo, a continuar a sequencia textual oferecida pelo prefácio, 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 revisitar o texto estudado de modo a integrá-lo em óptica ampliada que realize possibilidades para outras visões e leituras. Neste sentido, labora-se o quarto subcapítulo, quando é possível dizer ainda que, ao ser composto por quatro e não por dois versos, o “couplet” é parte que expressa o todo, é estrutura hologramática que sintetiza a estrutura arquitetônico-formal²⁸⁸ do texto “— I —”, na inteireza que o locupleta.

²⁸⁶ 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 experimentar 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, p. 539).

²⁸⁷ Sobre a relação entre as experiências estética e ética ver RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

Se – como foi constatado no terceiro subcapítulo, 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, poiesicamente, 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 Zero²⁸⁹, que É muitos²⁹⁰. 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 contigências 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 poiesica, 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 subcapítulo, não é por demais refrisar, em função da dialeticidade da linguagem rosiana, os quatro versos do “couplet” podem ser entendidos como 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

²⁸⁸ 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 arquitetura da obra rosiana” (p. 156) e de “A matriz formal do romance” (p.357).

²⁸⁹ 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).

²⁹⁰ Retorna-se, com Paz: “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).

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 Transcendência²⁹¹.

Em termos arquiteturais que evocam formas esotérico-maçônicas²⁹², ainda sob o efeito poiésico delegado pelo texto rosiano, bem como para fins atinentes à pedagogia do Mistério²⁹³, 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 mítico-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 denominado²⁹⁴ nível de realidade 1. Como se constatou no desenvolvimento, ironizado, o plano da verossimilhança remete a leitura ao nível mítico-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.

²⁹¹ 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.

²⁹² 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).

Deve se esclarecer, portanto, que o interesse arquitetural que preside a poética rosiana decerto não se identifica com os preceitos do movimento concretista. Enquanto este explora a espacialidade naquilo que esta tem de imanente, histórico e semiótico, a poética rosiana – a relacionar-se com as tradições platônicas e esotéricas – interessa-se por geometria que expresse a sacralidade no mundo.

²⁹³ 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.

²⁹⁴ 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 protoparadoxalidade 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 nomes²⁹⁵ das três partes que correspondem à estrutura do texto “— I —”: “epígrafes”, o enredo 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 vazão pleno de possíveis: realidades manifesta e implícita: zero que ritma todos os movimentos. A expressar estas dinâmicas, tem-se o seguinte desenho:

²⁹⁵ 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 fluidos, 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 mítico-simbólica, a recobrar a memória lavada pelo rio *Lethos*, pode vir *Mousikè*, sopro de onduladas ventilações na 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, enseja-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: a bonança 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 hipóstases²⁹⁶: 1) quando, misteriosamente, a Pureza enquanto simples vacuidade, ao querer-se conhecimento e amor (Sabedoria), põe-se como dúvida para si mesma:

²⁹⁶ 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.

Aquí, a dinâmica henológica, antes de se querer expressão verossímil da realidade Kosmológica, é apresentada como exercício que pode ter efeitos eurísticos e poiésicos.

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 “Escôva” e “Dúvida” Originárias (ou seja, trata-se do título “*SÓBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”); 3) na ritualização mítico-simbólica das tríade de epígrafes, quando, metafórica e ironicamente, a “Dúvida” põe-se como exercício crítico que tem na metáfora da “Escôva” 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”²⁹⁷, quando, em movimento de retorno (ou epístrofe), no meio da totalidade Kósmica do decênio – ou seja, em quinário²⁹⁸ – 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 Kósmico²⁹⁹. Assim, o verbo que aciona os nomes “*ESCÔVA*” e “*DÚVIDA*”, em dialético vai-e-vem, gera, alquimicamente, as instâncias das realidades originárias, sutis e verossímeis 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.

²⁹⁷ 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.

²⁹⁸ Nesta perspectiva, também a compreender que o sentido do título do prefácio rosiano em estudo é tematizado na estória “— *V* —” justifica-se a divisão desta pesquisa em cinco partes: Introdução, três capítulos e Considerações Finais.

²⁹⁹ Em intertextualidade, entretecem-se as palavras de Cecília Meirelles (2005, p. 8): “Para alcançá-la (a Liberdade) estamos todos os dias expostos à morte”.

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 dêle?* (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 equidistantemente ensejadas 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, compreende-se 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*³⁰⁰. 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 Kósmico (ou totalidade simbolicamente apresentada no decênio).

Assim, a quinta pergunta – enquanto expressão simbólica do quinário – é experiência que, sendo síntese das anteriores, intermedia o salto radicalíssimo da Transcendência para si mesma enquanto Mistério.

Aqui, quiçá pela qualidade do quinário, cria-se momento adequado para estudo do conto “— V —” do prefácio *Sobre a Escova e Dívida*.

³⁰⁰ Nota-se, pois, que, neste caso, 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 a figura humana do Bem, uma *persona* de Deus. Porém, se Deus é remissão ao Mistério, a sombra do sublime e da numinosidade permanece como inesgotável revelação da face autêntica da vida.

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.

2 ESTUDO DO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “*SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA*”

Como a fazer parte do primeiro momento do percurso ascensional que neste capítulo se intenta empreender, outrossim, para fins de análise, segue, antemão, o referido texto rosiano.

“— V —

— “*Quem não tem cão, caça com gato...*” — reclama o camundongo.

QUIABOS.

“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.

Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio. Mas, naquela ingrata época, disso eu ainda nem desconfiava. Faltava-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação.

Ao menos as duas vezes por dia? À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem. De manhã...

Até que a luz nasceu do absurdo.

De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da bôca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?

Desde aí, passei a efetuar assim o asseio. Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa. Respondem-me — mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas — que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável.

Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escôva.” (p. 156).

2.1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO TEXTO “— V —”

Composta por textos de duas epígrafes e por enredo escrito em módicos seis parágrafos, a estória “— V —” do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* – a referenciar o tempo da racionalidade imatura de uma criança que, assim como tantos outros, acriticamente, obedece aos ditames das convenções – versa sobre pitoresco, cotidiano, ínfimo e insuspeito assunto; qual seja o insensato e não menos curioso hábito de escovar os dentes antes, e não depois, da primeira refeição matinal.

Diante desta situação, pode se suspeitar que a linguagem rosiana labora-se em temática da libertação que processa dialógica ascensional. Já esta, por sua vez, perfaz-se rumo à disposição para a experiência da Graça. Seria o caso de, também, na estória “— V —”, a ironia sublevar a verossimilhança (quando da representação em nível verista) de modo que o texto venha a ser estória (quando da apresentação em nível mítico-simbólico). A fim de promover estudo e averiguar a aventada suspeita, enceta-se análise do conto “— V —”, em nível verossímil.

2.1.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS QUANTO AO TERMO “PREFÁCIO” E QUANTO AO TÍTULO “SÓBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— V —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL

O texto “— V —”, assim como demais textos anteriores, está relacionado com as marcas ecdóticas que encabeçam o prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*. Isto é: tanto com o termo “PREFÁCIO” quanto com o título “SÓBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”.

Diferentemente do texto “— I —”, entretanto, esta relação não é espacialmente direta, porém, sugerida pelo fato dos referidos termo e título servirem de marcas integrativas de todo o prefácio. Neste estudo, então, em primeiro momento de leitura, faz-se prudente dizer que tais marcas cumpram função de organização, embora, a leitura deva manter-se atenta vez que já, à miúde, vem constando o amplo alcance simbólico das propriedades ecdóticas encontradas no texto “— I —”.

2.1.2 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS DUAS EPÍGRAFES DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL

Quanto às duas epígrafes que encabeçam o texto “— V —”, constata-se na primeira delas (“— *Quem não tem cão, caça com gato...*” — re-clama o camundongo. QUIABOS.) a reverberação

de fala próxima a dito popular, agora, atribuída a “QUIABOS”. Este nome, por sua vez, é desconhecido e aponta para autor (se não inexistente) existente enquanto figura ficcional da obra rosiana.

Já a segunda epígrafe (““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.””) não é antecedida por nenhuma das referidas “tais antíteses” e não apresenta nenhum dos “Modos de conseguir-se a suspensão de julgamento.” Esta situação aparentemente coerente mostra-se irônica na medida em que a leitura, ao adentrar no enredo, começa a se aperceber ainda mais de que o texto rosiano não parece se ater apenas à realidade em nível verossímil.

2.1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O ENREDO DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL VEROSSÍMIL

A buscar compreensão do motivo da narrativa como um todo, o leitor segue, no que encontra o primeiro parágrafo do enredo. Assim lê: *“Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio. Mas, naquela ingrata época, disso eu ainda nem desconfiava. Faltava-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação.”* (p. 156).

2.1.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— V —”, em nível verossímil

Pode-se acatar a exposição do narrador-personagem (que, verossimilmente, é o personagem-narrador quando “*Menino*”). Trata-se de situação em que vige o senso comum a alimentar a ilogicidade de um hábito. Situação opressiva, decerto, quando o conflito entre o que é e o que deveria ser evoca ironia e esta, por sua vez, desenvolve-se como dinâmica da inversão a propulsar libertação. Por outro lado, à leitura atenta é possível ocorrer estranheza diante de linguagem pouco usual, quando a sintaxe do texto, embora coerente e consistente, não deixa de insinuar ambiguidade, senão poeticidade. Esta ambiguidade sintática, com o progredir desta investigação, pode se evidenciar ainda mais no próximo subcapítulo quando se observará mais detidamente a ambivalência presente em cada oração da estória em questão.

Esta mesma qualidade irônica se apresentou na atitude do personagem-narrador, pois que, diante da situação descrita, ele realizou questionamento, do que ocorreu ensejo para

possível dinâmica de reversão. Se não, nota-se: “*Ao menos as duas vezes por dia? À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem. De manhã...*”

Perceba-se: além de apresentar problematização quanto ao modo de escovação que lhe era imposto, o narrador-personagem se realiza em linguagem que sugere superar a representação da realidade em nível verossímil. Este é o caso do leitor procurar sentido para a expressão “*De manhã...*”.

2.1.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— *V* —”, em nível verossímil

Insurgindo-se de modo sintaticamente descontínuo, tanto quanto em maneira expressivamente poética, a oração “*De manhã...*” possibilita à leitura suspeitar ainda mais de que o texto não se refira apenas à verossimilhança. Nisto, a própria leitura pode começar auto-questionamento enquanto atividade interpretativa que se atém apenas ao nível do verismo realista.

Ao dizer “*Até que a luz nasceu do absurdo.*”, o narrador-personagem explicita o que se inicia enquanto dinâmica de reversão a encetar vigor na experiência que viveu naquele período em que era “*Menino*”. Esta reversão é sinalizada na natureza poética da expressão “*Até que a luz nasceu do absurdo.*” Assim, ao leitor deve ocorrer ainda mais desconfiança de que o texto esteja se referindo apenas à situação verossímil. Trata-se de fala colorida por certo teor epifânico a sugerir temporalidade não redutível ao amanhecer, pois que, ao invés de, fisicamente, aparecer e clarear, “*a luz nasce*” (tal como ocorre a um ser vivo), e “*nasce*”, aí, não como surgimento do dia ou do sol, mas, sim, “*do absurdo*”.

Neste ponto, a dinâmica da reversão que conduz a situação do personagem-narrador vem ainda mais a se exponenciar, assim possibilitando fortalecimento da forças questionadoras que se expressam na fala do narrador-personagem e que se realizaram na ação do personagem-narrador (do “*Menino*”): “*De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da bôca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?*”.

A expressar dúvida que se deu no passado, mas que se atualiza como provocação reflexiva, o enredo do texto “— *V* —”, em termos verossímeis, então, evoca experiência vivida pelo narrador quando, então, com amanhecido frescor de espontaneidade infantil (decerto epifanicamente iluminada) pode laborar reveladoras perguntas. Tais questionamentos, embora relativos a tópico específico, essencialmente, expressam a atividade duvidante como postura crítica e atitude basilar que a tendência criativa deve manter diante do

cotidiano, no que a leitura pode começar a atentar no caráter arquetípico que anima o motivo do conto “— *V* —”.

2.1.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— *V* —”, em nível verossímil

Com a ironia envidada pelo narrador rosiano, portanto, a leitura pode desconfiar do senso comum enquanto única fonte de conhecimento ou critério de conduta. Disto pode ocorrer ao leitor de suspeitar que conhecimento e conduta são valores e devem ser gerados e geridos em atividades críticas capazes de alcançar outros níveis de realidade. Este parece ser o exemplo vivido pelo próprio personagem-narrador e agora apresentado textualmente. Em nível verossímil, seria o caso da dinâmica da reversão, a atingir máximo de eficiência, ter deflagrado processo em dinâmica da conversão: *“Desde aí, passei a efetuar assim o asseio. Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa. Respondem-me — mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas — que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável.*

A dinâmica da conversão aqui não se realiza como novo patamar de compreensão que logo descamba em outro enrijecimento expresso na tendência de convencer aos outros quanto a alguma suposta verdade absolutista. Ressalta-se que a perspectiva apresentada no texto ainda é crítica, inclusive porque o autor (como asseguram os dados biográficos) é um médico que, então, põe-se a expor e a criticar o hábito reproduzido por outros médicos.

Nota-se ainda que, dentre as sete estórias que compõem o prefácio em estudo, esta – a quinta – é a menor, e – aparentemente – a menos significativa. Veja-se que, ao referir-se ao motivo do texto, o narrador conclui o enredo a dizer: *“Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escôva”* (p. 150). A ironizar o plano verossímil – sob dissimulada têmpera de vão esforço que lida com desimportante assunto ocorrido em tempo passado – o texto rosiano, em verdade, sugere-se vívido, pois que atualiza exercício de problematizações e experiências revolucionariamente libertadoras: sutis propagações humanizantes.

2.1.5 A passagem da verossimilhança ao nível arquetípico-sutil no texto “— *V* —”

Como se pode constatar a partir de estudo em nível verista-realista, todo o texto “— *V* —” está iluminado por potência sutil que subjaz a verossimilhança do enredo. Enquanto expressão de forças arquetípico-sutis, o enredo pode transformar-se em mito perpassado por

temporalidade ritualística, quando cada signo torna-se símbolo a liberar forças poiésicas, ou seja, epifanias que haverão de conduzir a leitura rumo ao nível de realidade que as fundamenta, qual seja o nível originário-causal ou nível da vivência do paradoxo originário.

2.2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”

Com a emergência das forças arquetípico-sutis, as dinâmicas da inversão, da reversão e da conversão, antes ocorridas em nível verossímil, não incidirão mais apenas na ação do personagem-narrador, mas podem fazer-se também como modulação irônica a guindar a leitura que, então, sai do nível da verossimilhança e ascende até o nível mítico-simbólico. Decerto, as dinâmicas, em nível verossímil, incidiram, sobretudo, no nível da ação do personagem-narrador, isto é, na instância da representação literária efetivada pelo narrador-personagem. No entanto, em nível mítico-simbólico – quando o tempo é rito e o conto é mito – estas dinâmicas operam de modo a possibilitar a adviniência do nível originário-causal. É da realidade em nível causal que brotam as situações protoparadoxais (ou vivências de paradoxos circunstanciais) presentes em cada uma das orações encontradas no texto rosiano. Ao interpretar cada uma destas orações, a leitura pode nutrir-se de *poiésis* na medida em que vão sendo superadas as próprias situações protoparadoxais. Fortalecido, então, o leitor prepara-se para a vivência do paradoxo originário que estrutura o texto rosiano.

2.2.1 ESTUDO DO TERMO "PREFÁCIO" E DO TÍTULO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” SEGUIDO DA MARCA ECDÓTICA “— V —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO

Como mencionado, tanto o termo “PREFÁCIO” quanto o título “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” não se encontram diretamente ligados ao texto em estudo. No entanto, há que se considerar a emergência do caráter mítico-simbólico quando da superação do nível verossímil. Nesta perspectiva, ao compreender a estória como inserida em um conjunto de outras estórias, o termo “PREFÁCIO” e o título “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA” podem ser entrevistados (como o foram no capítulo anterior) ainda no sentido de rito iniciático, de iniciação. Porém, agora, conjuntamente a tais sentidos, deve-se contemplar o significado de rito de passagem, vez que, em série de oito textos que compõem o prefácio “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”, o conto “— V —” vem após o conto “— IV —”, ou seja, é texto que

está na segunda metade da sequência, fazendo-se de passagem para nova ordem de temas e motivos. Quiçá, também por estas razões, o enredo da estória “— V —” se realize tematizando o problema da “DÚVIDA” (p. 146), justamente, para, então, “referir-se o motivo da escôva” (p. 150). Esta situação pulsante é travessia, passagem do que é intermediário, viagem em itinerário que intermedia. Destarte, a marca ecdótica “— V —” pode remeter à simbologia numerológica do quinário, ou seja, à compreensão que acata a completude do mundo enquanto materialidade, mas, a seguir curso rumo à Transcendência, supera a concepção tão somente materialista, visa integração com a espiritualidade³⁰¹. Antes, a materialidade foi em muito negada na Idade Média. Por outro lado, na era moderna, ocorreu da instância material ser afirmada pelo positivismo, conquanto este tenha reduzido a vida apenas a materialidade. Assim, o quaternário rosiano (contra os excessos da cultura medieval) vem desreprimir e re-integrar a completude do mundo enquanto materialidade, tanto quanto (contra o reducionismo positivista moderno) vem superar a compreensão da existência quando concebida apenas enquanto materialidade. Isto ocorre, pois, com a adviniência do quinário, quando, iniciando-se a segunda metade deve progredir até o dez, pode-se caminhar para completude mística da década sagrada.

2.2.2 ESTUDO DAS DUAS EPÍGRAFES DO TEXTO “— V —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO

Se antes, em nível verossímil, era de bom alvitre manter-se recato quanto ao significado das epígrafes, agora, em função da emergência das forças arquetípico-sutis, faz-se necessário estudo em nível mítico-simbólico. Busca-se nutrição e higiene literárias. Observa-se:

- a) “ — “*Quem não tem cão, caça com gato...*” — re-clama o camundongo. QUIABOS.” (p. 156).
- b) “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”.

³⁰¹ Assim, em *Tratado de Simbólica*, expressa-se Mário Ferreira dos Santos: “Se o quaternário reduz a visão cósmica dentro dos ciclos evolutivos, o 5 é um romper desse equilíbrio imanente, e é, por isso, símbolo de um transcender do físico.” (SANTOS, 1956, p.167).

2.2.2.a Estudo da primeira epígrafe do texto “— *V* —”, em nível mítico-simbólico

Atenta-se, de chofre, que depois de enunciar fala muitas vezes dita usualmente (“— *Quem não tem cão, caça com gato...*””), a primeira epígrafe acrescenta a expressão “— re-clama o camundongo”. Nisto, faz-se ironia ao provocar desestabilização do senso comum. De modo geral, a expressão *Quem não tem cão caça com gato* costuma ser enunciada quando, em situações inesperadas, uma necessidade se dá sem as concomitantes condições de satisfação. Trata-se, quiçá, de uma exortação à necessidade outra, à necessidade de improvisar a partir das condições que se mostram possíveis. No entanto, no mesmo dito popular, também, pode-se perceber certa acidez (talvez fatalismo, ou ainda ironia), haja vista o gato não ser animal apropriado para caçadas com seres humanos. Sabe-se que o gato, em geral, não se comporta para com os seus cuidadores com a mesma disponibilidade de um cão. Um gato, aparentemente, não costuma atender de imediato quando chamado pelo nome, quanto menos prestar-se a caçadas junto aos seres humanos. Deve-se, ainda, ressaltar que a expressão *Quem não tem cão caça com gato* é corruptela de outra, histórica e filologicamente, anterior, qual seja: *Quem não tem cão caça como gato*. De fato, o cão caça para si e para o homem, mas o gato só caça por si. Desta maneira, pode-se inferir que *Quem não tem cão caça como gato*, isto é, *Quem não tem cão caça sozinho*, quer-se em isolada solidão ou em inter-relacionada solitude. Neste ponto, pode-se perceber que, ao partir de uma corruptela, a primeira epígrafe do texto “— *V* —” restaura a poeticidade de fala que se diz em todos os seres, vez que, ao complementar o dito popular com a expressão “— re-clama o camundongo.”, vem evidenciar a voz do menor, a voz do “*camundongo*”, que “*re-clama*”, ou seja, que clama nova-mente. Assim, referenciam-se as várias perspectivas na hierarquia da cadeia alimentar (possível símbolo da nutrição literária), conquanto ainda se dê voz a outro tido majoritariamente como menos importante, como menor, quiçá, a infância, o feminino, a delicadeza da Transcendência.

Através da fala de “QUIABOS” estão sugeridas, pois, a necessidade de um ser humano ter um cão para caçar; as relações entre o cão e o gato; as relações entre o gato e o rato. No topo da cadeia sugerida pela epígrafe estaria o homem, enquanto na parte inferior, o rato. A fala do “*camundongo*” rosiano incita a leitura, faz refletir sobre várias perspectivas. Trata-se de averiguar a identidade e as diferenças entre aqueles que compõem a cadeia da vida.

Em termos biológicos e evolutivos, a base que faz comungar homem, cão e rato são as dimensões mineral e vegetal. Sabe-se que na vida animal estão presentes tanto as propriedades minerais (a instância físico-química – inorgânica) quanto as propriedades vegetais (a instância físico-químico-biológica – orgânica). A partir destas considerações,

reflita-se que mesmo não estando diretamente referenciada na cadeia alimentar sugerida na epígrafe, é plausível se compreender que a quiabeira – desprovida de dentes – não come nenhum outro ser e se alimenta de minerais presentes no solo. Nesta perspectiva, se o quiabo é vida vegetal, a figura de “QUIABOS” é linguagem referente à vida na instância vegetal, o que, metaforicamente, pode ser compreendido como referência ao simbolismo da nutrição, do anímico, do feminino. Por outro lado, quiabo é também denominação de espécie de alimento. Vez que quiabo é alimento para o homem, a figura de “QUIABOS” insinua-se, simbolicamente, como efeméride de nutrição espiritual para a leitura.

Responsáveis pela mastigação, os dentes têm constituição que inclui grande quantidade de componente mineral (cálcio) e de nervos relativos ao sistema nervoso vegetativo (ou autônomo). Neste sentido, a epígrafe pode ser compreendida como momento que referencia possível nutrição da leitura no que diz respeito às instâncias mais básicas da corporalidade humana. Saúde dental supõe boa nutrição com presença de minerais e vegetais. Se, em termos verossímeis, o processo de nutrição se inicia na boca (com os dentes), em nível mítico-simbólico, é lícito dizer que a primeira epígrafe é, ela mesma, alimento-e-boca literárias a acionar processo de fortalecimento nutricional na leitura. Nesta perspectiva, a dentição hermenêutica pode deglutir trágica percepção, qual seja: enquanto determinações das necessidades e emergência de liberdade poésica, a vida no tempo se realiza como inevitável cosmofagia.

A primeira epígrafe, assim, sugere presença escorregadia e viscosa que faz a leitura refletir se deve (ou não) deglutir a fala de “QUIABOS”. No entanto, a gerar situação protoparadoxal, em função da inexorabilidade do que apresenta, esta epígrafe também se dispõe como necessária deglutição. O dito de “QUIABOS”, pois, exige reflexão que age, e ação que reflete. Encontrar o lugar apropriado na vida é estar em cadeia alimentar, muito embora seja, também, a possibilidade de se libertar dos fatalismos desta cadeia.

Nota-se que se, ao menos a princípio, caçar é atividade que diz respeito à satisfação de necessidades de nutrição, no caso do homem – pelo fato da consciência em livre-arbítrio superar os determinismos estritamente biológicos – a caça também se dá como realização voltada para outros fins, tais como comércio, entretenimento, sádica perversão, ou por razões outras. Nesta perspectiva, a primeira epígrafe do texto “— *V* —” pode estar, implicitamente, referindo-se também ao tema da aprendizagem da liberdade. Quiçá, aqui, esteja ainda implícita a necessidade do leitor, com a objetividade do “cão”, com a reticente feminilidade do “gato...” e a aclamada suspeição do “camundongo”, em solitude e interdependência, exercitar a

necessária satisfação de caçar a si mesmo (e ao outro) através dos apelos da Libertação: convivência e transcendência na cadeia.

Enquanto voz que integra a consciência da sensibilidade humana e a linguagem da excitabilidade vegetal, a fala de “QUIABOS”, lúdica e tragicamente, problematiza as relações entre os seres e a cadeia alimentar, a contingência e a fatalidade, o livre arbítrio e a necessidade condicionadora. Enquanto referência à vida vegetal, a figura de “QUIABOS” é aquela que se alimenta de húmus, de tudo que para a terra volta; muito embora, também ela, neste momento, possa ser deglutida pela leitura. Neste assim, o texto rosiano faz pensar sobre a relatividade inerente às diversas situações e perspectivas, pois que destas advêm os conflitos entre as diversas opiniões e interesses; as teses e as antíteses. Trata-se de travessia perfeita nas tramitações da linguagem poética, de processos de metabolização judicativa, de ação de correição e depuração que, enquanto responsabilidades da leitura, por ora, devem evitar as normas e as convenções, precisam, outrossim, *caçar com gato*, isto é, agir criativamente em situação inaugural; manter suspensão para obter compreensão das necessidades que emergem em cada devir situacional.

Daí, dever-se atentar ainda que “QUIABOS” é personagem fictício com nome que pode remeter o leitor à sensação de *non-sense* (Aos diabos! Aos nabos!). Por outro lado, este *non-sense* – a integrar, paradoxalmente, a inconsciência da vida vegetativa à experiência poética da supraconsciência – faz-se como efeméride que extrapola a compreensão da existência apenas enquanto vida reduzida à dimensão biológica. Nesta perspectiva, o texto rosiano possibilita observação que contempla as várias dimensões da existência, no que se pode perceber: todos os seres comungam na Transcendência.

2.2.2.b Estudo da segunda epígrafe do texto “— V —”, em nível mítico-simbólico

Assim, não sem razões, a segunda epígrafe devém a dizer: ““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).

Segundo o filósofo cético Sexto Empírico³⁰², sempre existe a possibilidade de igualmente se argumentar tanto *pró* quanto *contra* uma questão, ou seja, o conhecimento

³⁰² Para considerações quanto ao pensamento de Sextus Empírico e quanto à figura rosiana “SEXTUS EMPIRICUS” no prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, ver o estudo do texto “— I —”.

necessariamente perpassa pelo princípio da *isostenia*, quando *fenômeno* e *noumeno* são pares em oposição. Discorrendo sobre este problema, Reale e Antiseri, expõem:

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).

Tal como se vem observando desde do capítulo anterior, de acordo o pensamento de Sexto Empírico, deve-se praticar a *epokhè*, ou *suspensão de julgamento*, a fim de se chegar à *ataraxia*, à indiferença, ao estado de vida almejado pelo cético. Nesta perspectiva, a apresentar o pensamento de Sexto Empírico, 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 céticos 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).

Nota-se que, em todo o prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, ainda a insinuar a simbologia do triadismo já observada no capítulo anterior, o nome “SEXTUS EMPIRICUS” aparece três vezes:

1. Na estória “— I —” (p. 146): ““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. 160): ““Agora, que já mostramos seguir-se a tranquilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém.” SEXTUS EMPIRICUS.” (p. 160).

Constata-se que nos três momentos, as epígrafes referidas a “SEXTUS EMPIRICUS” referem-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*³⁰³.

Se for assim, ironicamente, para além das considerações que o pensador grego Sexto Empírico tenha feito sobre o assunto, é possível que “os Modos de conseguir-se a suspensão de julgamento”, concebidos no cadinho textual rosiano, serão tantos quantos emergirem poiesicamente na atividade hermenêutica³⁰⁴.

Daí, visto se tratar de arte consentânea ao desenvolvimento espiritual, a menção da palavra “suspensão”, no texto rosiano, pode ainda ser entendida em sentidos próximos aos sugeridos pela prática da suspeição jurídica; outrossim, insinuados pelos verbos suspender e elevar, isto é, nos sentidos de ascensão rumo ao amor que sabe julgar sem julgar. Ademais, no “Agora” (p. 160), ou melhor, no experienciar inaugural do Agora referido pela e na epígrafe rosiana a própria “suspensão se obtém.” (p. 160).

Veja que o texto de “SEXTUS EMPIRICUS” tal como apresentado no conto rosiano, não explicita os tais “Modos de suspensão” necessários ao processo de “mais exata compreensão das tais antíteses”, a segunda epígrafe da estória “— V —” pode estar ironizando a experiência da leitura. Talvez seja o caso do leitor adentrar no enredo, quiçá, para encontrar, lá, os modos de “suspensão de julgamento”. No entanto, nota-se que o texto rosiano grafava a expressão “Modos” com letra inicial maiúscula, no que, a ganharem tom diferenciado, estes mesmos “Modos” – sugeridos, então, como experiências arquetípicas do próprio texto rosiano – venham a se fazer efeméride de “poder-se ter mais exata compreensão”, de “conseguir-se a suspensão de julgamento” para

³⁰³ A noção de *epochè* (suspensão do julgamento) bem como explicações genéricas sobre o ceticismo já se desenvolvem desde o primeiro subcapítulo desta pesquisa.

³⁰⁴ 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**. 4ª 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).

poder melhor julgar efetivamente a natureza da própria “suspensão de julgamento”, o que seja: iniciaticamente, vislumbra-se situação protoparadoxal.

Frisa-se que o movimento dialético ocorre como relação dos opostos em pares, simbolicamente consoantes com o número dois (díada). O triadismo, por sua vez, implica três movimentos: 1) tese, 2) antítese e 3) síntese. Assim, a relação numerológica entre o dois e o três, neste caso, produz o seis, que, simbolicamente, pode referir-se ao 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 direta no plano da origem das essências, ou seja, no plano da realidade originário-causal. O triadismo dialético (movimento dialético das tríades tese-antítese-síntese), aqui, portanto, sugere-se via de apresentação do dualismo característico do mundo empírico-material bem como possibilidade de superação da dialética.

Nesta perspectiva, as três vezes em que o sugestivo nome de “SEXTUS EMPIRICUS” aparece no prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* não deixam de sugerir que o triadismo dialético tal como encontrado no texto rosiano é via de elevação do *empirismo* materialista à condição de experimento que visa provar da Transcendência. 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.

Uma epistemologia da mística pode encontrar na poética rosiana uma metodologia e um campo de ação, pois se trata de evocação ao experimento meditativo, à ação duvidante como irônica expressão do Infinito na finitude. Neste sentido, o texto rosiano, a acolher e integrar o ceticismo de Sexto Empírico, considera que de modo gradual e expansivo existe a possibilidade do homem vivenciar a Graça, o que faz a suspensão de julgamento ser ocasião de meditação na linguagem.

Apresentado pela poética rosiana, o ceticismo re-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 da Graça, a poética rosiana, *Ciência da Poesia*³⁰⁵, possibilita a emergência de singular e originalíssima síntese

³⁰⁵ 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.

entre ceticismo, fé e conhecimento: nutritiva seiva cultural para as novas gerações; correta higienização contra a rigidez do acriticismo dogmático.

Entre tensão que faz coadunar busca da verdade e atividade crítica, então, deflagra-se o enredo da estória “— *V* —”.

2.2.3 ESTUDO DO ENREDO DO TEXTO “— *V* —”, EM NÍVEL MÍTICO-SIMBÓLICO

Como informado no início deste capítulo, o enredo da estória “— *V* —” é composto por módicos seis parágrafos que, em termos formais, são quase narrações versejadas e que, em termos experienciais, são versejos narrativos que se apresentam a realizar as dinâmicas da inversão, da reversão e da conversão.

Apoiado numa operação que divide os seis parágrafos pelas três dinâmicas, ou inspirado na rosiana álgebra mágica, organiza-se o estudo do enredo. É o caso de que cada uma das três dinâmicas, respectivamente, ocorra referida a cada dois parágrafos do texto em estudo. Desta maneira, à dinâmica da inversão correspondem os dois primeiros parágrafos; à dinâmica da reversão, os terceiro e quarto parágrafos, enquanto à dinâmica da conversão referem-se os quinto e sexto parágrafos.

A seguir, portanto, averigua-se o enredo em questão, estuda-se a cada parágrafo e a relação que cada um deles mantém com os demais no sentido de observar como – nas dinâmicas de inversão, reversão e conversão – a ironia, as situações protoparadoxais e a *poiésis* se engendram a possibilitar adviniência do paradoxo originário que, a avivar o texto “— *V* —”, exercita a leitura meditativamente; isto é, observa-se-se como o texto rosiano traz consequente possibilidade de disposição para experiência libertadora da Graça.

2.2.3.a A dinâmica da inversão no primeiro movimento do enredo do texto “— *V* —”, em nível mítico-simbólico

2.2.3.a.1 Estudo do primeiro parágrafo da estória “— *V* —”

No texto “— *V* —”, a dinâmica da inversão (engendrada pelo primeiro e segundo parágrafos) consiste justamente em representar a incoerência entre a escovação habitual e a função a que se propõe a escovação enquanto efetiva prática de higiene bucal. Ritualizada, tal dinâmica labora linguagem capaz de apresentar a situação tanto quanto de potencializar a consciência e a transformação. Deve-se estudá-la, pois:

Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes, mal saído da cama. Eu fazia e obedecia. Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio. Mas naquela ingrata época, disso eu ainda nem desconfiava. Faltava-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação. (p. 156).

Em termos verossímeis, a oração “*Menino, mandavam-me escovar em jejum os dentes*” referencia situação que o narrador vivia na infância. Trata-se do protagonista que vive a dinâmica da inversão, o momento em que os valores estão invertidos. Em termos mítico-simbólicos, no entanto, “*Menino*” é o narrador enquanto criança que passou pela experiência narrada. Outrossim, como narrativa-poética, em nível arquetípico-sutil, a expressão “*Menino*” é o texto ao iniciar-se e pode ser, também, o leitor quando evocado na intimidade da fala poética, isto é, o leitor quando ingênua e pueril espontaneidade de leitura que se inicia na linguagem rosiana.

Em perspectiva biográfica, há que considerar as palavras que o escritor exprime quando relata visão sobre a própria infância pessoal. Em entrevista ao jornalista Ascendino Leite, João Guimarães Rosa confessa:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, comentando, perguntando, mandando, comandando, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. (...) Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas, tempo bom, de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas, numa combinação mais limpa e mais plausível, porque — como muita gente já compreendeu e já falou — a vida não passa de histórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade. (LIMA, 1997, p. 39).

Porém, em carta de 19 de outubro de 1966, João Guimarães Rosa responde à prima Lenice Guimarães de Paula Pitangui:

É difícil dizer qual o livro (da gente) preferido. A gente sempre gosta mais de um livro futuro, que se pensa ainda escrever. De qualquer modo, entretanto, posso dizer sinceramente que, de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é "Campo Geral"), do livro *Corpo de Baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo. (ROSA, 2006, p. 168).

Certamente, a considerar o valor biográfico e os arroubos catárticos que se efetivam na leitura de *Campo Geral*, o personagem infantil mais marcante da obra rosiana chama-se Miguilim. Em julho de 1967, em depoimento à *Revista Realidade*, João Guimarães Rosa ainda mais esclarece sobre a estória do personagem Miguilim. “Nela acho tudo que já escrevi até agora e talvez mesmo tudo o que venha escrever em minha vida. Nessa estória está o germe, a semente de tudo.”³⁰⁶.

O personagem Miguilim é um menino em parte auto-biográfico e verossímil, em parte mítico e arquetípico. Considerado em termos verossímeis, Miguilim pode sinalizar aspectos da infância do autor que confessa não gostar de falar diretamente da própria infância. Enquanto, dimensão mítico-arquetípica do psiquismo, Miguilim pode ser figura que expressa não apenas alguns conteúdos da vida pessoal do autor, como também põe-se como apresentação e ação das próprias forças universais e simbólicas relativas à infância. Deste modo, Miguilim não deixa de se assemelhar ao “Menino” do conto “— V —”. Ambos, podem ser concebidos como manifestações simbólicas do *Puer Aeternus*³⁰⁷. Outras manifestações de similar teor são universalmente encontradas em exemplos tais como: o filho da Deusa Mãe; o Menino Sol (dos mitos pagãos): Krishna; o Menino Jesus; Wakan Yeja ou Ser Sagrado, simbolicamente presente na cultura da nação Lakota (uma das sete tribos do povo Sioux).

A considerar o significado simbólico do *Puer Aeternus*, valem as palavras de Jung:

(...) a “criança” é dotada de um poder superior e que se impõe inesperadamente, apesar de todos os perigos. A “criança” nasce do útero do inconsciente, gerada no fundamento da natureza viva. É uma personificação de forças vitais, que vão além do alcance limitado da nossa consciência, dos nossos caminhos e possibilidades desconhecidos pela consciência e sua unilateralidade, e uma inteireza que abrange as profundidades da natureza. Ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo. (JUNG, 2000, p. 289).

³⁰⁶ A personalidade eminentemente emotiva de João Guimarães Rosa, bem como a qualidade técnica com a qual se desenvolve a obra “*Campo Geral*” (1956) não deixam de ser fatores que influenciam o próprio autor na compreensão de que a estória de Miguilim seja “o germe, a semente de tudo”. Porém, a considerar as dimensões temáticas, verbais, simbólicas e metafísicas, a realização libertadora da álgebra mágica rosiana já estava poeticamente bem acionada desde *Magma* (premiada em 1936) e narrativamente bem estruturada desde *Sagarana* (1946).

³⁰⁷ Para maiores aprofundamentos no estudo do símbolo do *Puer Aeternus* consultar PHILLISP, Rick. **A emergência da criança divina**. São Paulo: Pensamento, 1998. Também ver WAIBLINGER, Ângela. **A grande mãe e a criança divina**. São Paulo: Cultrix, 1986 e NARANJO, Cláudio. **A criança divina e o herói**. São Paulo: Editora Esfera, 2001.

Nesta perspectiva, é possível aceitar que é como pulsão de realização simbólica, numinosa que a expressão verbal “*Menino*” inaugura e mobiliza a realização da estória “— *V* —”. Veja-se que ao narrar “*mandavam-me escovar em jejum os dentes*”, além de referenciar que o menino era mandado a fazer a escovação logo que acordasse, o texto rosiano insinua que “*os dentes*” estão “*em jejum*”, o que metaforicamente pode significar que as faculdades digestivas da espiritualidade (isto é, a dentição que mastiga os valores da linguagem e do homem), além de submetidas às ordens e mandamentos externos, ainda não foram fortalecidas, nutridas, nem estão preparadas com as devidas destreza e maturidade.

Assim, ritualiza-se a leitura, atenta-se à inusual sintaxe rosiana e a expressão “*mal saído da cama*” pode não se referir apenas à pressa e à pressão tais quais o menino estava submetido ao acordar. Tratar-se-ia, quiçá, de uma situação em que o “*mal*”, o obscuro, é “*saído da cama*”, do lugar da acomodação, do sono da inconsciência. Esta ausência de preparo, esta iniciática abertura ainda pouco consciente no personagem-narrador, na disposição textual e na leitura, é o “*Menino*” e pode ser a dormência do homem que começa a despertar para a possível realidade do Espírito, ou seja, é um estado de ignorância fatídica e, sobretudo, a possibilidade de provocador e necessário desenvolvimento rumo a condições de expansão da consciência.

Em *Corpo de Baile*, também a expor o diálogo entre Miguilim e o irmão mais novo (Dito), o narrador rosiano problematiza a questão do bem e do mal:

Mas, de noite, no canto da cama, o Dito formava a resposta: “— O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.” “— E os outros, Dito, a gente mesmo?” O Dito não sabia. — “Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pegue e amoleça neles mesmos — com bondades...” “— E a gente, Dito?” “— A gente? A gente cresce, uai. O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole...” (ROSA, 1956, p. 73).

Nota-se que a relação entre o bem e o mal parece ser de complementaridade. Nesta perspectiva, na estória “— *V* —”, a expressão “*mal saído da cama*” sinaliza tanto um mal³⁰⁸ quanto, também, o acordar de um bem. Se não, atenta-se, pois, é tal efeméride que, ironicamente, possibilitará a reversão. Se o narrador-personagem diz “*Eu fazia e obedecia*” é

³⁰⁸ Como já sinalizado no primeiro capítulo, tanto filosófica quanto psicologicamente, o mal existe na medida em que se pode conceber o bem. No plano da temporalidade, mal e bem são aspectos relativos, dinâmicos e complementares.

O estudo sobre as dimensões simbólicas do problema do mal, pode ser aprofundado em SANFORD, John A. **Mal, o lado sombrio da realidade**. Trad. Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1988.

porque ao fazer e obedecer, se por um lado seguia as normas, por outro, não desobedecia de modo a gerar improdutivas situações de desintegração dentro do ambiente em que vivia. Entendido de outro modo: geravam-se as condições suficientes para que a atividade de *fazer* (*poiésis*), mesmo incipiente e oprimida, não deixasse de possibilitar o surgimento da atividade crítica. Assim, o narrador diz “*Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio.*” de modo que o texto promova ocasião para que leitor se pergunte quem é este sujeito que sabe. Se este saber implícito na expressão “*Sabe-se*” fosse generalizado, se os habitantes do “*planeta*” já soubessem que “*por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio*” eles próprios já teriam considerável consciência crítica das deficiências apontadas pelo narrador-personagem e não seria tão escassa a “*autonomia de raciocínio*”. Estas ironias e forças protoparadoxais encontradas no texto rosiano não deixam de se apresentar nas falas do autor. Sobre a capacidade de refletir apropriada e criativamente, 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).

Possivelmente, para João Guimarães Rosa, pensar com lógica (exercício racional) sem considerar a prudência (exercício da virtude) é reduzir a vida à *secura* (e à *escassez*) de um racionalismo fadado ao assassinato e ao suicídio. O raciocínio e a lógica, portanto, devem ser orientados pelas virtudes, pela Sabedoria. O “gênio” far-se-á, então, no que tem engenho enquanto contempla a iluminação na lâmpada mágica da gnósis. Para tanto, a consciência do homem deve acolher as dimensões tanto pré-pessoal quanto transpessoal do inconsciente: processo humanizante de auto-conhecimento que procede enquanto conhecimento do outro, do mundo, da vida.

Por outro lado, quando o narrador-personagem diz “*Sabe-se — aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio.*”, faz-se lícito constatar que se o *saber* (referido na expressão “*Sabe-se*”) não é ainda de todos, nem por isto não poderá vir a

ser de alguns, quiçá, do leitor. Desta maneira, ao dizer “*Sabe-se*” o narrador insinua poética ironia e, inciaticamente, provoca a humanidade do leitor para que este possa saber de si mesmo, haja vista que o homem – superando a passividade – na linguagem, pode deixar de ser partícula passiva e isolada, pode fazer-se criação com este sujeito indeterminado (quiçá Infinito) que está implícito na expressão “*Sabe-se*”: sujeito que se determina livremente nos seres e em si, que é humanidade, que é Sabedoria, que é eterna meninice a querer saber sobre si mesmo.

Assim, apresentado estágio que prepara adviniência de saber, a expressar mais do que parece estar expressando, o texto rosiano ambigualmente alude à situação de uma criança destituída de tino crítico; outrossim destituída de certa maldade capaz de desconfiar do que está estabelecido: “*Mas, naquela ingrata época, disso eu ainda nem desconfiava.*”

Embora seja comum dizer que a infância é a idade da graça, em verdade, a considerar cronológica e psicologicamente, a infância ainda é irracionalidade ou semi-racionalidade; é possibilidade de realização de racionalidade e de adviniência da supra-racionalidade. Contudo, enquanto metáfora, a infância é expressão do atributo espiritual da ingenuidade, da espontaneidade. Entremeio de irracionalidade e supraracionalidade, a infância do narrador é tratada pelo texto como “*época ingrata*”, isto é, como um tempo sem gratidão, sem gracejo, sem graça. Frisa-se que com o vocábulo “*Mas*”, o texto rosiano enfatiza conjuntura situacional (“*naquela ingrata época*”), evoca conjunção que insinua adversidade. Porém, concomitantemente, o narrador não deixa ainda de se revelar, então, um homem lúcido, conquanto, também, outrora, um ingênuo menino. Este proceder poético-narrativo propicia experiência de compaixão levemente gracejada na leitura. Assim, pode emergir sutil doçura de linguagem que, antes de cariar a dentição crítica, evoca o leitor a desconfiar do próprio texto enquanto atividade de higiene verbal meramente posta, acriticamente concebida. A expressão “*naquela época*” começa a soar atualidade epocal, este momento, agora, quando, através de irônicos e sutis gracejos, insinua-se a adviniência da Graça.

Embora estivesse dotada de certa consciência, a princípio empírica, a infância do narrador, estava ainda impossibilitada de abstração, no que não era capaz de discernir, ou como ele mesmo diz: “*Faltava-me o que contra ou pró a geral, obrigada escovação.*” Porém, ritualizada a compreensão hermenêutica, ascende-se a leitura e pode-se compreender: “*o que*”, neste caso, é *o que* metafísico, isto é, as particularidades das coisas nas relações que as constituem com as outras. Ao dizer “*Faltava-me o que*” o narrador afirma que, enquanto ente humano, faltava-lhe “*o que*” essencial, próprio à generalidade que o constitui enquanto homem e à individualidade que o constitui enquanto singularidade particular. Observa-se:

“*que contra ou pró a geral*” não é expressão que remete apenas àquela atividade crítica (o proceder filosófico do *pro et contra*) que, ao suspender os julgamentos, pondera casos particulares com vistas à compreensão imparcial ou “*a geral*”³⁰⁹. Pode-se constatar que o dito usual *prós e contras* está invertido, de maneira que na expressão rosiana “*contra ou pró*”, a palavra “*que*” insinua-se enquanto potencialidade de um ser humano a dialetizar não apenas com os fatos externos, mas com a própria experiência íntima que o autentica enquanto identidade pessoal e humana na linguagem. Ao enunciar “*Faltava-me*”, o narrador rosiano expressa a condição limitada em que vivia e revela uma falta relativamente necessária, um nada do qual participava, participa e que, agora, é participado ao leitor. Nesta perspectiva, se em termos verossímeis a expressão “*obrigada escovação*” vem dizer que o menino era obrigado a escovar os dentes, em termos simbólicos também não deixa de expressar que o narrador, necessária e obrigatoriamente, realizou e realiza o devir do desenvolvimento humano: crescimento, polimento dos equívocos e busca da verdade. Assim, a palavra “*escovação*” sugere-se como metáfora e vida afetivas da atividade espiritual. Quiçá, junto à atividade presente no narrador rosiano (que não sem razão omite o vocábulo *a* da oração “*obrigada escovação*” em estudo) também a leitura possa vir a reverter a “*época ingrata*”, e revelar, agradecidamente: “*obrigada escovação*”.

Veza que esta escovação não é inerte, mas, sim, dinâmica de depuração, exercício de problematização, o texto “— *V* —” deverá passar para o segundo parágrafo, quando, então, labora-se consideração que se dialetiza enquanto perguntar e responder poiesicos:

2.2.3.a.2 Estudo do segundo parágrafo da estória “— *V* —”

“*Ao menos as duas vèzes por dia? À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem. De manhã...*” (p. 156).

³⁰⁹ Aqui, vê-se refletir e ouve-se ressoar mais um dos sentidos do título da estória de Miguilim, ou seja, “*Campo Geral*”. Não sem razão o próprio autor esclarece: “A primeira estória, tenho a impressão, contem em germes os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade profunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral, este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro).” (ROSA, 1981, p. 58).

Para além deste sentido, pode-se ainda mais elevar o significado do título “*Campo Geral*”, quando este deve ser, metafísica e poiesicamente, contemplado como o Campo das Formas Arquetípicas ou ainda mais: como um Campo Universal cuja geometria pode ser sinalizada no oxímaro Forma Informe.

Em termos verossímeis, este parágrafo, composto em movimento de três orações, refere-se ao questionamento do narrador do fato da escovação ser feita “*Ao menos duas vezes por dia*”, ou seja: 1) “*À noite*”, após o jantar, quando deveriam ser retiradas aquelas partículas de comida que, ao azedarem, prejudicariam a saúde os dentes e 2) “*De manhã...*”, quando do desjejum.

Em nível mítico-simbólico, entretanto, trata-se de uma pergunta e de duas afirmações enigmáticas. A pergunta – conquanto se afirme como possível recapitulação da situação imposta pelo hábito – problematiza e ironiza o modo usual da escovação. Assim, dizer “*À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem.*” é afirmar a coerência da escovação noturna e insinuar a incoerência da habitual escovação matutina. O segundo parágrafo do texto “— *V* —”, então, justapõe o raciocínio que vai compreendendo a iluminação desenvolvida na experiência de um menino tanto quanto à ironia de um narrador adulto: iluminação de processos contemplativos que se fazem atualizante leitura do mundo. Tratam-se de efetivas catábase (irônica, crítica ação descensional) e parábase (irônica ação ascensional). Nesta perspectiva, a oração interrogativa “*Ao menos as duas vezes por dia?*”, traz a expressão “*Ao menos*” que ironiza as condições quantitativas impostas pelo modo habitual, na medida em que intensifica a ironia sobre o aspecto qualitativo em jogo nas práticas, assim, ensejadas em suspeição. Este “*Ao menos*” rosiano, portanto, sobeja-se ironicamente e problematiza, em nível simbólico, a conflitiva dualidade sugerida pela expressão “*as duas*” e efetivada nas “*vezes*” em que ocorrem as escovações do dia. Destarte, estando a escovação noturna coerente com o que se propõe e a escovação matutina existir como possibilidade de ser ou não racionalmente praticada, o texto narrativo vem, sutil e poiesicamente, realizar a possibilidade de se trocar madrugada de ignorâncias “*por dia*” de sabedoria.

A rigor, o ato de escovar, tal as complicadas implicações da nutrição espiritual, deve ser abertura para quantas escovações forem necessárias (inclusive aquelas depois do almoço, ao iniciar da tarde, outrossim após qualquer mastigação). Daí, pode-se notar que o narrador rosiano se refere “*a duas*” escovações, ao tempo em que está, justamente, iniciando o segundo parágrafo do texto em estudo. No entanto, ao contrário das “*duas*” escovações habituais, a escovação crítico-literária do conto “— *V* —” não se esgotará na dualidade dos conflitos, vez que, pela via da linguagem poética, poderá engendrar múltiplos processos de conflito, de complementaridade e de protoparadoxalização poiesicas. Assim, não sem poéticas razões, a narrativa segue enigmaticamente a dizer “*À noite, a fim de retirar as partículas de comida, que enquanto o dormir não azedassem.*” Então, vê-se que, se por um lado “*o dormir*” é o

período quando “*as partículas de comida*” azedam e danificam os dentes, por outro são as partículas de comida mal digeridas que podem azedar “*o dormir*”; isto é, que podem causar situações de dor, de azedo desconforto, de frustração, vez que o sonambulismo da consciência em vigília pode arrefecer a atividade crítica e, quiçá, possa levar à repressão e ao esquecimento da dimensão divina, por ora obscurecida. Para o que foi reprimido e que está, inexoravelmente, por vir – consoante a mesma perspectiva que ressoa com o texto rosiano – 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.

No texto rosiano, a expressão “*À noite*”, portanto, além de referir-se ao momento em que se dá a escovação noturna, insinua-se como metafórica madrugada cotidiana, como o sono da razão a produzir o monstruoso sonho do racionalismo rígido e acrítico: denunciada cárie do espírito.

Ao sugerir a necessidade de não apenas “*duas*”, mas quantas escovações críticas forem necessárias, o segundo parágrafo do texto “— *V* —” alude ao fim da madrugada espiritual que vigora na infância do personagem-narrador e inicia a leitura em insinuadas luminações reflexivas. Destarte, a expressão “*De manhã...*” faz-se luminosa possibilidade de novo começo, sugere-se virada de turno, quando o fechar do segundo parágrafo torna-se abertura de deixa enigmática: proeminência de bocejo inaugural. Tal como a abertura da boca da noite para o amanhecer poético, negar-se-á o costumeiro dia-a-dia, vez que já se dá conta de que a vida é sempre complexidades de mais um novo dia.

A desfechar reticentes aberturas, o segundo parágrafo do texto “— *V* —” questiona afirmações, afirma-se problematização, pois, revela-se como aquele exercício de suspensão de julgamento sugerido na segunda epígrafe através da fala de “SEXTUS EMPÍRICUS”. Assim, enquanto atividade de potencialização dialético-dialogal que preme superação da dialética e silenciosa compreensão – ao perfazer-se a dinâmica de reversão – em entremeio de possível interligação estrutural com todos os outros seis – o terceiro parágrafo, composto de uma única oração, advém como chispar epifânico:

2.2.3.b A dinâmica da reversão no segundo movimento do enredo do texto “— *V* —”, em nível mítico-simbólico

Engendrada pelo terceiro e quarto parágrafos, a dinâmica da reversão no texto “— *V* —” representa e apresenta o movimento em que se efetiva compreensão e superação da obscura situação anterior. Em termos mítico-simbólicos, tal dinâmica se faz em luminosa linguagem capaz de acionar processo de transformação poésica. A seguir, passa-se a estudá-la.

2.2.3.b.1 Estudo do terceiro parágrafo da estória “— *V* —”

“*Até que a luz nasceu do absurdo*”. (p.156).

A considerar em termos físicos e verossímeis, esta oração pode indicar que “*a luz*” aparece, muito embora o faça quando o verbo “*nasceu*”, ironicamente, já conota o patente caráter metafórico da linguagem em voga, haja vista, verossimilmente, que “*a luz*” deveria surgir de uma fonte física. Também, metaforicamente, “*a luz*” deve nascer de fonte figurativa, mítico-simbólica. No entanto, expressão “*do absurdo*”, a esvaziar o sentido das noções de espacialidade física e de espaço mítico-simbólico, ironiza a leitura, cria situação protoparadoxal quanto ao sentido do próprio acontecimento enunciado pelo narrador-personagem.

Ao ritualizar-se, a leitura pode contemplar que, na oração em foco, a expressão “*Até que*” insinua o limite do que se fechava em situação opressiva tanto quanto daquilo que dá vezo à abertura do que se esplende em possibilidade libertadora. Não apenas o tempo passou, mas também é chegada a hora e o lugar do peso da temporalidade passar de maneira que transcorra propulsão rumo à experiência extática, transtemporal. Conquanto tenha se feito como limite, a temporalidade, agora, já se faz possibilidade de transformações. Os fatos foram determinados, todavia, nem por isto a realidade é expressão apenas de determinismos imanescentes. Em termos mítico-simbólicos, portanto, contempla-se a relação entre destino, liberdade, homem e Mistério. E é esta relação que possibilita o esclarecimento dos processos do existir e a experiência de iluminação do próprio existir enquanto existir. Deste modo, a espaço-temporalidade indicada na rosiana expressão “*Até que*” realiza lugar-e-tempo em que “*a luz*” pode aparecer não apenas figurando como metáfora relativa ao esclarecimento

intelectual produzido pelas incipientes operações racionais que emergem nas vivências de um “*Menino*” em desenvolvimento.

Observa-se: “*a luz nasceu*”. Ao nascer, “*a luz*” da estória “— *V* —” não é mais apenas um fenômeno físico ou expressão metafórica subsistente no mundo da linguagem verbal. De fato, na vida do personagem-narrador, esta “*luz*”, em átimo que seja, aparece como esclarecimento intelectual que indica a inadequação entre o hábito de escovar os dentes antes do café da manhã (e não depois) e a função higienizadora da escovação. Por outro lado, o significado desta “*luz*”, não deixa de sinalizar *insight* de condão lógico-cognitivo, pois que ela, além de esclarecer quanto à irracionalidade da situação em voga, não deixa de fazê-lo com halo crítico e até (como deixa entrever o narrador-personagem ao comunicar o ocorrido de modo a acionar postura reflexiva) com intenções de se irradiar benignamente em direção aos outros seres humanos. O que seja: “*a luz*” não apenas esclarece ao intelecto, como tende a aquecer solidariamente o coração de quem a vislumbra³¹⁰.

Porém, não obstante a peremptoriedade com que o nascimento “*da luz*” é apresentado no texto rosiano, a ocorrência da “*luz*” nascer acaba por envidar que o nascimento é síntese em processo indicado desde a expressão “*Até que*”. Assim sendo, tal nascimento deve ter sido, anteriormente, precedido por fecundação, concepção, gestação e, enfim, parto.

Na abertura da dúvida, a seminal concepção se dá. No acolhimento que nutre a problematização e os conclames da vida, faz-se a uterina gestação. Transcorrido o tempo e, em instante, partureja-se.

A sugerir recomeço e esperança de nova humanidade, o processo hermenêutico-maiêutico é participado em um “*Menino*”. Ou seja: simbolicamente, na inocência virginal que habita o ser do homem; experiência da criança enquanto vida espontânea e pulsão de realização criativa³¹¹.

³¹⁰ Aqui, “*a luz*” do texto “— *V* —” pode refletir com a fala de Schopenhauer: “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, grifo meu).

Relacionando a atividade hermenêutica à metáfora da alimentação e esta à nutrição epifânica, lê-se no texto “— *I* —”: “(...) **luziu-se** a poularde à l’estrageon, à rega de grosso rubro borguinhão e moída por dentaduras degustex”. (p. 147). Personificando a metáfora da “*luz*”, ainda, tem-se o nome de “*Lucêncio*” (referente à palavra italiana *luce*, à *luz*) na estória “— *III* —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*: “*Lucêncio porém discerne* (...)” (ROSA, 1976, p. 171, grifo meu). Já, a referenciar diretamente à realidade da linguagem, a metáfora da “*luz*”, então, aparece no “GLOSSÁRIO” através do verbete “*lampeão*: utensílio alumiador”. (ROSA, 1976, p. 165).

³¹¹ Por este motivo, pode-se dizer que “Um aspecto fundamental do motivo da criança é o seu caráter de futuro.” (JUNG, 2000, p. 278).

Adjunta à experiência do nascimento da “*luz*”, a experiência da criança inspira futuridade e é justamente a realização expansiva das potências humanas em perspectiva que vislumbra o originário: Bem que se propõe ao homem-humanidade e que, em adequado momento, há de realizar-se obra e Sabedoria³¹².

Expresso de maneira sucinta, nem por isso o nascimento da “*luz*” é fátua luminosidade, ou (como se diz popularmente) *fogo de palha*. Diferentemente do que a desatenta pressa poderia concluir diante de texto tão lancinantemente exíguo (o que, para alguns, apressados desatentos passaria como simploriamente óbvio), a expressão e a compreensão do parágrafo em estudo não são tarefas fáceis, assim como também não é fácil acolher a luminosidade que se fez compreensão em um “*Menino*” a se libertar do senso comum, a participar de experiência que – além de galgar nível diferenciado de percepção da realidade – pode ser transmitida aos demais. Não apenas na experiência do personagem-narrador, mas também na do narrador-personagem, senão na leitura, o nascimento da luminosidade parida do ventre obscuro do Mistério é processo do instantâneo gestado no tempo da paciência e da meditação. O autor concordaria:

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. 44).

Na textualidade rosiana, concomitante à maturidade, vigora a ludicidade manifesta, artisticamente, no alegre jogo das palavras. Ludicidade séria, decerto. Em carta a Paulo Dantas, o autor descreve a postura com a qual se coloca para com o devir literário: “Na literatura, Dantas, há muito de penoso sacerdócio. É uma posição que se assume muito seriamente, importantemente perante o mundo. Persigo sempre as formas mais altas. Sou um homem de vida ascética.” (DANTAS, 1975, p. 28).

Desta postura resulta evocação para trabalho também influenciado por ludicidade e por quietude meditativa. Como disse o autor, em diálogo com Pedro Bloch: “Um dia ainda hei de escrever um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos.” (ROSA, 1963).

Na perspectiva à qual literatura rosiana se filia, o sério brincar realiza-se como jogo de movimento e extaticidade, de revelação e ocultamento. Assim, faz-se oportuna uma pausa que medite sobre conteúdo que, na estória “— *V* —” parece não aparecer. A considerar que a

³¹² E a fala do autor corrobora: “A juventude? É uma maravilha. A juventude é quase tudo. É a humanidade e a esperança, recomeçando.” (ROSA, 2006, p. 168).

inadequada escovação era um hábito matutino, donde se aduz que a iluminada percepção do “*Menino*” ocorre pela manhã. No entanto, entre o dizer e o silenciar, entre o mostrar e o ocultar, o narrador-personagem não precisa em qual turno do dia se dá tal ocorrência. Também, o narrador-personagem não explicita ou explica como o referido processo de esclarecimento-iluminação chegou a termo. Poeticamente, todo o dia torna-se metáfora do nascer e do amanhecer. As metáforas da noite-escuridão e do dia-luminosidade, aqui, estendem-se e compreendem a própria atividade do fazer poético. Assim, “*a luz*” – sob o signo da inaugurabilidade – é símbolo e experiência vívida do instantâneo dinamizado, é metáfora que vislumbra superação do peso da temporalidade.

Nesta dinâmica das extaticidades, o jogo do esconder-revelar não se basta no exercício de expor ou ocluir informações no texto. Em verdade, antes, estes procedimentos protoparadoxais resultam da própria experienciação metafísica em nível não-dual. Em carta de 9 de fevereiro de 1965 ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, João Guimarães Rosa esclarece ao tempo em que vela o mistério:

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. (BUSSOLOTI, 2003, p. 64).

O estado de obscura opressão veio a favorecer reação revolucionária. Desta necessária alternância entre opostos, enigmáticamente, a liberdade irradia-se, é. Agora. Lancinância em palavra: “*luz*”. Iluminação divinal e, também (no que incomoda ao comodismo do senso comum), um provocar diabólico, luciferino³¹³.

Assim, “*a luz*” da estória “— *V* —”, sob o signo da inaugurabilidade, é símbolo e experiência vivida do instantâneo dinamizado, é metáfora de realizada superação do peso da temporalidade.

Se o conhecimento que advém ao “*Menino*” parece ser conhecimento do óbvio, assim como óbvia sugere-se a conquista de tal conhecimento; se alguma alegada obviedade, por sua

³¹³ O estudo comparativo das línguas indo-européias sugere que a palavra Deus vem de **deiwos* ou **deiHwos*. Esta forma protoindo-européia teria o significado original de luminoso, brilhante, pois é derivada da raiz **deiH-* (*brilhar*), donde surgiria também a palavra latina *dies* (*dia*). Já, no avéstico, a língua na qual foi escrita o *Avesta*, atribuído a Zarathustra, dada a reforma religiosa zoroastriana, tem-se um significado invertido, vez que *daevo* significa *demônio*. Atenta-se ainda que a palavra *lúcifer* (e dela deriva-se luciferino) significa anjo de luz.

vez, parece emergir do modo como o narrador-personagem, ambiguamente, transmite a mensagem, é porque, ao ironizar a leitura, o texto rosiano reflete-se como jogo de luz e sombras; é porque, sutilmente, a poética rosiana endereça a experiência do leitor para a luminosidade do Mistério.

Sugerida no devir-nascer e no devir-amanhecer, a situação da qual a rosiana “luz” nasce, não insinua uma complexidade menor do que o nascimento da aurora em concurso a tudo que existe e a tudo que É. Assim, “a luz nasceu” e nasce! Atenção: *Fiat Lux*. Ação.

Nisto, a linguagem da estória “— V —” pulsa em experiência transverbal, uma vez que conduz a leitura a refletir e a intuir a mesma iluminação experiencial vivenciada pelo personagem-narrador e ainda pelo narrador-personagem. Tal iluminação – já sinalizada desde o início da oração com a palavra “Até” – possibilita o nascimento da “luz” no mundo: “luz” que nasce e é parte do mundo tanto quanto, originariamente, não é apenas parte, mas, também, o todo em perene existir: obscura gratuidade.

Nesta perspectiva, sonda-se que Albert Camus aborda o tema do absurdo em obras como *O Mito de Sisifo* (1941) e *O estrangeiro* (1942). Sem querer solucionar o tema do absurdo tal como ocorre nas complexidades do universo literário camusiano, no entanto, aqui, cotejam-se poéticas, referencia-se a fala do narrador-personagem rosiano no texto “— IV —” do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*: “Sem amor, eu é que sou um Sísifo sem gravidade.” (ROSA, 1976, p. 144). Enquanto a experiência do absurdo na literatura de Albert Camus, ao menos nas referidas obras, parece não se decidir senão por si mesma como experiência na imanência, a postura rosiana faz refletir especularidades com a textualidade bíblica: “E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria. (1 Coríntios 13:2).

Enquanto experiência que conflagra os opostos, de um lado, “a luz” rosiana vem à luz pelo baixo ventre, depreende-se dos processos imanentes, nasce no mundo, epifenomenaliza-se na consciência humana. Por outro, é expressão da mais alta instância, pois que nascer é vir à luz. O que seja: “a luz”, na consciência do homem em estado de “Menino”, “nasceu” e nasce, vindo à luz: superfície iluminada: re-união de dentro-e-fora; alto-e-baixo; ventre-e-mundo; experiência-na-própria-fonte-da-luz; espelhamento da luz: Luz.

A realidade iluminada não é um mundo à parte, mas, sim, este mundo, aqui, transformado, vivido em registro estético-ético cada vez mais diferenciado e mais intenso. Por isto a gestação de uma luz que, apta a nascer, deveu passar por processo maiêutico, por hermenêutico parto, irrompendo do ventre “do absurdo.”.

Em termos verossímeis, a leitura pode compreender a expressão “*do absurdo*” como sinônimo de situação aparentemente sem sentido; como um fortuito acaso. Porém, a ironia rosiana deixa perceber que, o “*absurdo*” não pode ser tão somente o não sentido, ou a existência sustentada em gratuidade vazia e nula de significados; ou ainda a ausência de sentido no fundo de todo acontecimento ocorrido em mecânica inexorabilidade a determinar-se nos processos espaço-temporais.

O rosiano “*absurdo*”, tal como ventre vazio (e fertilmente capaz de gestar) está em todo lugar-e-tempo³¹⁴. A partir dele, insinua-se protoparadoxalidade que parece acolher tanto o caos quanto a ordem. Embora promova estupefação, tal “*absurdo*” é sentimento de pertença e co-naturalidade; alteridade relativa ao maravilhamento. Se “*a luz nasceu do absurdo*” é porque o “*absurdo*” encontra sentido ao ser ventre da “*luz*”. Assim: “*do absurdo*” o encantado e numinoso pó vem, para o “*absurdo*”, também, volta: experiência em *ex nihil* que, na rosiana álgebra mágica, resulta em Nada-a-Mais...

A total ausência de sentido seria a ausência de alguma significação no tempo, movimento sem direção. Já, protoparadoxalmente, a superação da necessidade de sentido é imersão no próprio Sentido: o Infinito no tempo. Na estagnação: a aparente inexistência da música, a surdez no existir. Na vida: a Música do Silêncio. Daí que, na experiência do personagem-narrador, ocorre, então, de silêncio aparentemente estéril ser atravessado por progressivo rompante libertador. Assim – magia, lógica da prudência, Sabedoria – “*a luz*” rosiana, através do narrador-personagem, participa-se ao mundo a nascer em instantes de sublevação peremptória que, com musicalidade de linguagem que fala o Silêncio, faz-se ouvidos para os conclames da condição humana. No que, *Logos, Verbo*, silencia. Isto é: faz-se música destinada a. Quem tem ouvidos para ouvir. Ouça-se:

Enérgica respiração da oração nascida “*do absurdo*”, a oração “*Até que a luz nasceu do absurdo*” aciona um torvelinho que soa silenciosamente: sopro criador. Auscultada como um todo, então, tal oração, poeticamente, faz-se como proposta verbal de meditação, cuja música (quando ouvida espectralmente) poderá realizar-se aos modos da ascensão e da realização epifânicas. Atenta-se que, a começar com tonicidade marcada com sons que denotam germinal neutralidade (em “*Até*” e “*que*”) a progredir para alguma suave, enigmática... se não obscura... clareza (em “*a luz*” e “*surgiu*”) a oração conclui-se com a expressão “*do absurdo*”, quando – através de ritmado fechamento (na sílaba “*do*”); de

³¹⁴ Como no texto 41 do *Tao Te Ching* (LAO-TSÉ, 2000): “*Se Tao não lhe parecesse absurdo, / Não seria Tao*”.

enigmática insinuação (na sílaba “*ab*”); de sibilinos sussurros (na sílaba “*sur*”); e, então, de suavizada, velada, expirada oclusão (na última sílaba, isto é, “*do*”) – maximiza-se o sentido expresso não mais na lógica formal, mas, sim, em puras linguagem e musicalidade. Outrossim, nota-se que as sílabas com o som “*do*”, a se intercalarem umas com as outras e com as demais sílabas do parágrafo, fazem-se soar tais como toques de tambores³¹⁵ que anunciam iniciaticamente a abertura (*overture*) de um minueto. Esta abertura não deixa de sugerir a aurora espiritual vivida pelo personagem-narrador. Aurora, Agora, sugerida, participável à leitura.

Neste caso, vale o que autor dizia “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).

Na obra *É Preciso Duvidar de Tudo*, Sören Kierkegaard (2003) menciona a necessidade da “razão” aceitar a “fé” e da “fé” saltar no “absurdo”. É possível que, no caso rosiano, o “*absurdo*” (enquanto ventre donde nasce o sentido) é quem reduz eideticamente a realidade. Ou seja: o “*absurdo*” opera-se como *reductio ad absurdum às avessas* na medida em que a lógica possa ser superada e a Vida ampliada *ad infinitum*. Nesta perspectiva, a expressão por vezes referida a Tertuliano “*credo quia absurdum*” (“*creio porque é absurdo*”) aqui faz-se como proposição a ter validade experienciada e experimentada.

Outrossim, acrescenta-se que a “música da língua” e a “lógica da língua” rosianas, decerto, não se reduzem à mera articulação física dos sons nem ainda apenas à lógica formal, mas, também, dizem respeito aos domínios do irracional e do Translógico. Se em lógica formal, o absurdo costuma ser critério que invalida uma proposição ou um argumento, no texto rosiano, o “*absurdo*” (poiesicamente, ab-surdo), antes de ser surdez para com os significados dos fenômenos e para com o sentido presente da vida, é justamente a vida enquanto manifesta orquestração do Silêncio.

Do estado de opressão, emerge o prazer e o deleite: música que, a expressar o tema da estória vivida pelo personagem-narrador, faz-se ainda convite para que a leitura perceba, em emergentes insinuações originário-causais, todo o texto “— *V*—” como partitura a ser lida e ouvida tal uma sinfônica alba. Verseja-se, pois, enigmática e luminosa aparição que se revela para, então, logo se ocultar. Enigmaticamente, sugere-se a Pré-sença do Abscôndito. A vida

³¹⁵ Na estória “— *I*—”, como se constatou no capítulo anterior, a rosiana expressão “pan-pan-pan” (p. 148), muito para além das sugestões onomatopaicas, também, faz-se como ritmo de ritualização, remete a leitura à dimensão metafísica,

pode ser inteligível, pode ser legível escrita. A literatura – enquanto literalidade e literariedade – pode parecer gratuita e/ou determinada, muito embora, a espelhar todos os opostos, não deixa de realizar-se significativamente na escrita/leitura de reflexivas especularidades e sincronias.

Reflita-se: verossimilmente, a falta de sensatez presente no antigo hábito de escovação faz-se absurdo até mesmo se cotejado pela perspectiva redutiva do empírico-logicismo. Trata-se de ápice enantiodromico, ou seja, momento em que a dinâmica da inversão se maximaliza e esgota-se, dando-se vezo ao movimento de reversão. Assim, o texto poético faz do “*absurdo*” um berçário de estreletras, um sorvedouro de *luminessências*³¹⁶.

Procura-se perceber as já referidas caleidoscópicas simetrias existentes nas relações entre os parágrafos do texto “— *V* —”: a escura situação representada no primeiro parágrafo não deixa de refletir estas lancinâncias coloridas da compreensão que o narrador-personagem conta ter vivenciado quando criança e que, agora, novamente, vivencia ao se iluminar em poética linguagem: experiência de compreensão também possível à leitura, já, no presente. Destes entremeios emergem, então, nutritivos *quanta* de energia criativa (*quantuns epifânicos*), ou seja, experiências discretas e sutis ocorridas no contato do leitor com o texto; efeitos catárticos perspectivados; reações e 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 fonte da iluminação espiritual³¹⁷.

Daí que o quarto parágrafo do texto “— *V* —” (representação, apresentação e ação de reversiva dinâmica) inicia-se re-inaugurando o questionamento encetado no segundo; é travessia de alvorada, quando, a repetir de modo diverso a expressão “*De manhã*” (já sem reticências), formula-se em duas irônicas perguntas que, ao demonstrarem a insensatez do senso comum, automaticamente, respondem-se poética experiencição. Em acirramento de reversiva dinâmica, se não, veja-se:

³¹⁶ E como diz Octavio Paz (1982, p. 18): “Esse instante é ungido com luz especial: foi consagrado pela poesia no melhor sentido da palavra consagração.”.

³¹⁷ O que o estudioso da Literatura Igor Rossoni (2007, p. 166) confirmaria: “(...) 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.”

2.2.3.b.2 Estudo do quarto parágrafo da estória “— V —”

“*De manhã, razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da bôca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?*” (p. 156).

Em termos verossímeis, a expressão “*De manhã*” pode ser concebida como momento da escovação matutina; conquanto, em termos mítico-simbólicos, ainda possa ser também o tempo da razoabilidade radical que perpassa a álgebra mágica rosiana. Nesta perspectiva, a expressão “*razoável não seria primeiro bochechar com água ou algo*” traz a inaugurabilidade do albor “*primeiro*”, ou seja, daquele purificador bochechar que é a própria atividade musical da linguagem. Leia-se com o corpo, em voz alta e as pronunciadamente bem ditas palavras da expressão “*com água ou algo*” poderão sugerir a própria boca da leitura bochechando, insinuando, onomatopaicamente, as purificadoras experiências poiésicas da linguagem rosiana, da “*água*” da vida, do “*algo*” do Mistério. Destarte, pode-se “*abolir*” a escravidão da boca suja, da maldição na palavra, pode-se reverter “*o amargo da bôca*”, converter a frustração da fala em doce depuração da linguagem e do homem. No que, “*o mingau-das-almas*” (expressão popular referente às secreções fisiológicas que contornam os lábios durante o sono) podem ser, em vivência poiésica de nível mítico-simbólico, efeméride do nutritivo alimento servido por aquela substanciosa instância protéica que interliga amorosamente *todas-as-almas*, o que seja: a *anima mundi*.

Como se pode constatar, a interrogativa oração rosiana, neste caso, é resposta que se enigmatiza. O devir-criança – animado pela espontaneidade das forças transpessoais – pode estar mais próximo da espontaneidade criativa, quando ocorre emergência de Sabedoria. No prefácio “*Aletria e Hermenêutica*” o narrador rosiano, assim se expressa:

Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro “Criança diz cada uma!”, de Pedro Bloch:

O TÚNEL. O menino cisma e pergunta: - “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?”

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: - “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!”

O VIADUTO. A guriazinha de quatro anos olhou, do alto do Viaduto do Chá, o Vale, e exclamou empolgada: - “Mamãe! Olha! Que buraco lindo!”

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!”

O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: - “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.” (ROSA, 1979, p. 9).

Considerações infantis permeadas de puras intuições do existir. Contada por um adulto que lembra da infância a reviver o devir-criança, a estória “— *V* —”, também, ocorre como processo de purificação da linguagem que se realiza ainda na pergunta seguinte: “*E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?*”.

Assim, em termos mítico-simbólicos, “*E escovar*” é alquímica expressão aditiva que ainda mais intensifica a força nulificante da ironia, de modo que o processo crítico se fortaleça poiesicamente. Neste sentido, o texto “— *V* —” (além de referir-se à coerência de se escovar os dentes “*só depois*” do desjejum) pode também estar sugerindo que se deve superar o “*café com pão*” *nosso de cada dia*, a acriticidade cotidiana, o repetitivo *café-com-pão-café-com-pão* que soa no maquinismo do trem quando mecanicamente predeterminado no trilho das insuspeitas habitualidades. Outrossim, pelo engatar metafórico-metonímico que interliga os vagões sígnicos do dizer mineiro presente na linguagem rosiana, pela superação das bifurcações dialéticas, pelo alinhamento com o destino e o devir poético em dia-a-dia, também se pode alçar, neste estudo, voos hermenêuticos, chegando-se, assim, à estação da *poiésis*. Por propiciar a efeméride da reflexão, este mesmo “*café com pão, renovador de detritos*”, pois, poderá, aqui, ainda ser compreendido como *moto perpetuo*: música soada da vida, palavra *trem* que em tudo e qualquer coisa se torna possível; *trem*: enigma.

Como se pode perceber, além de reflexão lógica, as referidas duas questões aventadas no quarto parágrafo do texto “— *V* —”, sendo elaboradas na ritualística textual rosiana, põem-se como exercícios de poética ironização que resgata o questionamento explicitamente exercido na oração interrogativa que inicia o segundo parágrafo (“*Ao menos as duas vezes por dia?*”). Assim, intentando evidenciar o efeito poético que vigora neste momento do texto rosiano, pode-se afirmar que, na continuidade descontínua que interrelaciona a oração “*De manhã...*” (parte terminal do segundo parágrafo) à expressão “*De manhã*” (parte inicial do quarto parágrafo), poiesicamente, dá-se possibilidade de *amanheSer*: “*Até que a luz nasceu do absurdo.*”.

Como quem viu a luz ao modo do platônico mito, o narrador-personagem retorna à cavernosa madrugada cotidiana para contar o ocorrido aos demais. Saiu-se de *deficiente estado de conhecimento (agnosis)*, em geral, característico da opinião do senso comum (*doxa*);

chega-se ao estado do *conhecimento* da *Ciência* (*episteme*), quando o *Bem* (*Agathón*), o *Belo* (*To Kalón*) e a *Justiça* (*Dikaiosyne*) são encontrados. Neste momento, socrática e democraticamente, enceta-se dinâmica de conversão. Salvaguardando a experiência numinosa dos ofuscantes holofotes midiáticos, o modo de expressão do conhecimento do narrador-personagem é o texto poético. Desta perspectiva – a considerar a atividade poética como experiência que se pronuncia a preannunciar possível vivência da Graça – diz-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.

Retorno de novo homem-humanidade, luz e Manhã. Se não, observa-se a qualidade humanística do quinário³¹⁸ que, tal como o homem sempre buscando a completude do decêncio, presentifica-se no quinto parágrafo do texto em estudo.

2.2.3.c A dinâmica da conversão no terceiro movimento do enredo do texto “— *V* —”, em nível mítico-simbólico

Movimentada pelo quinto e sexto parágrafos, a dinâmica da conversão no texto “— *V* —” expressa o cume das transformações poiésicas operadas até então. Trata-se de efeméride que deflagra a experiência do paradoxo originário no texto em estudo. Assim, deve-se estudá-la a seguir:

³¹⁸ Como diz Mário Ferreira dos Santos, em *Tratado de Simbólica*: “cinco já aponta a uma vitória ou a uma superação da matéria, por isso é o símbolo do homem, e o vemos representado no pentagrama, na estrela de cinco pontas, que representam o homem, como vemos também no sinal chinês do yen. Encontramos o pentagrama na cultura egípcia, e a própria pirâmide é ainda um símbolo quinário”. (SANTOS, 1956, p. 167).

2.2.3.c.1 Estudo do quinto parágrafo da estória “— V —”

“Desde aí, passei a efetuar assim o asseio. Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa. Respondem-me — mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas — que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham. Cumprem o inexplicável”. (p156).

Nota-se que o narrador em nenhum momento do texto “— V —” responde de modo afirmativo e explícito qual o modo correto de escovação. Da sugestiva indução narrativa pode-se depreender poéticas deduções. É na obscura liberdade da pergunta, sem imposições, que se lancina o respostar. Eis o dinamismo da conversão que se presentifica na estória “— V —”.

Assim, ao dizer *“Desde aí passei a efetuar assim o asseio.”*, a narrativa apresenta e aciona consequência natural da reflexão, tanto quanto ritualização de míticas temporalidade (*“Desde”*) e espacialidade (*“aí”*) que revogam a compreensão da leitura à travessia (*“passei”*) ritmada pela álgebra mágica (*“a efetuar”*) na atualidade (*“assim”*) do texto crítico-poético (*“o asseio”*).

Ao dizer *“Durante anos, porém, em vários lugares, venho amiúde perguntando a outros; e sempre com já embotada surpresa”*, o narrador rosiano não apenas revela perplexidade diante da acriticidade presente nas ações usuais, mas, também – através de linguagem ambígua e purificada – insinua vivência que perpassa pela duração da temporalidade poética (*“Durante anos”*), problematiza (*“porém”*), presentifica-se pluralmente no espaço (*“em vários lugares”*), achega-se aos minuciosos, problematizadores e diferenciados ritornelos das alteridades (*“venho amiúde perguntando a outros;”*), adiciona vivência (*“e sempre com já”*) que soma a eternidade do *“sempre”* à (*“com”*) instantaneidade do *“já”*, na *“embotada surpresa”*; ou seja, na ambígua experiência que pode ser tanto *“embotada”* perplexidade de tédio quanto *“surpresa”* de inaugurabilidade. Como se pode perceber – em progressivo dinamismo protoparadoxal que cada vez mais passa a congregar e a dissolver ascensões, descensões e hierarquias – a linguagem rosiana, a emolir as endurecidas pastas, vai expandindo polimento através de corrosiva escovação poética; preme supradialetizações em alquímica cremosidade: sai da arcada superior vai à arcada inferior, preserva a possibilidade das novas nutrições: limpa a língua, a linguagem, faz bochecho com orvalho. É, em exercícios de nutrição e higienização, que o narrador – fazendo-se todo

ouvidos – pode, também, ser todo boca a enunciar: “*Respondem-me — mulheres, homens, crianças, médicos, dentistas — que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham.*”

Aqui, em purificadora ritualística mítico-simbólica, observa-se que, na sequência que enumera cinco tipos de interlocutores inquiridos pelo narrador, tem-se: 1) “— *mulheres*”, 2) “*homens*,” 3) “*crianças*,” 4) “*médicos*,” 5) “*dentistas*”. Como se pode constatar, em sonoridade e ritmia adequadas, esta sequência referencia também à simbologia do cinco (ao quinário relativo ao texto “— *V* —”), assim como enseja, simbólica e gentilmente, o primeiro lugar às “*mulheres*” (ou à dimensão intuitiva do saber), o segundo lugar aos “*homens*” (ou à dimensão racional do conhecer), o terceiro lugar às “*crianças*” (ou ao aspecto lúdico e espontâneo do viver), para, então – acirrando progressivamente a força da ironia – situar, em quarta posição, a “*médicos*” (referências técnico-científicas quanto à saúde humana) e, em quinta e última posição, a “*dentistas —*” (referências especializadas quanto às questões de saúde dentário-bucal).

Assim, pode-se perceber que, se em termos verossímeis, o quinto parágrafo trata de sugerir, ironicamente, o quão incoerente e absurda são as práticas habituais de escovação, em termos simbólicos, no entanto, a sequência enumerada (que, atente-se, parece aprisionada dentre travessões) pode ser libertada pela experiência poiésica. Do contrário, veja-se: se à primeira vista, a narrativa é descrição verossímil que se dá a partir de observação sobre os hábitos de escovação, por sua vez, a resposta à questão suscitada pelo narrador no quinto parágrafo do texto “— *V* —” não é motivada apenas pela colocação intelectual de um problema, mas, sim, ocorrida com o nascimento epifânico da luz da Sabedoria. Quando diz “*venho amiúde perguntando*”, o narrador, como a recapitular o livro dos dias, não deixa de exercer no quinto parágrafo a exponenciação da atividade duvidante tal como a exerceu no início do segundo parágrafo (“*Ao menos as duas vêzes por dia?*”). Os leitores, que podem se situar em algumas das referidas cinco categorias “*que usam o velho, consagrado, comum modo, o que cedo me impunham.*”, então, se antes sofriam (ou mesmo impingiam) o condicionamento, agora, talvez, já recebam alguma iluminação que os ajude na compreensão do problema narrado de maneira a praticar modo outro de conceber a vida. Nesta perspectiva, a meditar sobre o caráter reversivo da ambígua linguagem rosiana, a leitura pode vislumbrar que a expressão “*velho, consagrado, comum modo, que cedo me impunham*” quiçá possa ser lida de modo outro, ou seja, insinuar sobre um saber ancestral (“*velho*”) que se dá em tempo de comum sagração (“*consagrado*”). Por sua vez, esta consagração é experienciada na forja das modalizações comunitárias (“*comum modo*”). Assim, a expressão “*cedo*” sugere-se aurora

espiritual que, através da expressão “*impunham*”, tal o advir amanhecido da vida, faz-se necessária emancipação interior propiciada não pelo anonimato de um sujeito indeterminado qualquer, mas, sim, pela indeterminação de um Sujeito Infinito que amorosamente se põe como base de toda liberdade.

Para contemplar como estas diferenças se complementam em perspectiva que vislumbra a amizade e o amor como verdades experienciadas para além das discussões intelectuais, leia-se o que, ironicamente, já havia sido dito 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).

Repleto de polissêmica linguagem e humanidade, portanto, o texto “— *V* —” deve responder e perguntar através de discurso que comungue ignaros e ilustrados, néscios e sábios, ou seja, a todos os que estão na cadeia dos hábitos e dos processos transformativos; o que, metaforicamente, já se sugeria através da fala de “QUIABOS”, na primeira epígrafe. Se não, em tensão que vai progressivamente afirmando e negando as hierarquias, realiza-se estudo: ao dizer “*Cumprem o inexplicável*”, além de se referir, ironicamente, ao *non sense* das opiniões usuais, o narrador rosiano, também, alude àquela situação humana em que todos (quer saibam, ou não) estão a cumprir desígnios promanados, emanados do “*inexplicável*”, isto é, da Transcendência.

Neste caso, aprender sobre o que se explica enquanto saber do mundo implica-se em saber ensinar. Ao tomar consciência frente aos insensatos hábitos, portanto, o narrador não vem a julgar nenhuma posição como melhor que a outra, visto que todas elas são igualmente necessárias e possíveis para que se dê o Mistério da vida, tal qual É, Sendo. Contudo, é esta mesma consciência que o evoca a instruir os homens não apenas intelectualmente, mas, sobretudo, ética e espiritualmente.

Sem embargos, sem a transformação espiritual, sem a renovação nutritiva que é a escovação espiritual, até mesmo homens de desenvolvida consciência e racionalidade técnicas “*médicos, dentistas*” podem continuar usando o velho modo de escovação, haja vista a mudança não ser promovida tão somente em função de informações intelectuais, mas como realização de um motivo que, afetando o corpo, a mente e a alma, faz-se iluminação de Espírito.

A aceitação da realidade tal como é, criativamente, implica-se responsabilidade, vez que a realidade enquanto processo envia necessários exercícios de liberdade, de julgamento e de escolha. No ser humano, a assunção da liberdade e da responsabilidade configura-se processo de individuação. A individuação possibilita a liberdade, a responsabilidade e a dignidade de uma singularidade constituída na comunhão das diferenças. Quanto ao processo de individuação, em outro nível de síntese, retoma-se discussão desenvolvida no capítulo anterior. Nisto, faz-se no corpo do texto, as numinosas palavras de Carl Gustav Jung a observar:

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 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. (JUNG, 1992, p. 80).

Nesta perspectiva, na obra *Eu e Tu*, o filósofo Martin Buber, que discordava³¹⁹ em muito com o psiquiatra suíço Carl Gustav 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).

Se no caso rosiano a experiência não se deixa conduzir por critérios lógicos tão somente relativos à imanência, por outro lado, também, não se deixará levar por critérios lógicos que, a desconhecer efetiva e afetivamente a vivência da Transcendência, intitulem-se referentes ao divino. Sobre esta relação entre as instâncias da expressão estético-racional e a experiência da supraracionalidade que, decisivamente, intui e vivência a Transcendência, em entrevista a Günter Lorenz, o autor João Guimarães Rosa afirma:

³¹⁹ 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. Observa-se, no entanto, que a vívida experiência da Transcendência, endossada por Carl Gustav Jung e por Martin Buber, bem como por João Guimarães Rosa, possibilita re-união e diálogo entre as diferentes posturas.

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 blasfêmo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de 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).

Esta realização transformadora individua o ser humano na medida mesma em que, na comunhão, torna-o tão humano quanto os demais³²⁰. Enquanto compreende algo que os outros não compreendem, portanto, o narrador transforma-se em um homem mais sábio que os outros. Porém, justamente por tornar-se mais sábio, faz-se, também, ainda mais humano. Perceba-se, assim, que a dinâmica da conversão, na poética rosiana, faz-se como evocação, como convite e sugestão poética.

Além de lembrar o Mito da Caverna (quando um homem sai das trevas de uma caverna, encontra a luz sob o céu e volta para a caverna para falar do que viu), de Platão, o conto “— *V* —” não deixa de provocar recordação quanto ao caso de Jesus Cristo (alguém que dotado de luminosa sabedoria procurou instruir aos homens). A tomar pelos dados historiográficos, considera-se verídica a historicidade de Jesus enquanto homem politicamente contextualizado, como homem que questionou o comodismo e a tirania separatista que imperavam na antiguidade e notar-se-á a dimensão cristã da postura rosiana. Enquanto homem de formação ocidental com fortes tendências universalistas, o escritor João Guimarães Rosa, nas obras que realiza, não deixa de exprimir fortes traços cristãos. Entenda-se cristão aqui como referido ao cristianismo, o que seja, ao que se refere à cultura ético-religiosa desenvolvida a partir da figura de Jesus Cristo.

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

³²⁰ Tal comunhão, no entanto, não deve ser confundida com a indiferenciação acrítica. Nesta perspectiva, ainda valem as palavras de Alfredo Bosi, no ensaio *Poesia Resistência*: “Reacionária é a justificação do mal em qualquer tempo. Reacionário é o olhar cúmplice da opressão. Mas o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade. A poesia mítica, recuperando na figura e no som os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual, resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo (BOSI, 1983, p. 153).

Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérqson, com Berdieff – com Cristo, principalmente.” (ROSA, 2003, p. 90).

No entanto, como já foi esclarecido na Introdução desta pesquisa, embora seja influenciada pela cultura cristã, a obra rosiana não está afiliada a nenhuma instituição religiosa. Visto que se refere à experiência espiritual da Libertação quando perpassada por afetos relacionados à figura do *Cristo* (título espiritual que significa *o Ungido*), a obra rosiana, a ressoar com várias outras tradições naquilo que estas apresentam de universalmente válido, está relacionada com a experiência do Crístico.

Se o que configura o Cristo e o Crístico, em essência, é o Amor, reduzir a possibilidade da experiência da Libertação apenas a uma única via ou tradição é expor-se à ironia das palavras de Jesus a ensejar paradoxos: “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).

Neste sentido, crística não é a 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. O Crístico seria, pois, experiência com caráter transpessoal a sublevar e a superar o comodismo separatista que impera na postura acrítica. Vivência no mundo, a experiência crística é, então, perpassada por referências à figura arquetípica de um homem divino, outrossim, talvez, relacionada a um personagem de carne-e-osso historicamente situado.

Nesta direção parece cursar o texto rosiano, no que, ao fazer-se crítico, faz-se tal como Crístico e versa-viço. Quanto ao caráter crítico da poética rosiana, ressalta-se ainda as palavras do próprio autor: “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) (grifos meus). Deva-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 experienciação crítica a ponderar sobre todos os níveis da vida. Em sentido originário, na poética rosiana, o romance seria o caso de amor com a língua e a crítica. Assim, além de se referir às atividades de medir e pesar, é postura artística, possivelmente, mais próxima à expressão *Krisis* (do grego, de-cisão), vez que é iminente exercício daquela liberdade que pulsa Libertação.

É nesta perspectiva que, depois de compreender e estabelecer em si próprio os novos modos de conduta e de “*asseio*”, o narrador rosiano deve voltar ao mundo. Entrementes, justo

nisto – a partir de vivência da Sabedoria – labora linguagem de teor originário, pulsa dinâmica de conversação, acolhe e supera o senso comum (*doxa*), quando, a simular desimportâncias, na linguagem do sexto parágrafo, exponencia-se em radical experiência de paradoxo.

2.2.3.c.2 Estudo do sexto parágrafo da estória “— V —”

“*Donde, enfim, simplesmente referir-se o motivo da escôva.*” (p. 156).

No sexto e último parágrafo da estória em estudo, culminam todos os dimanismos da ironia, das situações protoparadoxais e das emergências poiésicas que vinham se desenvolvendo progressivamente desde o signo ecdótico “— V —”.

Este ponto-limite vai sendo atingido na medida em que o narrador simula concluir a reflexão que vinha elaborando desde o início do texto “— V —”. Destarte, ao enunciar “*Donde, enfim*”, a aparente conclusão lógica, também, não deixa de se insinuar síntese espiritual que ocorre em espacialidade (“*Donde*”) e temporalidade (“*enfim*”) não apenas verossímil, mas também arquetípica e originário-causal a premer potência máxima possível, a ser abertura de manhã, boca luminosa que espera e ora: Graça.

Advérbio rosiano da complexidade, “*simplesmente*” sugere-se como expressão que traz dúbios sentidos, vez que parece querer significar algo desimportante, tanto quanto remete à essencialidade na experiência, isto é, ao modo de ser da originária *Simplicidade*. Aqui, no sexto parágrafo, pode-se observar sincronia com a graciosa gratuidade enunciada no terceiro parágrafo, quando se dizia “*Até que a luz nasceu do absurdo*”.³²¹

Esta gênese numinosa é alimento da nutrição que fortalece a dialógica ascensional bem como sugere possibilidade de experienciação da Graça. Em correspondência com Paulo Dantas, a comentar sobre a gênese da obra *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa, ainda, refere-se à estória de Miguilim:

(...) Os caboclos “baixaram” em mim... Só escrevo altamente inspirado, como que tomado, em transe. Aquele livro me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer. Sensação igual só senti ao escrever “Miguilim”. Foi outro clarão que recebi na vida. (DANTAS, 1975, p. 28). Mesmo a considerar – com

³²¹ Neste nascer que ocorre como experiência viva de passado que vai morrendo, no que é possível dizer com Paul Ricouer (1977, p. 42): “é preciso que morram os ídolos para que vivam os símbolos”. No que ainda faz-se preciso que morram os símbolos para que nasça experiência outra, transimagética; em Translucidez de Mistério.

a filha do autor, Wilma Guimarães Rosa (2012) – que João Guimarães Rosa “acreditava na reencarnação”, não se trata de discutir, aqui, se há (ou não há) a participação de entidades extrafísicas (“caboclos”) no processo criativo rosiano. Interessa, sobretudo, a qualidade da experiência implicada em fazer literário que se revela de altíssimo nível estético-ético, vez que o devir criativo do autor demonstra contato com potências advindas do inconsciente em instância transpessoal. Assim, nesta declaração feita a Paulo Dantas, vê-se a síntese entre inspiração (“Só escrevo altamente inspirado, como que tomado, em transe”) e transpiração (“Aquele livro me cansou fisicamente. Acabei extenuado”), outrossim entre responsabilidade adulta e a espontaneidade infantil que sabe acolher a luminosidade criativa (“Deu-me, porém, um enorme prazer. Sensação igual só senti ao escrever ‘Miguilim’. Foi outro clarão que recebi na vida.”),

Nota-se, daí, que tanto para se referir à obra *Grande Sertão: Veredas* quanto para se referir à “estória de Miguilim”, o autor usa o termo “clarão”. E este clarão, sugere-se, não deixa de ser “a luz que nasceu do absurdo” no conto “— V —” do prefácio *Sobre a Escova e Dívida*.

A considerar as aproximações que a pesquisa vem realizando entre o texto “— V —” e “a estória de Miguilim”, observa-se: na obra *Corpo de Baile*, Miguilim – menino, vida em promessa, esperança de renovada humanidade – sofre de miopia e nunca saiu do Mutum. Doutor José Lourenço – homem adulto, médico, racional, sensível – é quem apresenta a Miguilim os óculos e a possibilidade de nova e ampliada visão de mundo. Com isto, em cena final de forte teor emocional, o texto de *Corpo de Baile* vai desfechando-se com Miguilim vislumbrando a luz do mundo enquanto os olhos do Doutor José Lourenço se umidificam.

Observa-se como, ainda em carta ao amigo Paulo Dantas, o autor confessa: “(...) Aquela miopia de Miguilim foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia. Lágrimas sentidas, grossas, descidas do fundo do coração.” (DANTAS, 1975, p. 27).

Da perspectiva biográfica, é possível que, neste caso (e em parte) a dimensão infantil do psiquismo do autor tenha sido resgatada e que a dimensão adulta, por sua vez, tenha sido revivificada. A criança é acolhida e orientada pelo adulto, na medida em que o adulto é reanimado, fluidificado e fortificado pela criança.

Está-se em cultura racionalista, mecanicista, fragmentadora repressiva para com a espontaneidade tipicamente infantil, quando a adulez ressequida pode ser novamente saudabilizada, fluidificada através de poesia que (menina dos olhos...) faz minar luz.

Enquanto figuras textuais, ambos os personagens são, de algum modo, forças

constituintes da personalidade de João Guimarães Rosa. Enseja-se criativa liberação de fortes emoções em catarse. Porém, antes mesmo das confessadas palavras do autor em carta a Paulo Dantas, a existência de tal catarse liberadora pode ser comprovada – afetiva e efetivamente – através da própria leitura da obra *Corpo de Baile*.

Já no conto “— *V* —” do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*, o “Menino” é personagem-narrador que contempla “a luz” de modo que esta seja vislumbrada pelo narrador-personagem. Este, por sua vez, expressa-a em obra participada à humanidade. Dá-se relação entre uma criança (que contempla iluminadamente a realidade) e um adulto (que dá luz a texto capaz de traduzir as primícias da contemplação). Desta maneira, diferente da estória de Miguilim, as ações do conto “— *V* —” estão diretamente relacionadas à figura do autor em fase de maturidade e integração mais avançada. Agora, trata-se de João Guimarães Rosa, enquanto o senhor da própria arte; homem já integralmente decidido pela literatura e devotado à Poesia.

Veja-se ainda, porém, que na estória “— *V* —” a ocupação do narrador-personagem é também relativa a perspectiva de um médico atento às questões da saúde (quer da saúde especificamente relativa à higiene bucal, quer relativa à sã lucidez frente ao cotidiano, outrossim ao Bem e ao Estar existencialmente considerados). Este seria o caso de João Guimarães Rosa ter perseverado em devir-autoral que faz comungar poeticidade dotada de luminosa ludicidade medicinal.

Portanto, é lícito afirmar que a estória “— *V* —” representa, apresenta e aciona a integração das dimensões arquetípicas da criança eterna (*puer aeternus*) e do velho sábio (*senex*). À luz da Vida – em criança, adulto, velho – o tempo passa. Para qualquer distância, permanece ativa, a saúde da contemplação: aro de grafos, lentes dos sentidos: óculos de palavras... Visão da Poesia³²².

³²² A relação poética que autor João Guimarães Rosa mantém com a infância ressoa com a relação poético-vivencial que ele mantém com as crianças. Pode-se aludir, biográfica e bibliograficamente, a relação rosiana entre o *senex* e o *puer aeternus*: a segunda esposa do autor, Aracy Moebius, era avó das crianças Vera Tess e Beatriz Tess. O avô adotivo estimulava às netas com brincadeiras, jogos de linguagem, encantamentos verbais. Isto fica evidente nas cartas, cartões e bilhetes que ele escreveu entre setembro de 1966 e novembro de 1967. Tais registros, atualmente, encontram-se publicados no livro *Ooó do Vovô: Correspondência de João Guimarães Rosa, Vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess* (ROSA, 2003).

Ainda quanto à maneira de João Guimarães Rosa relacionar-se com as crianças, vale saber sobre Paulo Mendes Campos que, em entrevista ao programa Fantástico, no ano de 1979, assim, registra: “Bom, esta fotografia, aqui... Eu tinha, mais ou menos, um ano de idade. E o curioso dessa fotografia, é que ela me lembra um episódio que eu... de que eu tive informação só aos vinte e sete anos de idade. O escritor Guimarães Rosa me contou que ele costumava ir lá em casa me pedir emprestado à minha mãe para eu ir fazer gracinhas na casa dele, que era uma república de estudantes ao lado da minha casa”. (CAMPOS, 2003).

A amorosa focalização no que é pequeno faz-se grandiosidade. Como foi visto no início deste capítulo e insinuado pelo próprio narrador no fim do enredo em estudo, dentre as outras sete estórias do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, esta é a menor e, aparentemente, a menos significativa. Nisto, contudo, aumentando o grau das lentes perceptivas, pode-se mais ainda evidenciar uma outra grande ironia rosiana: é desta menor estória que se extrai a razão do título que nomeia o texto mais extenso da obra **Tutaméia** (1967), isto é, do prefácio intitulado “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”. Considera-se: este foi o primeiro conto publicado em *Pulso*. Outrossim, a estória “— *V* —” relaciona-se de modo íntimo com o primeiro prefácio desta obra, qual seja o texto “*Aletria e Hermenêutica*”. Sendo a “*Aletria*” um tipo de macarrão que metaforiza o alimento espiritual das Letras e “*Hermenêutica*” uma atividade interpretativa que digere o alimento da linguagem, o texto “— *V* —” não deixa de sugerir-se, metaforicamente, como conseqüente escovação, como cuidado que prepara a leitura para as próximas nutrições. Desta maneira, como se vê, esta aparente miudeza do “*motivo da escôva*” (p. 150) ressoa intensa e extensa grandiosidade de sentidos no prefácio, no livro e nas obras rosianas.

A contradizer as aparências, a estória “— *V* —”, portanto, é ironia que problematiza o sonambulismo do senso comum e escova criticamente os detritos cotidianos. O “*motivo da escôva*”, então, pode ser o de limpar, purificar, o de ir e voltar (dialetizar), o de ir para cima e para baixo (ascender e descender) nos dentes, na língua, na boca, na linguagem, na vida. Nesta perspectiva, a dúvida – ausência de certeza, presença de ironia – gera movimento que ao tomar a escova das mãos opressivas da ignorância espiritual, emancipa e eleva o homem à Sabedoria.

Daí, ao dizer “*simplesmente referir-se o motivo da escôva.*”, o narrador não apenas se *refere* ou alude em termos verossímeis ao problema da escovação cotidiana. Em termos simbólicos, trata-se de *referência* metafórica às atividades de depurações críticas e estéticas, tanto quanto o “*referir-se*” a si mesmo que “*o motivo da escôva*”, em movimentos espiralados, circulares e descontínuos, vem fazendo desde o início até o desfecho do texto “— *V* —”. Nota-se, em específico, que, sendo “*o motivo da escôva*” a ação de *escovar* ou, metaforicamente, o exercício duvidante, o sexto parágrafo vem reinaugurar, de modo

Evidencia-se, assim, como João Guimarães Rosa relacionava-se com a poética da infância e com a poeticidade das crianças (inclusive, no caso de uma criança que veio a ser o poeta Paulo Mendes Campos). Expressiva relação sob a égide dos sentimentos de gracejo e Graça.

afirmativamente irônico, as perguntas aventadas no terceiro parágrafo. De modo geral, nesta altura do texto, em reflexão especular, a “*simplesmente referir-se*”, “*o motivo da escôva*” (experiência arquetípica da purificação espiritual), novamente, faz referência a si mesmo, isto é, pode observar o próprio trabalho em que se perfaz: abre boca; faz esgar; suspende os lábios, contempla no espelho da vida a própria dentição alquimicamente esbranquiçada. E muito embora não explicita, senão na qualidade da linguagem com que se expressa, o narrador – enquanto linguagem que indica humanidade – viveu e vive este processo, vide o tom irônico, corrosivo, purificador; outrossim, atencioso, sugestivo e respeitoso em que fala e desfecha a estória: amorosa grandeza oculta de gracejo, graciosidade e Graça.

2.3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA”

Ao julgar e ao mesmo tempo não julgar sobre a importância do motivo da estória “— V —”, o narrador lancina enigma, faz antever a linguagem enquanto a escova poiésica que pode representar, apresentar e acionar, justapostamente, o conflito, a complementaridade e o paradoxo que é viver compreendendo respeitosamente a vida tanto nas relatividades das opiniões quanto na evidenciação das verdades. Nesta perspectiva, a vida, pois, é vívida e vivida como dotada de hierarquias e como não dotada de hierarquias, ou seja, como todo que é partes e partes que são todo. Em síntese: ao contar, irônica e poeticamente, *o que* e *o porque* conta, o narrador rosiano experiencia intenso paradoxo que é julgar e não julgar.

Assim, depois de explicitar-se no próprio modo *como* conta, o narrador desfecha o texto, obscurece-se para que haja clareamento: zera-se em mágica álgebra que se infinitiza. E com isto, a leitura poderá operar.

2.3.1 INICIAÇÃO AO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO “— V —”

Nesta perspectiva, pode-se dizer que, na textualidade rosiana, observa-se a possibilidade de emergência de dois tipos básicos de paradoxo. A considerar o intento pedagógico deste estudo, talvez seja de bom alvitre lembrar, então, a distinção entre 1) paradoxo circunstancial ou situacional e 2) paradoxo estrutural ou originário.

O paradoxo circunstancial ou situacional³²³ 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 originário³²⁴. 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. Tal paradoxo não está explicitado em alguma fala do texto, mas, como centro que é margem, faz-se como 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 todas as ambiguidades da estória – favorecer ação e vivência radicais de paradoxo³²⁵ que, ao problematizar também a identidade do leitor, questiona a separação entre a leitura e o 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 alargam a possibilidade de emergência do nível originário, ou seja, fortalecem 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.

Neste nível de ação literária dá-se a emergência de paradoxo originário capaz de diluir o caráter hierárquico que estrutura a sequência que dá sentido a estas dinâmicas, de modo que as próprias dinâmicas, ao serem afetadas por inversão, reversão e conversão originárias, façam-se extaticidade de experiência não mais reduzida à representação, à apresentação ou até mesmo à ação literárias, vez que a leitura, então, em estado de disposição para a experiência da Graça, pode exercer-se como compartilhada e excelsa criação ético-estética. A superação

³²³ Em carta endereçada ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, João Guimarães Rosa sugere o sentido de paradoxo circunstancial aventado nesta pesquisa, quando 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”. (BUSSOLOTI, 2003, p. 238-239).

³²⁴ 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 mas 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).

³²⁵ 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.”.

de tal paradoxo ocorre como disponibilidade para experiência da Graça (quando da criação em nível não-dual) que se realiza como experiência do mistério da Libertação não apenas enquanto liberdade realizada em fórum pessoal, mas, sim, como enigma que une o indivíduo aos demais, como experiência Transpessoal. Cabe a este subcapítulo, no entanto, observar como o nível mítico-simbólico animado por intensidades protoparadoxais acaba por revelar-se ritualização do paradoxo originário.

A polissemia desta linguagem narrativo-poética que contempla as muitas posições e os vários níveis de percepção da realidade apresenta-se na fala narrativa do texto “— *V* —” não como desconhecimento que julga arbitrariamente, ou ainda enquanto resultado de alguma tibia omissão. Antes, emerge por vivência originária que vigora na linguagem do texto, fazendo o narrador viver experiência que é, ao mesmo tempo, justamente, estar-julgando-e-não-estar-julgando. Trata-se de linguagem do paradoxo. Por estar concebendo a vida como dotada e, ao mesmo tempo, não dotada de hierarquia, o narrador do texto “— *V* —” sugere as partes serem como um todo (*hólos*) e o todo ser como uma parte de outros todos e, outrossim, unidades de partes maiores, *ad infinitum*. Pois: a própria experiência do Infinito no mundo da finitude, enquanto vivência da Graça, acolhe e supera a vivência do paradoxo, de modo que o narrador do conto “— *V* —”, a exercer paradoxal vivência que nutre e purifica (como inaugural nutripurificação), exerce-se em experiência que concebe a vida como dotada e destituída de hierarquias, ou seja, como o que, aqui, neste estudo, denomina-se paradoxo da holarquia.

Se a experiência de tal paradoxal vivência do narrador transforma-se em texto e vem a ser compartilhada à leitura, esta, por sua vez, nutrida poiesicamente, poderá adentrar também na experiência do paradoxo não apenas enquanto fulgurada vivência da figura do narrador, mas enquanto experiência apropriada e integral que aviva o conto “— *V* —”. Para a leitura, nos movimentos atinentes à dinâmica da conversão, perfazem-se novas inversão e reversão: potencialização conversiva da força originária na leitura do texto em estudo.

Assim, com o narrador evanescido na luz do dia poiésico, o leitor busca o fundamento (*arché*) da experiência do texto e da leitura, quando, conjuntamente, só acha amor (*ágape*). De amor se nutre, com amor se cuida: luminações conflitivas, complementares, paradoxais.

Flash de *Fiat Lux* em crístico vitral, o “*amanhecer*” da estória em estudo é cristalino piramidal e translúcido espelho eurístico, senão eucarístico: atingido pelo raio do amor, estrutura-se como prisma que acolhe e transforma em muitas cores aquilo que é invisivelmente numinoso. Assim, consoante o texto “— *V* —”, o leitor pode observar efetivamente o transformativo processo que, partindo da escuridão da madrugada em

ignorância (*nigredo*), faz-se embranquecimento (*albedo*) da denteição espiritual, e chega até o amarelecido avermelhar do amanhecer da Sabedoria (*citrinitas e rubedo*)³²⁶.

Tal alquimia, iniciada e mantida no cotidiano a partir de atos minuciosos e simples, é remoção de detritos culturais, favorecimento de processos identitários preñes de Libertação e compreensão da alteridade. Trata-se – tanto para a obra quanto, possivelmente, para a leitura – de situação textual que ressoa com mitos relativos a processos de purificação e exercício da Sabedoria. Vê-se prototípicas semelhanças, por exemplo, com as míticas narrativas sobre o purgatório, no que – ao traçar um paralelo com o caso em questão – dada a queda, tem-se as possibilidades de, ou se criticar a falsa celestialidade da modorra cotidiana, ou chorar ao ranger em infernais dores de dentes. Pode se depreender da dimensão arquetípico-originária do texto “— *V* —” que a ritualização literária de versões contemporâneas de tal mitologema, no caso rosiano, favorece as liberações do feminino (a intuição duvidante); da sombra (a irracionalidade e as perversões da racionalidade); do *puer* (a espontaneidade perguntante e criativa da criança); da afirmação da identidade do que está sufocado por ser concebido como sem importância³²⁷, menor, no que, ironicamente, o próprio texto em estudo diz ser realização ao “*simplesmente referir-se o motivo da escôva*”, ou seja, ao *re-ferir-se* que fere criticamente ao mundo e a si novamente, que se torna alteridade, de modo Outro, Vida da vida, Transcendência no mundo.

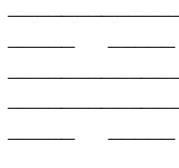
Fortalecido, então, pelas emergências poiésicas do texto rosiano em níveis verossímil e arquetípico-sutil depois, então, em nível originário-causal, o leitor poderá romper a direção sequenciada da leitura do texto “— *V* —”. Se antes a leitura, a vislumbrar horizonte de expectativas e perspectivas, contemplava dis-posições planificadas do texto, segurava o cabo da tal escova narrativa guiado pelas mãos do narrador, já, pois, exercitados os dialéticos e henológicos movimentos da escovação, é momento de deixar a vida das potências do texto e da leitura ir por si mesma: progressivo retorno ao originário. Deve-se, pois, em topologia de mágica álgebra, movimentar ascensão até a origem do texto.

³²⁶ Aqui, as palavras de Carl Gustav Jung, na obra *Mysterium Coniunctionis*, são esclarecedoras: “A partir da *nigredo*, a lavagem (*ablutio, baptisma*) conduz diretamente ao embranquecimento (...); (...) 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.A, p. 112). (grifos meus).

³²⁷ Assim como no poema 64 do *Tao Te Ching* (LAO-TSÉ, 2000): “O que a outros é insignificante / O sábio considera importante”.

Tal como a elevar escova que tem a linha do horizonte hermenêutico como cabo, a leitura, a ascender como movimentada escovação rumo ao início do texto “— V —”, poderá capitular as quatro instâncias formadoras do texto como um todo: 1) a dialogicidade problematizadora das três perguntas aventadas no enredo; 2) o triadismo exponenciado ao infinito da segunda epígrafe referida a “SEXTUS EMPIRICUS” e a paradoxalidade da cosmofagia da primeira epígrafe referida a “QUIABOS”; 3) o significado da marca ecdótica “— V —”; 4) outrossim, mais uma vez o sentido do título “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” coadunado ao termo “*PREFÁCIO*”. Nesta perspectiva, a leitura pode ressoar com a simbologia do quatérnio já sugerida na presença dos quatro prefácios da obra **Tutaméia**, bem como na relação entre os seis parágrafos da estória em estudo. Quanto a isto, nota-se que, ainda no devir da ritualização da verossimilhança, este estudo procura estudar cada parágrafo bem como a relação que cada um deles mantém com os outros. Averigua-se que o primeiro parágrafo lança calorosa nutrição e douradas cerdas de escovação ao terceiro, o mesmo ocorrendo com o segundo para o quarto, o terceiro para o quinto e o quarto, por sua vez, para com o sexto parágrafo. Consoante à simbologia do quatérnio, trata-se – como se pode constatar – de ocorrência que incide em quatro relações. Em verdade, na sequência em que se descobrem estas relações 1) o terceiro parágrafo remete ao primeiro, 2) o quarto ao segundo, 3) o quinto ao terceiro e 4) o sexto ao quarto e todo o texto, no que a leitura faz-se movimento em circularidade espiral³²⁸. Poiesicamente contemplado, este movimento salteado

³²⁸ Nota-se, aqui, possível paralelismo entre a estrutura do texto “— V —” e o hexagrama “30. Li/Aderir (FOGO)” (WILHELM, 1997, p. 125), do livro chinês *I Ching (Livro das Mutações)*. Eis a figura do referido hexagrama seguida de considerações que apontam para os sugeridos paralelismos:



Todo o hexagrama Li /Aderir expressa as simbologias da claridade e da cegueira. Aqui, ressaltam-se alguns exemplos de tais simbologias nos textos referentes às seis linhas: “Nove na primeira posição significa: / As pegadas se entrecruzam. Se o homem se mantém sério nenhuma culpa / Amanhece, e o trabalho se inicia. (...) Se permanecer sério e concentrado, o homem alcançará a clareza necessária para a análise das numerosas impressões que lhe chegam.”; “Seis na segunda posição significa: / Luz amarela. Suprema boa fortuna / É meio dia. O sol brilha com luz amarela.”; “Nove na terceira posição significa: / Sob a luz do sol poente os homens ou batem no caldeirão e cantam, ou suspiram em voz alta à aproximação da velhice. Infortúnio / Finda o dia. A luz do sol poente lembra o aspecto condicionado e transitório da vida.”; “Nove na quarta posição significa: / Sua chegada é repentina; inflama-se, extingue-se, é jogado fora. / A clareza do intelecto tem para com a vida uma relação semelhante à que o fogo tem com a madeira.”; “Seis na quinta posição significa: / Em prantos, suspirando e lamentando. Boa fortuna! / A vida aqui atinge um apogeu. Nesta posição, se não houvesse uma advertência, o homem se consumiria como uma chama”; “Nove na sexta posição significa: O rei o utiliza para

e igualmente equalizado, enamornizado em quatro pontos, não deixa de lembrar o desenho ondulado de entrelaçadas cerdas de uma mandálica escova.

Tais seis parágrafos contraponteiavam-se entre si em função de força irônica que está explicitamente exposta nas três perguntas que emergem no enredo. Expressão da dialogicidade triádica que anima o texto “— *V* —”, as três questões aventadas no enredo são momentos críticos do exercício de suspensão do julgamento rosiano. Em ordem inversa de como se apresentam no subcapítulo anterior, observa-se: 3) “*E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?*” 2) “*De manhã, razoável não seria bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da bôca, o mingau-das-almas?* 1) “*Ao menos as duas vêzes por dia?*”

Como se pode constatar, mesmo quando lidas em ordem inversa a que foram ensejadas pelo narrador, tais perguntas ainda mantêm-se como nódulos onde se entremealham as cerdas que compõem o enredo do texto “— *V* —”. Tais exercitados questionamentos que se fazem concomitantes atos de responder, estas perguntas propõem reversão de valores que pode conduzir mais uma vez a outros modos rosianos de se conseguir a suspensão de julgamento.

A fim de se praticar a completa escovação, pode-se servir de algumas porções de alquímicos cremes. Bem como da água poiésica da vida na linguagem. A dissolvê-las dentre

marchar adiante e castigar. O melhor será então matar os líderes e aprisionar seus seguidores. Nenhuma culpa. / O propósito da punição é impor disciplina, e não castigar **cegamente**.” (WILHELM, 1997, p. 125-26) (grifo meu). Como se vê, embora nem todos os textos das linhas evidenciem explicitamente os símbolos da luz de algum modo sempre se referirão a significados relativos à claridade e a cegueira. De maneira correspondente, no enredo do texto “— *I* —” conta-se a experiência de alguém que: 1) acorda e se dá conta da realidade; 2) chega à percepção adequada desta realidade; 3) refere-se a como as pessoas, de modo geral, vivem presas à temporalidade sem reflexão ou sem compreensão do que seja a realidade no tempo e para além do tempo cronológico; 4) aponta que o intelecto costumeiramente é usado para fins de conhecimento prático, porém, uma vez dissociado das forças da vida, a luz intelectual logo produz cegueira; 5) à luz da experiência espiritual, ironiza a equivocada postura da maioria a sugerir as precariedades da dimensão temporal e da contemplação mental que (adequada ou inadequada) o intelecto exerce no tempo; 6) a partir da experiência integrada do Todo em comunitária vivência, critica o equívoco da cegueira cotidiana e a parcialidade de algumas visões de mundo, aponta a precisa observação e o exercício racional conduzido pelas forças da vida como meio de superar os vícios do puro empirismo, o equívoco do irracionalismo e reducionismo do racionalismo.

Como os seis parágrafos do texto rosiano em estudo, os textos das seis linhas do hexagrama Li /Aderir – através da metáfora da luz matinal – expressam o movimento da clareza em níveis intelectual e espiritual, individual e cultural. Haja vista a simbologia da luz esteja enfatizada expressamente nos textos referentes à segunda e à terceira linhas do referido Hexagrama, deve-se ainda esclarecer que, no Livro das Mutações, todos os comentários aos textos das seis linhas fazem menção a luminosidade.

Também, ocorre da primeira linha dos Hexagramas do I Ching fazer co-relação com a quarta linha, a segunda fazer com a quinta e a terceira fazer co-relação com a sexta. O mesmo se dá com o parágrafos do texto rosiano em questão. O primeiro parágrafo e o quarto se co-relacionam por apresentarem um problema, respectivamente, em nível individual e coletivo; o segundo e o quinto, também, respectivamente, em níveis individual e coletivo, por suscitarem o questionamento crítico diante do problema apresentado; o terceiro e o sexto parágrafos correlacionam-se por se referirem aos motivos do absurdo e do aparente despropósito como respotas aos problemas constatados e, criticamente, elaborados. Em suma, tanto no referido texto do I Ching quanto no texto rosiano, expressa-se a problemática da iluminação.

as cerdas e a aguada boca da leitura, sugerem-se três porções. Ei-las: 1) as duas epígrafes; 2) o símbolo ecdótico “— V —”; 3) o título “*SÓBRE A ESCÓVA E A DÚVIDA*” adjunto ao termo “*PREFÁCIO*”.

Assim, a oferecer alquímica substância capaz de polir e saudabilizar a capacidade do leitor em perceber que a estória “— V —” fosse (e ainda seja) efeméride de aprendizagem e purificação, o texto do “*SEXTUS EMPIRICUS*” da segunda epígrafe, ironicamente não diz, não dá quais são os “Modos” (p. 156) de suspensão, haja vista os modos de “suspensão de julgamento” (p. 156) serem conseguidos pela via textual enquanto ascensão favorecida pela ironia, como mensagem do transcendente evocando retorno, linguagem prenhe de *poiésis*, vida que nasce da Liberdade da Graça: iluminação que integra dúvida e certeza. Tal feito não se dá tão somente através de ceticismo insensível à Transcendência. A resgatar de modo saudável o ceticismo antigo, a revitalizar experiencialmente a compreensão medieval da iluminação epifânica, a acolher a contribuição da racionalidade moderna, o texto rosiano é exercício de conhecimento que supera a realidade empírica e a razão. Atenta-se: salvo quando criticada, integrada e superada pelas ideias da complexidade, da holonomia e outras epistemologias contemporâneas emergentes, a ciência moderna, que tanto contribuiu para compreensão da saúde do corpo humano (inclusive descobrindo que as cáries são resultantes da ação de microrganismos), alicerçada no racionalismo e no positivismo, nem sempre esteve integrada àquela ética convidativa ao estudo das cósmicas micrologias que vigoram na dimensão estético-ética, que evocam a razão a saltar no Mistério. Destarte, nascida em contexto moderno, mas sendo pulsão de para-além do tempo, o texto “— V —”, indiretamente, aponta para os micróbios que se alimentam do comodismo e geram cáries na cultura, faz-se como linguagem poética que remete ao supratemporal, quando as orações rosianas surgem tais solares promanações espirituais incidindo na madrugada da modernidade, de modo que a contemporaneidade acaba por parecer mais a época do eclipse do que da morte de Deus. A experiência da Transcendência, assim, pode reluzir novamente, pois que os benefícios da modernidade – no que diz respeito à tecnologia, à medicina, à odontologia, por exemplo (e a propósito) – podem ser melhor gerenciados a partir de ética que não se limita tão somente ao empirismo racionalista, mas faz-se como amor capaz de motivar o homem a cuidar de si e a cuidar dos outros. Daí poder se afirmar que o texto “— V —” é adulta re-inauguração metafórica do desenvolvimento humano. Enquanto amadurecimento da inteligência que não é tão-só, nem tão somente a clareza empírico-racionalista do iluminismo moderno (ou melhor, das versões do que se chama em inglês *Enlightenment*, em italiano *Illuminismo*, em francês *Siècle des Lumières* ou *illuminisme*, em espanhol *Ilustración*, em alemão *Aufklärung*), mas,

sobre-tudo, a transtemporal Iluminação (*Illuminatio*), o “*motivo da escôva*” é inteligência que serve gentilmente ao Bem e à Beleza, pois que, sendo novidade que conduz aos eternos valores, não deixa de ser criação e, permita-se um neologismo, *inteligentileza*. Destarte, procedendo criativamente, o narrador do texto “— *V* —” engendra irônica estória e favorece que inteligentes pensamentos se desdobrem em ideias arquetípico-sutis e que estas, por sua vez, transformem-se em experiência de nível causal-originário e de disposição para a vivência libertadora da Graça. Deste modo, sutilmente, a estória “— *V* —” solicita à leitura que exercite o amoroso ato de se colocar no lugar do outro, de julgar com a justiça da Sabedoria, de instigar o desenvolvimento rumo ao amadurecimento da razão, rumo à adulez espiritual para além da razão; enfim, o conto “— *V* —” aprende e ensina novos modos de fortalecer as faculdades hermenêuticas, de escovações críticas e estéticas, bem como novas possibilidades de nutritivos fortalecimentos da interpretação.

Portanto, ao aferir o conflito, a complementaridade e o paradoxo, a leitura fortalece-se, auferindo, assim, a simplicidade do provento poiésico, quando a despeito da insistência do constatado comodismo, pode ouvir e dizer vozes da pluralidade, como o faz “QUIABOS”, na primeira epígrafe. Observa-se: em leitura que se escreve paradoxo, faz-se possível compreender que ao estar ecdoticamente situada na cabeça do texto – talvez, mais precisamente, na boca – a primeira epígrafe, agora, insinua-se, justapostamente, tanto como alimento a ser mastigado, quanto como creme a ser usado em posterior escovação. Assim, com irônicas ações nutritivas e emolientes, a primeira epígrafe do texto “— *V* —”, poderá tanto dissolver o compósito textual quanto ajudar na higiene da leitura. Destarte, a prática rosiana de suspender o julgamento não traz apenas o sentido de *suspeição*, mas também o sentido de *elevação*. Em verdade, ela também ajuda mais ainda o leitor a caçar os significados da experiência literária como alguém que “caça com gato”, ou tal alguém que *caça como gato*. Reversivamente, pode-se observar em nova e preparada leitura que a cadeia alimentar apresentada por “QUIABOS”, na primeira epígrafe do texto “— *V* —”, aciona trágica brincadeira de gato e rato, de cão e gato, de homem e cão, conquanto ainda, também, performatiza-se trágica brincadeira que a figura de “QUIABOS” propicia ironicamente ao leitor. Por sua vez, ao ser carcomido ironicamente pela fala da epígrafe, o leitor não deixa de digerir a figura de “QUIABOS”. Tal situação atualiza o processo de nutrição da vida na linguagem, da vida da metáfora, bem como metaforiza a própria situação existencial do urobórico jogo cosmofágico. Em busca de fundamento que possibilite compreensão capaz de superar o jugo desta cadeia, acaba-se por se explicitar ainda mais re-veladamente a trágica brincadeira dos micróbios do chão bem como a situação de todos os seres; a trágica ludicidade

de todos os seres diante do tanático pó originário: estetizada, sublimada cosmofagia a nutrir o aprendizado da escovação que a Transcendência exerce no homem. De onde pode renascer a completude do Homem. O que seja: caça e caçador, o homem em busca de si, o Infinito em busca do Homem, entremeio que procura completude de decênio, o pentagrama, a leitura originária do próprio sinal ecdótico “— *V* —”.

Assim, a marca ecdótica “— *V* —” é travessia da álgebra mágica rosiana; a perene busca do ser de entremeio, do ser humano, o entrementes do quinário³²⁹ que pulsa completude de decênio. Outrossim, poiesicamente observado, o símbolo “*V*” não deixa de sugerir o desenho do movimento que vai de cima para baixo, de um lado para o outro (movimento perfeito, quiçá, por uma simbólica escova) bem como ainda de uma ave voando (*V*, quiçá, a simbólica pomba da Graça) rumo ao octonário (as sete estórias e o “GLOSSÁRIO” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*) que haverá de se elevar novenário no texto do livro **Tutaméia**³³⁰ e decênio na obra rosiana como um todo, isto é, enquanto devir da literatura, da vida da linguagem.

Com isto, portanto, “*o motivo da escôva*” presente no título “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” pode ainda mais se elevar, cotidianizar salutarmente o amor e amorificar salutarmente o cotidiano. Guindado a esta perspectiva, tal motivo, quando coadunado ao título do prefácio, conglopera a alimentação e a higiene espirituais, ou seja, é mito, é estória que ritualiza cuidados com a arte, com a literatura, com a crítica, com a cultura, com a linguagem, de modo a, elevando-se em nível originário, ser ainda mote da vida, ser vida da morte, motivo nenhum e todos os motivos: escovar-se Infinito, o sempre depurar-se para melhor nutrir-se, o referir-se simplesmente, o saudável gozo de viver. Em nível originário-causal, então, trata-se de, ao vivenciar a nutripurificação, cuidar da experiência do paradoxo da holarquia: alimento da higiene e (ao mesmo tempo, além do tempo e no tempo) metabolização corrosiva, purificação e restauração do Ser: exercício de não-julgamento que se transforma em efetivação de justa atitude, *vide*, como prova mais que suficiente disto, o próprio texto “— *V* —” ser generosa contribuição dada pelo narrador ao mundo. Outrossim, vide a própria experiência transformada na leitura. No que o leitor poderá contemplar

³²⁹ Aqui interessa, sobretudo, demarcar a dimensão de incompletude e passagem que perpassa o ser do homem e a simbologia do quinário. Para mais considerações sobre a simbologia do quinário ver Santos (1956).

³³⁰ O próprio título *Tutaméia* pode sugerir a realidade de algo sem importância – uma *tutta* (do latim, tudo) que é *méia* (do latim, *mea*, meio). Por outro lado, aqui, não se deixa de ensejar profundo e iniciático paradoxo, quando tudo é meio, o extático é travessia, madrugada e manhã, Vazio Pleno.

realidade que está para além das dualidades conflitivas, de modo a receber merecidos e autênticos títulos de nutricionista e odontologista literários.

A expressão desta nutrição higienizadora se materializa na estória “— *V* —” não apenas enquanto motivo, enredo e jogo com as palavras, mas, também, como estrutura que, a todas as estas dimensões textuais integra e dá forma. A somar dez partes (em estrutura de decênio, portanto), tem-se texto composto de seis parágrafos (dois a dois, a engendrarem as dinâmicas da inversão, da reversão e da conversão); de duas epígrafes; do sinal ecdótico “— *V* —” e da referência ao título “*SÓBRE A ESCÓVA E A DÚVIDA*” coadunada ao termo “*PREFÁCIO*” (agora letras inclinadas no sentido em que se faz a mastigação da leitura, tal gengiva que sublinha dentes alveizados, claros: cartão de apresentação da obra pesquisada).

Porém, tal como pasta dental em aguada boca, a experiência viva do leitor, a abocanhar o texto rosiano, acaba por dissolver a forma que o estrutura: experienciar do texto “— *V* —”, hermética *quintessência*. Daí, pois, também a leitura pode viver mais intensivamente a experiência do paradoxo da holarquia.

Ainda guardando as devidas especificidades, escrita e leitura, assim, assumem a responsabilidade pelo bem do mundo, conquanto não se deva esquecer que, embora o desenvolvimento evolutivo pareça premer para níveis mais integrados de síntese, o processo de construção da liberdade sempre é, já, possibilidade de saudabilização e de adoecimento, de boa e má nutrição, de boa e má higiene espirituais. Não se deve julgar a vida que permite as coisas e os seres humanos assim serem, tanto quanto se deve julgá-la, pois que o homem pode estar com a vida, transformando-se, transformando-a, em tarefa de co-operação. O ponto nevrálgico passa a ser então na qualidade de quais experiências o homem deve estar amparado para aprender a julgar e a não-julgar.

Nesta perspectiva, referente a este estudo, quiçá, devesse alguma experiência poética que, buscando dizer silêncio ao mundo, em balançada álgebra mágica, dá-se conta de situação engraçada, muito embora ainda trágica se não, também, fosse abertura para o “inesperado”, se não fosse possibilidade para a experiência da Graça.

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 a 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.

A querer mais perseverar no teor cristico-crítico do que iludir com supostos absolutismos, deve-se relembrar: 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, traz-se a reflexão de Carl Gustav Jung, na obra *Psicologia e Religião* (já apresentada em nota de rodapé, no capítulo anterior, agora, fazendo-se sentir no corpo deste texto:

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. (JUNG, 2007, p.9-10).

Em nota, Jung ainda acrescenta:

A *gratia adiuvars* 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*. (JUNG, 2007, p. 9-10)

A discernir a leitura de um texto poético de um culto efetivado por religião institucional, torna-se lícito 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 e que lhe evoca como horizonte, 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, conquanto entenda-se que o crístico que pode advir como experiência relacionada à Transcendência é eminentemente crítico. Quiçá, outrossim, assomando-se *poiésis*, nova vida estético-ética, possa-se co-operar, de algum modo, com o texto rosiano.

2.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO TEXTO “— V —” DO PREFÁCIO “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*” COMO DISPOSIÇÃO PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA

Nutrido e escovado a partir da experiência do texto rosiano, ao chegar ao ponto em que está, o leitor pode se abrir para sorriso que sempre esteve aberto; embora – enigmático e sutil – nunca se revele: Graça quando a sorrir. Dá-se conta da possibilidade da leitura, instantânea que seja, em nível não-dual. Sabe-se que esta só pode ser uma leitura a apontar o Invisível amanheSer; isto é, uma menção a todas as manhãs da Libertação vividas em Liberdade. E diz-se Liberdade porque a Graça não está submetida aos ditames do texto, nem da leitura. A Graça não é a vontade egóica do homem, nem das forças da realidade imanente, mas, sim, ação da Transcendência, generosidade gratuita, doação sem limites que convoca o homem.

Assim como o sol, que para ser sol, sai da madrugada a distribuir seus raios, o texto rosiano pode favorecer a adviniência da Graça, no que a Graça se expressa como amanheSSências e sorriso da vida. Em zona que intermedia o paradoxo e que está para além do paradoxo, o leitor pode se abeirar do nível não-dual, meditar, continuar meditando.

Nos metafóricos desjejum e modo de limpeza da linguagem, justiça se faça: o que transcende em sabor e em saber não pode ser reduzido nem à receita dos alimentos, nem ao método de escovação que procede a mastigação. Mas, de Graça, pela Graça, para a Graça, deve-se, pode-se, quer-se insistir em tratamentos que ressoem com a poética rosiana, que por ventura possam vir a co-operar na superação da pesada digestão de temporalidades indevidamente higienizadas; bem a comer, bem a escovar os dentes.

Portanto, este capítulo, tal como os demais, não deixa de ser experiência nos termos da libertadora álgebra mágica rosiana; outrossim, mais intensamente – dentre as muitas possibilidades estético-éticas propiciadas aos leitores pelo exercício hermenêutico do texto estudado – este subcapítulo faz-se como atividade criativa do pesquisador. Nesta perspectiva poésica, para expressar produção oriunda da compreensão do texto “— V —” como um todo, bem como ainda para viabilizar aos leitores recursos favorecedores de mais sínteses hermenêuticas, coube ao pesquisador laborar formulações, receitas e receituários, de quando – a partir de vivência originária pessoal-transpessoal, não-dualística – em linguagem imagético-textual (ver-se-á diagramação logo adiante) – pôde resultar: desenho que metaforiza dinamicamente a estrutura do texto “— V —”; um *hai-kai* escrito pelo pesquisador quando da

lida com as inspiradoras simbologias rosianas do amanhecer e dos processos de nutrição/purificação. *Aurora Consurgens*, esteja o leitor convidado a participar desta atividade.

Assim, ao consultar poiesicamente o fazer de metafórico odontólogo/nutricionista que é a linguagem, o eterno no tempo, pode preescrever-se, passar-se, por conseguinte: *Receita para nutritiva escovação em seis movimentos de um quinário*:

- 1) Tome a linha do horizonte: faça-se haste, dê-se cabo no que se vê com os olhos.
- 2) Tome os seis entrelaçados parágrafos do texto “— V —” do prefácio “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”: eriçar, daí, as cerdas de uma escova. Arredonde-as com os macios cílios de contemplativo olhar da alma.
- 3) Tome as três porções de alquímicos cremes: a) a libertação da nutrição cósmica da primeira epígrafe; b) a imparcialidade da suspensão de julgamento da segunda epígrafe; c) o sempre, incompleto, voo humano rumo à Transcendência do sinal ecdótico “— V —”.
- 4) Eleve as três porções até as cerdas: em brando sol de amanhecer, mexa a haste com movimentos desenhados até dar o sinal do ponto: ∞.
- 5) Escovar com educada mastigação, saboreando a língua até interiorizar toda experiência de modo a metabolizar o alquímico flúor.
- 6) Depois, bochechada a língua, *Sobre a Escova e a Dúvida*, em cima das dualidades, pode-se expelir fluídica *poiésis*.

Ora: em gratuidade, tempo há de haver. Sempre. E há de vir Outro: raiar de dia. Assim, sempre depois de bochechada poesia em orvalho, mastiga-se epifânicas estrelas. Das cremosas efervessências das escovações dos dias de todos os tempos, sempre promanam-se as cerdas douradas do amanhecer. Chamado para mais processos dialéticos e transdialéticos: riso de ha-ha-hai-kai. Dest’arte, elevados os julgamentos, satisfeitas as necessidades, da mãedrugada em paichão, em nutripurificação, com haste do horizonte no olhar, nasceu um meio enigmático Solrisso:



3 ESTUDO DO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “*SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA*”

Neste capítulo estuda-se a oitava parte do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, qual seja o “GLOSSÁRIO”³³¹. No estudo da estória “— I —” constata-se a tematização do lema rosiano, qual seja: libertar o homem da temporalidade. A investigação da estória “— V —” faz ver que, para a poética rosiana, a literatura realiza-se como atividade crítica capaz de nutrir o homem no processo de Libertação. Por sua vez, o estudo do “GLOSSÁRIO” rosiano pode apresentar a palavra como matéria prima com a qual a nutrição literária favorece a leitura para a experiência da Graça.

Similarmente aos capítulos anteriores, tratar-se-á de observar como a ironia faz a atividade hermenêutica desenvolver-se em leituras que ascendem integralmente por quatro níveis de realidade (e conhecimento da realidade), quais sejam: 1) nível verossímil; 2) nível mítico-simbólico; 3) nível originário-causal; 4) nível não-dual. Como discutido nos capítulos anteriores, o processo das várias leituras acolhe as sugestões ensejadas por João Guimarães Rosa através das falas de Schopenhauer, encontráveis nos dois índices da obra **Tutaméia**³³².

Como considerado na Introdução, a respeitar a economia que sustenta este estudo, boa parte das teorizações e referências bibliográficas que embasariam as análises aqui proferidas, encontram-se no primeiro e segundo capítulos desta tese. Não é desarrazoado esperar que os exercícios hermenêuticos até então praticados possibilitem ao leitor melhor compreensão do método aplicado na investigação. Também, em função da extensão do texto rosiano que, então, será analisado – tanto como devido à rarefação verbal que ocorre quanto mais a pesquisa se aproxima do inefável que Se-diz na obra rosiana – este capítulo será o menor dos três; fato, também, já meditado e previsto na Introdução.

Posto isto, com o intuito de averiguar a capacidade de emancipação que preside na linguagem rosiana, antemão, quiçá faça-se conveniente a exposição do “GLOSSÁRIO” tal como encontrado na obra **Tutaméia**. A fim de possibilitar contato com o texto em estudo, bem como para facilitar o processo de possíveis consultas. Portanto, eis, aqui, transcrito, o referido “GLOSSÁRIO”

³³¹ Até quando chega ao conhecimento do pesquisador, na fortuna crítica rosiana, este seria o primeiro estudo a pesquisar detidamente o “GLOSSÁRIO” do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*.

³³² 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).

“GLOSSÁRIO

- afgã*: do Afeganistã, natural ou habitante do Afeganistã.
- afgânico*: referente ao Afeganistã.
- afta*: ulceraçãozinha na boca.
- alquímia* (quí): ciência-arte iniciática das transmutações.
- antinômia* (nô): oposição recíproca; coisa contrária; oposição de uma regra ou lei a outra; contradição entre duas leis ou princípios.
- artelho* (ê): dedo do pé. (Cf. *toe*, *Zehe*, *orteil*.)
- boemia* (í): vida farrista, vida airada; estúrdia.
- calcáreo*: que contém carbonato de cálcio; etc.
- crâneo*: caixa da cabeça e miolos.
- croar*: gritar (o pavão).
- discreção*: qualidade de discreto.
- discrição*: liberdade ampla de uso; talante.
- dôbro*: saco em que o vaqueiro leva suas roupas e objetos de uso pessoal.
- ensôso*: com pouco ou nenhum sal; enjoado, insípido, insulso, sem tempêro.
- especiária*: droga aromática do Oriente, principalmente das que servem de tempêro.
- eça*: catafalco, porta-ataúde, estrado mortuário.
- gavioa*: fêmea do gavião, o mesmo que gaviã.
- gru*: ave pernalta, também chamada *grou*;
- impúdico* (ú): sem pudor; libertino; lascivo;
- jaboti*: quelônio terrestre, espécie de kágado.
- jaboticaba*: fruta de jaboticabeira; fruta, fruta.
- lampeão*: utensílio alumiador.
- lógica*: lógica baseada nos símbolos matemáticos; a lógica formal.
- lojística*: especialidade militar dos suprimentos, transporte e alojamento das tropas.
- magérrimo*: superlativo absoluto sintético de *magro*, o mesmo que macérrimo.
- maquinária* (ná): conjunto de máquinas.
- maquinaria* (rí): arte de maquinista.
- maquinário* (ná): relativo a *máquina*.
- misântropo* (ân): inimigo da humanidade; o que detesta a convivência com os semelhantes; homem arredo e solitário; que sofre de misantropia, macambúzio.
- Oceania* (í): a quinta parte do mundo.

omoplata (s. m.): osso da parte de trás do ombro.

pavã: fêmea do pavão, o mesmo que *pavo*; relativa ao pavão.

púdico (ú): com pudor; casto.

pupilar: ostentar os ocelos da cauda (o pavão).

rúbrica (ú): anotação a um texto; subtítulo de verba orçamentária; nota, comentário; sinal indicativo; indicação de matéria a ser tratada; firma; sinal.

seródio (ó): tardio, que vem tarde.

sostrabar: afundar; afundar-se, naufragar.

tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiri, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*.

Yayarts: autor inidentificado, talvez corruptela de oitava. Não é anagrama. (Pron. *íaiarts*.) Decerto não existe.” (p. 165-166).

3.1 A RITUALIZAÇÃO DA VEROSSIMILHANÇA NO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”

A considerar, ao menos à primeira vista, que este seja um glossário como tantos outros, é lícito supor que o mesmo deva cumprir função de esclarecimento quanto aos significados específicos dos termos presentes no prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*. No entanto, ao invés disto, a leitura atenciosa constata sequência de ironias. A partir de vocábulos tais como encontrados nas várias possibilidades do vernáculo português (quer seja nas versões popular, erudita, portuguesa, brasileira, etc) o “GLOSSÁRIO” rosiano forja-se de modo diferenciado; compõe-se de palavras acolhidas, resgatadas, inventadas, modificadas fonética, ortográfica, semântica, pragmática e poiesicamente.

Sabe-se que em nível verossímil, a ironia perfaz-se nas dinâmicas da inversão (quando a linguagem rosiana indica as limitações do nível verossímil); da reversão (quando a instância simbólica é sugerida como ampliação da verossimilhança); da conversão (quando o nível mítico-simbólico se apresenta como possível ritualização promovida por paradoxo originário).

Ao inciar contato com o texto rosiano, de chofre, o leitor dá-se com o primeiro verbete do “GLOSSÁRIO”, no que já vigora incidência de dinâmica da inversão ocorrida em nível verossímil. É o caso da leitura do vocábulo “*afgã*” que, a tomar pela grafia e pela sonoridade, bem como por ambígua definição que se segue (“do Afganistã, natural ou habitante do Afganistã”), parece estar se referindo ao vocábulo *Afegã* (substantivo feminino de *afegão*, isto é, mulher que tem nacionalidade relativa ao *Afeganistão*). No entanto, atenta-se a ausência da letra *e* no verbete “*afgã*”. Tal modo de escrita não parece aleatório. Ressaltam-se a maestria e cuidado característicos do autor e – a manter possíveis conclusões em suspenso – deve-se, por enquanto, suspeitar de ironia que parece incidir na composição rosiaa enquanto transcorre a leitura do “GLOSSÁRIO”.

A seguir curso perpassado em nível verossímil, a miúde atingida pela ironia rosiana, perante fato verbal diferenciado, a leitura pode (e até deve) pausar mais detida atenção diante do verbete “*dôbro*: saco em que o vaqueiro leva suas roupas e objetos de uso pessoal”. Vez que “*dôbro*” sugere-se tanto como volver de uma superfície sobre si (um pano dobrado, por exemplo) quanto à operação de duplicar (exemplificada na operação o *dobro* de dois é quatro), a ambiguidade (também sugerida na própria palavra “*dôbro*”) acaba por fazer a leitura ainda mais questionar a verossimilhança do “GLOSSÁRIO”, no que a atividade hermenêutica sofre mais uma ironia; no que o leitor, a dobrar rumos, pode engendrar possibilidade de novas perspectivas interpretativas a adentrar em dinâmica de reversão.

Se não, veja-se que, logo após o verbete “*dóbro*”, é possível a ocorrência de dinâmica da reversão: talvez referindo-se ironicamente à literatura como efeméride de nutrição (e por isto fazendo-se importante para os fins deste estudo) tem-se o verbete “*ensôss*”. Nota-se, outrossim, sublevação na triádica sequência daí promanada: os vocábulos “*ensôss*”, “*especiária*” e “*eça*” estão ensejados no “GLOSSÁRIO” de tal modo que (diferente do que ocorre usualmente em um léxico) não seguem a ordem alfabética. A considerar esta ordem, constata-se que – em função da letra *ç* ter que vir antes da letra *n* e esta, por sua vez, ter que vir antes da letra *s* – a sequência dos verbetes deveria ocorrer como “*eça*”, “*ensôss*” e “*especiária*”. Tal ocorrência, antes de ser descuido do autor (famoso também pelo cuidado que dispensava a cada detalhe quando da edição de uma obra) talvez esteja sugerindo que a escolha e a disposição das palavras do “GLOSSÁRIO”, adrede estabelecidas, obedeceram a critérios aparentemente usuais, porém, escrituradas em críticas intensidades.

É mister, pois, que a atividade hermenêutica, através da ingestão de pequenas porções textuais, paulatinamente, siga experimentando os possíveis sabores e saberes dos significados do “GLOSSÁRIO”. Neste curso, então, pergunta-se se este seria o caso da linguagem rosiana realizar-se como processo de poetização capaz de expandir o campo da semântica e de evocar *poiésis* na leitura³³³. Tratar-se-ia de superar o entendimento da linguagem como atribuição mecânica de significado às coisas.

Neste sentido, mais adiante, necessariamente a leitura haverá de observar outra tríade de verbetes: “*maquinária* (ná): conjunto de máquinas.”; “*maquinaria* (rí): arte de maquinista.”; “*maquinário* (ná): relativo a *máquina*.” Se se consulta os dicionários, saber-se-á que, de acordo com o léxico

³³³ No prefácio da *Antologia do conto húngaro* organizada por Paulo Rónai (1958), Guimarães Rosa confessa: (...) o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, tôda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa. Sem desfigurar-se, como um prestante e moderno mecanismo, todo tratável, ela aceita quaisquer aperfeiçoamentos estruturais e instrumentais, que, nas exaltadas arremetidas criadoras de uma experimentação contínua, os escritores lhe infligem, segundo as mais sutis ou volumosas intenções. Suas partes obedecem à arte. Dêste ponto-de-vista, nenhuma outra haverá tão plástica e colaborante, sem inércia. Por sua própria natureza original, permite tôdas as caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva individual. Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo, é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se redestila. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio.

Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só à língua literária – ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, malêia-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares-comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam.”

Trata-se de uma consideração referida à língua húngara, conquanto também revele a compreensão (e o modo de operação) que o autor apresenta para com a linguagem de modo geral.

oficial, tais rosianas definições não correspondem precisamente aos referidos vocábulos. Assim, o leitor, ao perceber um verbete ressignificando o sentido do anterior, ao tempo possibilita o sentido do posterior, pode refletir sobre dinâmica não linear do triadismo rosiano, bem como perceber a lógica e a mecânica usuais em relação paradoxal como a natureza criativa que aviva os mágicos mecanismos nos quais se engendra o *Lógos* da Poesia. Deste modo, a leitura (suficientemente convencida pela ironia rosiana) pode ser preparada e encetada em dinâmica de conversão relativa ao nível verossímil. Considere-se estes três referidos verbetes e se observará o triadismo irônico que move a linguagem do “GLOSSÁRIO”. Nota-se que, na passagem do segundo para o terceiro destes verbetes (ou seja, no verbete “*maquinaria* (ri): arte de maquinista”), o leitor pode atentar quanto ao possível fato do “GLOSSÁRIO” ser, todo ele, um texto de caráter mítico-simbólico a exigir leitura ritualizada que preme experiências protoparadoxais rumo à experiência do paradoxo originário-causal.

Como se pode constatar, em nível de verossimilhança, a partir do verbete “*afgã*” (que se esperaria grafado, em termos usuais, como *Afegã*), a ironia rosiana começa por afetar a leitura e dá-se a dinâmica da inversão; com o verbete “*ensôso*” (relativo ao sabor e à alimentação, portanto, digno de nota ao entendimento da literatura como processo de nutrição espiritual), o “GLOSSÁRIO” explicita mais enfaticamente a dimensão simbólica que o constitui, no que se efetiva a dinâmica da reversão. Já com o verbete “*maquinaria* (ri): arte de maquinista”, o texto rosiano sugere a relação paradoxal entre a lógica mecanicista e a mágica mecânica do *Lógos*, quando então, enceta-se a dinâmica da conversão.

Em mais intensificada perplexidade, ressalta-se, ainda: depois de perpassada a leitura dos 39 verbetes que se seguem de “*afgã*” até “*Yayarts*”, conclui-se que somente este último é vocábulo presente nos contos do prefácio *Sobre a Escova e Dívida*, haja vista ser, de fato, nome de inventado autor que aparece no diálogo entre o narrador personagem e o personagem Radamante, quando ainda da estória “— *I* —”³³⁴.

Diante de tantas sublevações, a leitura, necessariamente, deve problematizar qual a natureza deste “GLOSSÁRIO” rosiano. Não parece o caso de ser apenas um apêndice injustificada e aleatoriamente exposto no fim do prefácio *Sobre a Escova e Dívida*. Antes, sugere-se exercício criativo em que cada verbete exerce força simbólica capaz de ironizar a pretensão do realismo verista. Nota-se que, com exceção de “*Oceania*” e “*Yayarts*”, todos os verbetes são iniciados com letras minúsculas, o que sugere tendência de rompimento com os graus de importâncias relativas a cada palavra. Ou seja: no “GLOSSÁRIO”, o verbete não é a

³³⁴ “*Explicou-me Klaufer e Yayarts*”. (ROSA, 1976, p. 147).

palavra mais importante³³⁵. Todas as palavras e sinais, neste caso, podem ser importantes. Ao produzir emergências protoparadoxais, tal processo faz-se como ritualização que alarga o sentido da verossimilhança e pulsa experiência em nível originário-causal: propulsão de experiência quando as palavras se inauguram em nome-e-ação.

Para que se possa averiguar tal processo no estudo do “GLOSSÁRIO”, desde já considera-se que a língua portuguesa é perpassada por transformações históricas de modo que em 1911, 1931 e 1945 se sucederam reformas ortográficas promovidas em Portugal. No Brasil, os acordos nas reformas ortográficas se deram nos anos de 1971, 1975, 1986 e 2008³³⁶. Ressalta-se que, dentre as modificações que afetaram o português brasileiro, nenhuma das que advieram das reformas ortográficas incidiu sobre qualquer palavra que se encontra no “GLOSSÁRIO”. O que seja: a despeito das implicações de tais fatos históricos no campo da lexicografia, no que tange ao objetivo que interessa a esta pesquisa (qual seja: observar o efeito de Libertação da linguagem rosiana) pode-se analisar todos os verbetes do “GLOSSÁRIO” sem se considerar aquelas reformas oficiais. Por outro lado, mesmo que no ano da publicação de **Tutaméia** (1967) algumas palavras registradas nos verbetes do “GLOSSÁRIO” não fossem aceitas pela lexicografia oficial (por exemplos: “*boemia*”; “*eça*”; “*impúdico*”, “*púdico*”), com o passar do tempo, estas mesmas palavras acabaram por receber atenção dos dicionários de língua portuguesa. Isto, decerto, demonstra o caráter visionário, senão até inspirador da sensibilidade e obra rosianas.

Nesta perspectiva, cada verbete do “GLOSSÁRIO” pode ocorrer tão poeticamente que acaba por se parecer com um verso dando vezo a outros versos, no que se compõe poema, no que se faz “GLOSSÁRIO” que narra, de modo subtendido, as forças poéticas que engendram e são engendradas pela Sabedoria da vida na Linguagem, ou melhor, da vida acolhida no templo do Ser. Assim, o que seria resposta a uma consulta lexical parece realizar-se como experiência diante de rosiana oracularidade que responde, embora o faça com novos enigmas. Desta maneira, a lida com o “GLOSSÁRIO” pode exigir análise tanto quanto imersão na experiência poética.

No “GLOSSÁRIO” não constam verbetes iniciados com as letras f, h, k, n, q, t, u, v, w, x, z. Isto pode sugerir que a escolha dos verbetes foi orientada não pelo critério de ordenação

³³⁵ No “GLOSSÁRIO”, todos os verbetes são seguidos de sinais dois pontos. Alguns deste sinais estão em itálico e outros não. Não foi encontrado nenhuma regularidade neste procedimento, podendo se tratar de erro de edição ou de milimétrica artemanha ecdótica do autor.

³³⁶ Informações sobre a cronologia, as razões, as negociações, os conteúdos e implicações práticas destas reformas podem ser encontradas no site da ABL (Academia Brasileira de Letras) disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>. Acesso em: 10 de janeiro de 2011.

alfabética, que usualmente caracteriza os dicionários (e que também está presente e ironizado no índice da obra **Tutaméia**). Antes, a escolha do autor, no que tange às instâncias semânticas e prosódicas das palavras, parece ter sido inspirada por ironia capaz de sustentar potências transformativas de teores simbólicos e protoparadoxais. Assim, cada verbete é expressão de liberdade autoral que se submete às determinações da necessidade poética que se implica na construção artística em estudo, no que o “GLOSSÁRIO” como um todo acaba por transformar-se num sistema vivo. Um mecanismo mágico capaz de laborar-se em *quantuns* poésicos. Depreenda-se, então, método apropriado ao estudo em nível analítico (capaz de apresentar a dimensão sensório-intelectual do texto rosiano) e em nível poésico (apropriado para sugerir à instância transracional da Graça).

Sem embargo, pela qualidade poésica em jogo no texto em estudo, faz-se possível objetar que os procedimentos desta pesquisa extrapolariam o texto rosiano imputando-lhe sentidos que porventura o autor não aventou, ou sequer intentou. Deve-se, antes de tudo, levar em consideração que esta investigação, apesar de focar no texto rosiano – além de ser incapaz de esgotar todas as possibilidades hermenêuticas de um escrito artístico – quer manter-se analítica na medida em que também perquire não exatamente a intenção do autor, mas, sim, a integração e a dissolução de compósitos textuais eletivos. Pesquisa-se *modus operandi* que, a pulsar *modus vivendi*, rege escrita plasmada pela experiência do Infinito. A postura aqui adotada, se não consegue, em algo, compreender e ampliar a potência da textualidade rosiana, quer, ao menos, ainda manter-se consoante à cosmovisão que subjaz e orienta a poética da obra pesquisada.

Para efetivar tal intento – em termos pedagógicos que encontraram ampla ressonância com a própria organização que o autor (em devir inconsciente, consciente ou supraconsciente) deu à sequência destes verbetes – divide-se este estudo em três movimentos compreendidos como dinâmicas que vigoram em nível mítico-simbólico. A partir do que se percebeu nas considerações em nível verossímil, pode-se afirmar que o primeiro movimento é composto de 13 verbetes (exposição que vai de “*afgã*” a “*dôbro*”) e corresponde à dinâmica da inversão em nível mítico-simbólico (quando a leitura pode estar em conflito com a ironia rosiana); o segundo movimento é composto de 13 verbetes (estendidos de “*ensôss*” a “*maquinaria (ná)*”) e diz respeito à dinâmica da reversão em nível mítico-simbólico (quando a leitura pode estar em relação de complementaridade com a ironia rosiana); o terceiro movimento também se faz com 13 verbetes (compreendidos de “*maquinaria (rí)*” a “*Yayarts*”) e corresponde à dinâmica da conversão em nível mítico-simbólico (quando a leitura avança no sentido de vivenciar conscientemente o paradoxo originário que aviva o “GLOSSÁRIO”). A tomar por esta

perspectiva, assomam-se, integradamente, os 39 verbetes com os quais o “GLOSSÁRIO” se expressa na medida em que a leitura segue rumo à experiência em nível originário-causal.

Destarte, a ritualizar sequência de palavras expostas de cima para baixo possibilita-se espiralada catábase (descensão rumo ao inconsciente), enquanto que – em função das emergências de *quantuns* poésicos – pode-se, também, ascender em franco processo de espiralada parábase (elevação crítica rumo ao supraconsciente).

Influído pelas concepções sobre Literatura presentes nos demais textos do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, o “GLOSSÁRIO” rosiano possivelmente é sequência de palavras que se dispõem naqueles mesmos sentidos de nutrição e higiene espirituais. Assim, após a nutrição favorecida pelo texto em questão, é esperável que surja alguma poésica substância (quicá mágico flúor) capaz de favorecer outra alquimia do coração, desta vez ainda mais apta a pulsar, a reluzir – epifanicamente – libertação no homem e na linguagem.

3.2 O PARADOXO DA RITUALIZAÇÃO NO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA”.

As dinâmicas da inversão, reversão e conversão, em nível verossímil, processaram-se de modo a guindar a leitura rumo ao nível mítico-simbólico. Também, em nível simbólico, tais dinâmicas incidirão enquanto dialógica ascensional. Sem anular a verossimilhança (mas a integrar o nível verossímil à temporalidade ritualística), agora, tais dinâmicas incidem, sobretudo, a demarcar os momentos da ritualização da leitura, a apresentar as forças do símbolo na medida em que expressam situações protoparadoxais e evocam o leitor à percepção de que a própria leitura é realidade temporal a ser superada. Assim, em nível mítico-simbólico, a dinâmica da inversão ironiza a compreensão a fim de que a realidade do símbolo seja percebida como experiências protoparadoxais. Já a dinâmica da reversão apresenta-se como possibilidade destas situações protoparadoxais serem regidas pela experiência de um paradoxo propriamente dito. Por sua vez, a dinâmica da conversão dá vezo à experiência deste paradoxo como vivência em nível originário-causal. Acompanham-se tais dinâmicas. Em rumo que propulsa experiência de paradoxo, ritualiza-se a leitura do texto rosiano.

3.2.1 A dinâmica da inversão no primeiro movimento do texto “GLOSSÁRIO”, em nível mítico-simbólico

A encetarem o “GLOSSÁRIO”, os dois primeiros verbetes “*afgã*: do Afganistã, natural ou habitante do Afganistã.”; “*afgânico*: referente ao Afganistã.” pedem atenção ao leitor, preparam a leitura, iniciaticamente, tramam-se de modo vertical e dialético. Nota-se que, em termos normativos, tais vocábulos seriam escritos com a letra *e*, ou seja: *afegã*, *Afeganistão*, *afegane*. A considerar o que consta nos dicionários³³⁷, poder-se-ia dizer que tais vocábulos rosianos, se não são ridículos (que fazem rir) erros de ortografia, guardam direito de habitar apenas no país da linguagem poética³³⁸. E assim o fazem, haja vista “*Afganistã*”, diferente do lugar geográfico denominado *Afeganistão*, é lugar metafórico (estado poético de coisas) que embora, possivelmente pronunciável por outras pessoas, aqui, faz-se próprio da invenção rosiana. Por outro lado, considera-se as tendências repressivas que vieram se instalar com a imposição do uso da burca no Afeganistão e o texto rosiano, intuitivamente, talvez, já estivesse clamando quanto a liberdade da mulher, de modo que, a ocultar a face da palavra, promova-se revelação da potencialidade do feminino.

Deste modo, ao poetizar o mundo prático, o “GLOSSÁRIO” também demonstra que, em termos usuais, “*afgã*”, “*Afganistã*” e “*afgânico*” são vocábulos plenamente exequíveis, pois a guardar a homofonia das partículas “*Af*” e *afe*, porém excluindo a letra *e*, ironiza-se suposta perenidade que algum pretenso positivismo possa requerer para as leis fonológicas; no que se

³³⁷ Esta investigação faz uso de diversos dicionários cujos nomes serão enunciados no decorrer da análise. Outrossim, em consulta à obra *O Léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2001) constatou-se as seguintes palavras também registradas no “GLOSSÁRIO”, a saber: “Antonomia” (conquanto no “GLOSSÁRIO” se grafe “*antinômia* (nô)”, ou seja, vocábulo com acento na letra “o”); “Dobro”; “Ensosso”; “Gru”; “Jaboti”; “Misantropo” (embora no “GLOSSÁRIO” se registre “*misântropo* (ân)”, ou seja, palavra com acento na letra “a”); “Pavã” (com o sentido de colorido típico do pavão, enquanto no “GLOSSÁRIO” tal verbete esteja significando “fêmea do pavão, o mesmo que *pavoa*; relativa ao pavão”); “*Tutaméia*”.

Como se pode constatar, na obra *O Léxico Rosiano*, os verbetes não estão grafados do mesmo modo como no “GLOSSÁRIO”. Reconhecendo a utilidade da obra *O Léxico de Guimarães Rosa* em nível de significação verossímil, ainda se deve apontar para a necessária disposição criativa que se deve ter com a palavra rosiana. Como diz o estudioso da obra rosiana, Franklin de Oliveira (1986, p. 478): “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.”.

Porém, é mister que se diga ainda mais, pois, o contato com a poesia faz antever além da unidade da palavra como plurissignificação. Nisto é possível perceber que na intimidade de uma letra, na intimidade da intimidade de uma letra e em instâncias ainda mais recônditas, o tempo-espaço da emergência originária suscita significados que pulsam sentido a ressoar com a letra, com a palavra, com o texto, com a obra e com toda a criação Kósmica.

³³⁸ Quanto à relação entre a palavra e o fazer do “GLOSSÁRIO” veja-se o que, em entrevista a Gunter Lorenz, diz o autor: “Hoje, ao mesmo tempo, um dicionário é a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo a sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. E este fará as vezes de minha autobiografia” (ROSA, 1995, p. 55).

fala, escreve-se e justifica-se o vocábulo que vem logo a seguir, isto é: “*afta*: ulceraçãozinha na bôca.”.

Ressalta-se que embora esteja escrita conforme o padrão gramatical, no “GLOSSÁRIO”, o vocábulo “*afta*” recebe curiosa definição: “ulceraçãozinha na bôca”. Nota-se a prática rosiana: a criar situação protoparadoxal, traz-se para a palavra “ulceraçãozinha” as grandezas do aumentativo (“*ão*”) e as pequenezas do diminutivo (“*inha*”). Outrossim, a palavra boca está grafada com acento circunflexo na letra *o* (“*bôca*”), o que, prosodicamente, é muito coerente se se considera, em termos comparativos, a pronúncia da palavra *vovô*, por exemplo. No mais, até mesmo denotativamente, sugere-se que uma boca com uma “ulceraçãozinha” falará com pronúncia diferenciada, haja vista o acento circunflexo trazido no texto rosiano fazer o referido verbete ter pronúncia que tende à oclusão, tal uma boca que esteja, porventura, ferida, ou, no caso conotativo, expressando significados relativos aos cuidados com a Poesia e com a nutrição espiritual pela via da linguagem. Vez que se está na dinâmica da inversão, tais irônicas operações vocabulares, fazem com que esta tal “ulcerãozinha na bôca” seja a retomada da *afta* que, por sua vez, afetou a língua, a linguagem: ferida que pode denunciar a má digestão provocada pelo conservadorismo, tanto quanto pode sinalizar a possibilidade de cura.

Neste jogo de opostos e transformações silábicas, busca-se mágica palavra que possa curar, isto é, o elixir. Então, logo devém alquimia. Melhor, encontra-se, já, o próximo verbete rosiano: “*alquimia* (quí): ciência-arte iniciática das transmutações.”. Conquanto seja palavra com ortografia similar ao padrão normativo, é, em termos prosódicos (sonoros) distinta, pois que ganha tonicidade silábica no “*i*”, respeitando simpateticamente (por vias de simpatia mágica) a outra coligada, qual seja a palavra *química* (com tonicidade na sílaba *quí*).

Esta tonicidade silábica expressa tónus, *conatus*, força que acomete o senso comum, que se perfaz como contraposição, como antinomia. Contudo, com precisão, não se trata tanto de mais uma *antinomia* (palavra com tonicidade na sílaba *mia*), mas, não sem razões críticas e poéticas, da palavra que vem logo a seguir no “GLOSSÁRIO”, isto é, do rosiano verbete “*antinômia* (nô): oposição recíproca; coisa contrária; oposição de uma regra ou lei a outra; contradição entre duas leis ou princípios.”. Contra as leis (*nómos*) normativas, o verbete “*antinômia* (nô)” traz a partícula “(nô)” como um indicativo que tanto simula a atividade técnica da lexicografia oficial, quanto indica ao leitor ironia a vigorar neste campo de forças. Neste movimento, a rosiana “*antinômia*” (*antinomia* com o acento circunflexo) faz recair a tonicidade silábica para a letra *o*, torna oxítono um vocábulo que, usualmente, tem sido dicionarizado como paroxítono. Assim, talvez, possa-se sugerir retorno à pujante tonalidade que deu origem à palavra *antinomia*, qual seja, *anti-nómos*. Outrossim, é possível sugerir avanço, haja vista, ao trocar-se

o acento agudo pelo circunflexo, conserva-se a sonoridade do português falado e inverte-se a ortoépia (pronúncia supostamente correta). Qual potente sublevação, a palavra “*antinômia*” obedece a lei outra, pois, a despeito de contrariar o uso normativo, poeticamente, faz-se como elevada experiência para além de quaisquer antinomias: reconsideração dialógica que oferece novas sínteses alquímicas para a linguagem, que energiza regresso e propulsa caminhada para frente.

Se não, veja-se o verbete que vem logo a seguir no “GLOSSÁRIO”: “*artelho* (ê): dedo do pé. (Cf. *toe*, *Zehe*, *orteil*.). Porém, pelo rigor do dicionarista, *artelho* significa tornozelo, maléolo³³⁹. Em função da fala popular e do uso observado no nicho profissional da medicina³⁴⁰, no entanto, esta palavra passou a designar não tornozelo, mas o mesmo que dedo do pé. Acolhendo a espontaneidade de tais movimentos, o “GLOSSÁRIO” rosiano coteja outros idiomas, expressa o significado do verbete apresentado, no que parece ainda – ironicamente – esclarecer a situação: “*artelho* (ê): dedo do pé. (Cf. *toe*, *Zehe*, *orteil*.)”. Atenta-se à sigla “Cf.” (abreviatura de *conferir*). A apresentar-se como indicativo próprio à atividade técnica do lexicógrafo, tal indicador (“Cf.”) solicita consulta a dicionários de outras línguas e pode apresentar-se, também, como irônico jogo criativo do autor, haja vista, na medida em que – ao sugerir conferição (busca de provas) e conferência (inter-relação) – acaba por problematizar tanto a pretensa certeza quando da feitura de um “GLOSSÁRIO” quanto a suposta capacidade crítica que se sustenta na atividade da leitura. Observa-se que a palavra “*toe*”³⁴¹ (dedo do pé, em inglês), através da letra “*t*”, traz semelhanças tônicas com a sonoridade da sílaba “*te*” encontradas em “*artelho* (tê)”. Por sua vez, “*Zehe*”(dedo do pé, em alemão)³⁴², não deixa de ressoar com a sonoridade da pronúncia “(tê)” indicada pelo autor do “GLOSSÁRIO”. Já a palavra “*orteil*”, em consonância com o dicionário francês³⁴³, também faz sinonímia com “dedo do pé” e tem pronúncia muito próxima à palavra “*artelho*”. Estando em francês (língua de raiz latina, tal como o português) e a significar, no “GLOSSÁRIO”, “dedo do pé”, a palavra “*orteil*”

³³⁹ Ver dicionário HOUAISS, Antônio, Villar. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

³⁴⁰ Ver PINTO, P.A **Dicionário de termos médicos**, 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. Científica, 1962.

³⁴¹ Ver HOUAISS, A., CARDIM, I. **Dicionário universitário Webster inglês-português / português-inglês**. São Paulo : Record, 1998

³⁴² Ver SCHEEMANN, Hans; SCHEEMANN-DIAS, Luiza. **Dicionário idiomático português/ Alemão / Portugiesisch-deutsche Idiomatik**. Muenchen / Braga: Hueber Verlag / Livraria Cruz, 1985.

³⁴³ Ver SIGNER, R. **Dicionário brasileiro francês-português / português-francês**. São Paulo: Oficina de Textos, 1998.

vem demonstrar que não é de todo desarrazoado tomar “dedo do pé” como “*artelho*”. Assim, pode se tornar claro e audível que os atributos semânticos do verbete rosiano em questão não ocorrem sem sentido. Como mencionado, na própria língua portuguesa, tanto a fala popular quanto o vocabulário médico tomam o vocábulo *artelho* como a significar dedo do pé. Como já se ressaltou, também no jargão dos médicos, a palavra *artelho* pode significar tanto a região que faz articulação entre a perna e o pé quanto dedo do pé. Tais significados não se dão na ausência de quaisquer leis, porém, percorrem tendências profundas que impulsionam a vida da linguagem a perfazerem-se como leis que, antes de sugerirem fixidez, engendram apoio ao movimento do homem, bem como articulação que conecta dinamicamente as partes da língua, no que se expressa o nomadismo da palavra enquanto expressão viva da pesquisa do homem na linguagem.

Assim, a prosseguir na exposição de verbetes – em expansivo e forte sentido – é possível que o movimento vocabular rosiano migre como “*boemia (i): vida farrista, vida airada; estúrdia*”. Sabe-se que as já oficialmente dicionarizadas palavras *boêmia (ê)*³⁴⁴ e *boémia (é)* – quando escritas com letras iniciais maiúsculas – remetem a lugar da Europa Central. No entanto, antes mesmo das catalogações lexicográficas, ao ter acolhido o vocábulo “*boemia (i)*”, o “GLOSSÁRIO” – já em 1967 (ano de publicação de **Tutaméia**) – acolhe o uso popular e mostra-se conforme às tendências histórico-coletivas³⁴⁵ que impulsionaram as inovações da língua portuguesa, vez que nos anos de 1980 tal verbete passou a constar oficialmente nos dicionários de língua portuguesa³⁴⁶. Cumprindo-se como tendências poiesicamente antecipadoras que inspiraram, senão que, também, foram inspiradas pela textualidade em

³⁴⁴ Ressalta-se que no conto “— I —” ocorre a expressão “*Vimos ao Lapin Agile, aconhego de destilada boêmia inatual e canções transatas*” (p. 147). Ali, tratava-se de representar, em nível verossímil, a ambiência aparentemente pândega em que se encontravam o personagem-narrador e o personagem Radamante. Observa-se, no entanto, que, na estória “— I —” a palavra ocorrida é “*boêmia*” e não exatamente o que se vê no “GLOSSÁRIO”, com o verbete “*boemia (i)*”. Tal constatação sustenta a hipótese de que apenas a palavra “*Yayarts*”, por motivos que possivelmente serão esclarecidos adiante, encontra-se nos textos do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida* tanto quanto no “GLOSSÁRIO”.

³⁴⁵ Também, no ano de 1967, através da gravadora RCA, foi publicado álbum intitulado *A Volta do Boêmio*, quando o cantor Nelson Rodrigues, a interpretar a canção *A Volta do Boêmio* (composta já, antes, em 1956, por Adelino Moreira) – nos versos “Boemia, aqui me tens de regresso”, “Boemia, sabendo que andei distante” e “Vai embora, pois me resta o consolo e a alegria de saber depois da boemia é de mim que você gosta mais” – canta a palavra “Boemia” com pronúncia acentuada na letra “i”. Vídeo com Nelson Gonçalves cantando *A Volta do Boêmio*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6_KSe_L23gM Acesso em: 20 de Dezembro de 2012.

³⁴⁶ Ver HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. Ver também TEXTOS EDITORES. **Novo dicionário da língua portuguesa conforme acordo ortográfico**. Lisboa, 2007.

estudo – a reverter a rigidez usual, a acolher o movimento de transformação – tal proceder rosiano enriqueceu a linguagem, tornando-a flexível, nômade. Quer na acepção que remete a lugar geograficamente situado, quer em significado que remete a modo de existência participe dos prazeres mundanos enquanto constitutivos da vida humana, o verbete indica (e evoca) a vida na terra. Assim, o vocábulo “*boemia* (i)”, pode-se fazer experiência da vida como um todo, de maneira tal que o proceder rosiano – em sentidos forte e saudável – consiga retomar o sentido de aceitação da existência também como possibilidade de vida cigana, livre, alegre, terrena, telúrica, magicamente transformativa; tudo muito como na alquímica transformação que se dá na definição seguinte: “*calcáreo*: que contém carbonato de cálcio; etc.”.

A tomar pela definição dada normativamente, ao invés de “*calcáreo*”, escrever-se-ia *calcário*. Sabe-se que os *calcários*, geralmente, são constituídos pelo acúmulo de organismos inferiores ou pela precipitação de “carbonato de cálcio” na forma de bicarbonatos, principalmente em meio marinho³⁴⁷. Existem vários tipos de calcário, como por exemplo: giz, dolomita, marga, caliche, tufo, conquífero, travertino, recifal. No entanto, apenas os dois primeiros (giz e dolomita) tem uma quantidade significativa de “carbonato de cálcio” combinada com sedimentos de organismos, ou seja, de matéria que, sendo antes animada (viva), passou pelo misterioso processo transformativo da morte, estando, então, em estado inanimado. Por estas considerações, é possível se tomar o verbete “*calcáreo*: que contém carbonato de cálcio; etc.” como referente ao giz, isto é, a um artefato que, dentre outros usos, serve principalmente para efetivar a inscrição das palavras e grafos na lousa. Nota-se ainda que o verbete em estudo, quase insuspeita e imperceptivelmente, enuncia “etc” (ou seja, *et caetera*). Quiçá, além de sugerir a pluralidade da composição química bem como os variados usos do giz (ou “carbonato de cálcio”), o “GLOSSÁRIO” esteja remetendo a leitura para enigmáticas fórmulas composicionais advindas de dimensão transformativa sugerida pela presença de seres orgânicos, antes vivos, agora, então, indiferenciados como substâncias inanimadas. Neste sentido, o “*calcáreo*” rosiano, algo próximo do composto químico denominado de *calcário*, pode ser substância alquímica dada às reticentes composições da alquímica *rubedo*, ou seja, da pedra filosofal fazendo-se possibilidade de vida literária inscrita na linguagem enquanto escrita poética de substância misteriosa que se *eticeteriza* pelo Infinito: cálcio que é pó a fazer-se estrutura óssea; esqueleto voltando ao pó, sempre a participar de expansão da vida e da Consciência Transcendental que, conforme sugere a cosmovisão rosiana, permeia, por sua Vez, a todos os processos ocorridos no tempo. Assim, da pré-racionalidade mineral à

³⁴⁷ A tomar pelas sugestões sonoras, como se pode constatar, o “*calcáreo*” rosiano pode ser *pétréo* e ocorrer no mar, diferente do *calcário*, muitas vezes surgido nas águas doces, de *rio*...

transracionalidade transcendental, a escrita alquímica do “*calcáreo*” rosiano pode se implicar na percepção da inteligência vital que habita a vida de modo que a vida faça-se como processo alquímico de co-operação.

Do contrário, o “GLOSSÁRIO” não poderia prosseguir matutando mágicas transformações, possibilitando à ironia fazer-se gracejo rumo à disposição para a experiência da Graça, haja vista presente o verbete “*crâneo*: caixa da cabeça e miolos.”. A tomar pelo dicionário, a definição do verbete seria mais apropriada à palavra *crânio*, ao menos, no que diz respeito à “caixa da cabeça”. Frisa-se que, embora usado popularmente como sinônimo de pessoa inteligente (como no exemplo *João Guimarães Rosa era um crânio*) o vocábulo *crânio* não remete a significado, tal como consta no verbete em questão, à materialidade dos “*miolos*”, mas tão somente à caixa óssea da cabeça. No entanto, à palavra *miolos* ocorre também ser sugerida correntemente como sinônimo de juízo, inteligência, criatividade, lucidez. Exemplo: *Ele é um desmiolado, um desajuizado*. Ao matutar como o faz, o verbete “*crâneo*” acolhe o sentido usual da palavra *crânio* (“caixa da cabeça”), complementando-o com os sentidos já popularizados de “*miolos*” não apenas enquanto massa encefálica, mas, também, como sinônimo de inteligência e juízo. Este proceder que sai da dimensão físico-químico-biológica (atinentes às matérias óssea e encefálica) e vai até as dimensões subjetivas da cognição (relativas à inteligência) e da ética (concernentes ao juízo ético) é o mesmo caminho que parte da instância química e ascende à condição de alquimia. O verbete, então, faz-se desmontar em quebra-cabeça: o rosiano “*crâneo*” sugere ser um modo novo (“*neo*”) de ao se ouvir as sugestões do uso corrente. Assim, amplia-se o *crânio*, o que seja: expande-se a consciência, nova-mente, com o sentido renovador da palavra “*crâneo*”, quando, via linguagem, criativamente, se usa a cabeça desde as instâncias materiais até as instâncias espirituais. Destarte, em função do processo de intensificação poésica que se dá na leitura, tal vitalidade criativa se faz ainda mais solícita e evocativa no verbete que segue. Ouça-se: “*croar*: gritar (o pavão)”.

Nota-se que a palavra “*croar*” pode sugerir, através de onomatopeia, o som feito pela ave, no que o verbo “gritar” seria a ação do grito dado por um “pavão”. No entanto, observa-se que o significado do verbete é apresentado com o verbo “gritar” sem que se explique direta e claramente que se trata de que este seja um som emitido pelo pavão. Quem grita, grita por algo, para algo, só ou com algo ou alguém. Vê-se ainda a expressão “o pavão” ocorrendo dentro de parênteses: “(o pavão)”. Assim, a leitura apercebe-se de sutil ironia de modo a captar efeito semântico diferenciado. O uso do sinal de parênteses evita que o autor diga simplesmente, por exemplo, algo como: *croar*: a ação de gritar exercida por um pavão. Em função

do uso do sinal de parênteses, bem como pelo modo como o texto se perfaz sintática e ritmicamente, o verbete em estudo parece, então, indicar que se trata não apenas do grito do pavão, mas, sim, do grito de alguém que se dirige ao pavão, ou para o pavão. Ademais, a expressão “(o pavão)” parece apresentar a própria figura do pavão, quando os sinais de parênteses estariam a desenhar as asas da ave. Nestas perspectivas, a palavra “*croar*”, então, pode estar se referindo tanto ao gritar do pavão (isto é, ao pupilar do pavão), quanto ao gritar para um pavão (ao ato de gritar que alguém dirige para o pavão). É como se o uso dos parênteses sugerisse alguma preposição (inexistente no texto, porém, implícita no arranjo dos significantes) que implicasse a ação de “*croar*” como ação de gritar para o pavão. Deste modo, a palavra “*croar*”, ao iniciar o verbete, já é ela mesma um grito, um excesso de voz, dirigido ao pavão. Este “gritar”, então, é a expressão da própria linguagem enquanto ato humano que interliga o ser do homem a todos os outros seres. Sendo este “gritar”, então, um ato da linguagem humana, quiçá, o sentido do verbete possa ser o da ação que o homem realiza quando grita ao modo do pavão. Nesta perspectiva, além de sugerir o grito dado pelo pavão, “*croar*” pode ser chamar a um pavão, ou chamar-se para a maneira que se faz empática ao modo de ser do pavão. Em comunhão, quando as coisas gritam na palavra poética, o fazem no Silêncio. Assim, para o pavão ou para o homem, “*croar*” pode ser ressoar com a natureza pulsante da vida; com o som inaugural que mostra e avista as cores; com o criar. O verbete “*croar*”, concebido poeticamente, faz-se, então, como uma empavonada invenção que, a despeito da polissemia nos sons-e-cores, revela-se de modo muito silencioso e discreto. Onde, a considerar a exuberância criativa da linguagem rosiana, pode-se encontrar o significado do verbete seguinte, qual seja: “*discreção*: qualidade de discreto”.

Sutis revelações de enigmáticas forças poiésicas que perpassam a linguagem, a palavra rosiana “*discreção*”, por sua vez, é ironia aplicada a certos usos da palavra *discrição*. O uso da palavra “*discreção*”, não raro entendida como gafe vocabular, soa incorreto ou indiscreto (ou ainda, no mínimo, estranho) para o ouvido normativo. No entanto, pela via do irônico verbete rosiano, tal uso, aqui, não deixa de fazer notar que, graficamente, a palavra “*discreto*” é escrita com a letra “e”. Desta maneira, faz-se perceber que o vocábulo “*discreção*” não soa tão criticável quando pronunciado por pessoas supostamente incultas, ou mesmo quando pronunciado em situação ironicamente poética que o faça ganhar sentidos tão pedagógicos nos campos linguístico, estético e ético. Assim, labora-se integração entre os significados de modo a torná-los discretos concertos (e sutis, porém, marcantes concertos) da linguagem e da alma humanas; agora, mais dispostas ao amor.

Evidenciam-se ainda mais as tangências que cada um dos seres tem com todos os outros, pois que, tanto a ironizar a indiscrição para com a linguagem poética, como a sugerir a grandeza da atitude discreta, a linguagem rosiana – operando substituição da letra “i” pela “e” – traz vocábulo que amplia o sentido da palavra *discrição*, aufere vasta e extensa transformação de significado. Assim, a palavra que, em termos normativos, deveria ser apresentada como referente ao significado trazido pelo verbete anterior, pode se revelar, agora, ainda mais expansivamente poética e enigmática. Se não, observa-se: “*discrição*: liberdade ampla de uso; talante”.

Acolhendo, superando e integrando o significado usual da palavra *discrição* – enquanto “talante” (ou querer que se realiza de modo vigoroso) – “*discrição*”, no “GLOSSÁRIO” rosiano, é qualidade de alguém que, paradoxalmente, impõe-se sem se impor. Isto é: exercício do livre talante; querer-libertação. Assim, os verbetes “*discreção*” e “*discrição*” se potencializam mutuamente e se obscurecem, espelham-se para, então, discretamente, revelarem sentido além de si mesmos. Sai-se da pose que vigora na moral de asno (simbolicamente relativa ao dever compulsório) e ascende-se à vida estética e ética da vontade livre.

A considerar a sequência das palavras que constam no “GLOSSÁRIO”, seria esta, possivelmente, a situação que vigora na vida do homem do Sertão. Se não, atenta-se ao verbete que dá prosseguimento ao “GLOSSÁRIO”: “*dôbro*: saco em que o vaqueiro leva suas roupas e objetos de uso pessoal”.

À palavra “*dôbro*” ocorrem os significados de ampliar uma medida em duas vezes (no sentido de duplicação) ou ainda de compactar uma superfície (como na ação que se exerce ao se dobrar papéis ou tecidos, por exemplo). Daqui, podem ser aduzidos alguns sentidos para o vocábulo “*dôbro*” tal como aparece no verbete rosiano. Um saco é constituído por pano (ou couro, ou plástico) que pode ser dobrado sobre ele mesmo de modo a poder comportar volumes. Por outro lado, um saco é um outro no qual se carrega a bagagem (decerto, uma bagagem também) e, daqui advém sentido de duplicação. Por vezes, uma roupa (ou mesmo uma esteira) a envolver outras roupas e utensílios, pode se fazer como saco se tem as pontas amarradas entre si com um nó.

Convém ao vaqueiro – transeunte do Sertão – ser econômico, ter Sabedoria, ser de acordo com o necessário. Daí, a considerar os significados acima aventados, a palavra “*dôbro*” sugere explicar o uso de materiais (como panos ou couros) que, dobrados sobre si mesmos, transformam-se, economicamente, em sacos. Por outro lado, a palavra “*dôbro*” insinua implicar o sentido de multiplicação, de duplicação em possíveis, pois, na economia do necessário, o vaqueiro conserva as posses de modo adequado, tanto quanto pode chegar e

partir sem embargos. No “*dôbro*” rosiano, o vaqueiro imprime o que tem, expressa o que é: homem de necessários ter e ser.

Observa-se que a sonoridade da palavra “*dôbro*” é oclusa, fechada, embora, em função da letra “*r*” sugira-se também movimento que se abre, que se repete, que se inspira multiplicação de obra. Por outro lado, a definição do referido verbete poderia ser dita *saco no qual o vaqueiro leva suas roupas e objetos de uso pessoal* (o que sugeriria a espacialidade do saco). No entanto, a expressão rosiana “*saco em que o vaqueiro*” revela que a escolha sintática do autor acaba por sugerir que “*dôbro*” – além de espacialidade na qual cabe artigo definido (tanto factual quanto gramaticalmente) – é, também, tempo “*em que*” se processa o sentido de uma descontinuidade. Assim, o texto segue até dobrar no ponto máximo da inversão, no que o rosiano “*dôbro*”, então, pode ser efeméride de outra via, isto é, de curva que encaminha a leitura em sentido de intensidades protoparadoxais cada vez mais perceptíveis e conscientes. A esta altura, enquanto fecha-se para um ciclo e abre-se para a dinâmica de reversão em nível mítico-simbólico, a leitura pode se dar conta de que a ironia é aliada e não inimiga, de que o nível originário (embora ainda não realizado no que tangencia ao método aqui vislumbrado) ao menos já pode ser anunciado. Nesta perspectiva, a palavra “*dôbro*”, pois, pode metaforizar o início da dinâmica da reversão, a discreta implicação da realidade originária que envolve e carrega o mundo, a explicação manifesta da atividade criativa da Graça.

3.2.2 A dinâmica da reversão no segundo movimento do texto do “GLOSSÁRIO”, em nível mítico-simbólico

Este sentido que sugere dis-posição para a Graça parece galgar fortalecimento logo assim o “GLOSSÁRIO” continue se realizando. Veja-se, portanto, como (a ressoar com a sonoridade das letras “*o*” presentes no verbete “*dôbro*”) segue-se o exemplo do verbete “*ensôssô*: com pouco ou nenhum sal; enjoado, insípido, insulso, sem tempêro”.

Nos dicionários, a palavra correspondente ao significado apresentado por este verbete seria *inso* (ou seja, sem sal). Dado à mesa do “GLOSSÁRIO”, o vocábulo rosiano “*ensôssô*”, quiçá, esteja sugerindo-se na mesma sonoridade das expressões *em-só-osso*, *só-no-osso*, *carne de pescoço*, no que se sugere alimento difícil de ingerir, de mastigar, de deglutir; alimento ou acontecimento sem gosto, “*insulso*”, *sem graça*. Neste caso, antes de ser expressão *inso*, o verbete rosiano traduziria com sabor musical o significado da experiência que quer aludir. Com tais pitadas hermenêuticas, ao degustar o verbete “*ensôssô*”, ao invés de ter experiência

insípida, a leitura pode transformar-se em vivência de raras, caras e multicoloridas intensidades oriundas do misterioso continente da linguagem, da intimidade do homem, ou seja, lá onde se faz abertura para a Graça. Daí advir o caso de outro verbete do “GLOSSÁRIO”, isto é: “*especiária*: droga aromática do Oriente, principalmente das que servem de tempêro”.

Nos rigores normativos, a palavra atinente ao significado apresentado por este verbete, seria pronunciada como *especiaria* (ou seja, trata-se de palavra oxítone, vez que a tonicidade está na letra *i*, na sílaba *-ria*). O desgaste usual do vocábulo *especiaria*, no entanto, parece ter tirado a especificidade destes produtos – hoje, em nome e uso já tão comuns – conquanto, antes (nos tempos das descobertas primeiras, em modernidade) tenham sido artigos especiais. Diante de tal consideração, o verbete “*especiária*” faz o desgastado vocábulo *especiaria* parecer necessitado de especiais atenções. Portanto, irônica, devém mais esta singularíssima palavra rosiana, a “*especiária*” (com acento agudo na letra “*a*”). Trata-se de ortoepia; às avessas, conversiva, decerto.

Porém, talvez, a fim de potencializar poiesicamente o jogo hermenêutico, afirma-se que neste estudo se concebe a rosiana “*especiária*” como uma *espécie de ária*: especiais cantos e tocar de linguagem que cheiram aromaticamente, que alimentam temperadamente: droga que cura terapêuticamente, que traz sabor, saber, sabedoria: sonoridade das letras “*e*”, “*c*” e “*a*” que ressoam como avivamento dos rituais de passagem, tal como ocorre no caso do seguinte verbete rosiano, qual seja “*eça*: catafalco, porta-ataúde, estrado mortuário.”

Aqui, enterra-se o conservadorismo encoberto pelo formol formalista do normativismo, reescreve-se a palavra *essa* (que, nos dicionários, também significa *catafalco*, *porta-ataúde*). Este é o caso de trocar as letras *ss* pela letra “*ç*”, no que se re-des-cobre o caixão, ressuscita-se a já esquecida e desusada palavra *eça*. Por almejar a experiência do originário, por vezes, a criação rosiana retrocede historicamente, retoma palavras antigas³⁴⁸. É possível que este interesse em retornar se expresse no próprio fato do autor não seguir a ordem alfabética quando, ao expor os verbetes “*ensosso*” e “*especiaria*” antes de “*eça*”, vem sinalizar movimento invertido. Trocam-se as palavras de lugar, insinuam-se as possíveis presença e ausência. Diante de tal operação, é possível que a leitura venha a refletir sobre o sentido da troca, bem como sobre o fato de que a palavra “*essa*” (então, ausente, mas esperável enquanto

³⁴⁸ Este movimento que retroage na história da língua a fim de encontrar a experiência verbal do originário, expressa-se na seguinte fala do autor: “Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.” (ROSA, 1995, p. 41). Não se trata de retroação apenas histórica, mas sobretudo de retorno ao momento inaugural da nomeação, ao momento de pureza em que o sentido e o significado podem vigorar conjuntos.

vocábulo que, alfabeticamente, deveria estar após “*especiaria*”) – além de ser substantivo – é também pronome indicativo (isto é: o feminino do pronome indicativo *esse*). Neste sentido, a partir de um jogo de negativas e ausências que presentificam, que presenteiam sentidos outros às palavras, historicamente, ausentadas de significados, a leitura pode vir a se dar conta da morte como ocorrência própria das transformações, tanto como sentido que reside na vida humana enquanto vida da linguagem. Uma vez que se perfaz como processo criativo, tal procedimento faz os milagres não apenas das ressurreições verbais, como também das multiplicações dos nomes. Veja-se para crer. Creia para se ver: a fazer-se metáfora análoga à figura da pomba do Espírito Santo – em séria ação que chama a Graça – pausa, então, o seguinte verbete, talvez, advindo dos céus do Sertão rosiano. Contempla-se: “*gavioa*: fêmea do gavião, o mesmo que gaviã.” Gramaticalmente, por se tratar de um substantivo epiceno, ou seja, de um substantivo que tem um mesmo nome para designar os dois gêneros da mesma *espécie*, o feminino de “*gavião*” deveria ser *gavião fêmea*. No entanto, a tomar pelos exemplos das palavras leão e leoa, pode-se perceber que o “GLOSSÁRIO” rosiano realiza-se como melodia do amor, quando o feminino de “*gavião*” pode ser “*gavioa*”. Outrossim, a considerar os sonoros exemplos das palavras *ancião* e *anciã*, melodiza-se, mais ainda, de modo que se compreenda que o verbete “*gavioa*” possa sugerir o significado da palavra “*gaviã*”. A linguagem é irmã da música, enquanto ainda ambas são fêmeas dos Amores e mães de mais outros possíveis condoreiros exemplos rosianos. Não sem prodigioso sentido poético é que, seguindo curso de ironia, no “GLOSSÁRIO” rosiano, pode aparecer o verbete “*gru*: ave pernalta, também chamada *grou*.”.

Nos dicionários não se encontra o vocábulo “*gru*” como palavra do vernáculo português, conquanto seja encontrada a palavra “*grou*”, então, apresentada com o significado de ave pernalta³⁴⁹. Trata-se de vocábulo masculino oriundo do latim (*gruu*, *gru*) a ter correspondente feminino na palavra *grua*. Nota-se que se fosse o caso de obedecer às tendências do léxico, o feminino de “*grou*” seria *groua* e não *grua*. O verbete rosiano, então, parece regressar no tempo a fim de resgatar a palavra tal como aparece no latim, na medida em que se deixa conduzir pelos chamados do devir relativo ao feminino. O “*grou*” grita, grulha, grasna, grugrulha, grui, no que se pode ouvir, em onomatopeia, a música da palavra rosiana “*gru*” através do evocativo som produzido por esta ave. Outrossim, pela receptiva ressonância com o substantivo feminino *grua* – na dança de passos per-feitos por outras

³⁴⁹ No Novo Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2009), diz-se: grou 1. [Do lat. vulg. *gruu < lat. grus, uis, ‘corvo’.] S. m. 1. Zool. Ave pernalta, cultrirrostra (*Grus cinerea*): ‘grous e andorinhas passavam no céu anunciando a rispidez do inverno’ (Alberto Rangel, Livro de Figuras, p. 236) [Fem.: grua.] 2. Astr. Constelação do hemisfério austral, próxima ao Índio e à Fênix.

emergentes *orto*-grafias – a palavra “*gru*” faz-se música na linguagem. A cantar, chamar e cortejar, a palavra “*gru*”, então, pode ressoar com a leitura, pode emprenhar a possibilidade de nova linguagem em profundo recato poético. Nesta perspectiva é que no “GLOSSÁRIO” rosiano, a sugerir contraste diante deste aludido significado de recato poético, porém, ainda assim, consoante ao devir poiésico, devém o verbete “*impúdico* (ú): sem pudor; libertino; lascivo”. Segundo a norma, o significado do verbete seria relativo ao vocábulo *impudico* que, por sua vez, é uma palavra *grave* (ou seja, com acentuação paroxítona) e não uma palavra *esdrúxula* (com acentuação proparoxítona). No entanto, sob o afluxo da palavra pudor (que tem tonicidade oxítona), por vezes, popularmente, fala-se com acentuação na sílaba -pú, tal como ocorre em “*impúdico* (ú)”. Este pode ser, então, o caso rosiano, haja vista o “GLOSSÁRIO” – a destituir-se de melindres judicativos, a acolher e a integrar as muitas possibilidades da língua portuguesa, a problematizar as normas instituídas – fazer-se exercício de zelo pelos que vivem a língua enquanto elo; os que sejam: as instâncias criativas e transpessoais da coletividade, a humanidade de um povo encarnada em cada pessoa que integra uma nação unida por língua local disposta a falar linguagem universal.

Destarte, a alterar discretamente a tonicidade de uma sílaba, o texto rosiano pode auferir visíveis contribuições nos planos linguístico e poético. O pudor e impudor, na linguagem, também dizem respeito aos modos como se trata o homem, a língua e o Ser. Neste sentido, a dinâmica da ironia que vigora no “GLOSSÁRIO” favorece a expressão e o recolhimento, donde se torna possível afirmar que, em função destes mesmos critérios – a acolher e integrar os usos ocorridos tanto na fala erudita quanto na fala popular – emerge o verbete “*jaboti*: quelônio terrestre, espécie de Kágado”. Se não, estuda-se com mais vagar:

Pela definição dada pelo verbete rosiano, a palavra “*jaboti*” deve estar se referindo ao que normativamente se escreve também como *jabuti*. Neste caso, porém, o autor do “GLOSSÁRIO” troca a clareza sugerida pela letra *u* pela obscuridade insinuada na letra “*o*”. Outrossim, grafa-se o vocábulo “Kágado”.

Não é desarrazoado suspeitar que, ao registrar o verbete anterior como “*impúdico* (ú)”, o texto rosiano tenha evocado indiretamente a palavra *púdico*³⁵⁰ que, por sua vez, tendo três sílabas e sendo proparoxítona, pode dinamizar música textual capaz de solicitar uma outra palavra proparoxítona, qual seja, “Kágado”. Por outro lado, o não acompanhamento de tal dinâmica rítmico-melódica (assomado às sugestões tônicas das paroxítonas *impudico* e

³⁵⁰ Nota-se que, desde o surgimento do “GLOSSÁRIO”, tanto as palavras *pudico* e *impudico*, quanto *púdico* e *impúdico*, já foram observadas e acolhidas pelas lexicografias portuguesa. Ver TEXTO EDITORES. **Novo dicionário da língua portuguesa conforme acordo ortográfico**. Lisboa, 2007.

pudico) poderia fazer o texto evocar palavra igualmente paroxítona, porém, capaz de corar o leitor. Este seria o caso de se registrar vocábulo de uso comum, qual seja, não “Kágado”, mas, sim, *cagado*. A distanciar-se de tal fácil jogo de palavras, senão do mal gosto literário, o texto rosiano, natural, discreta e invisivelmente, aduba a linguagem, torna a cultivar alimentos verbais, haja vista resgatar visionariamente a letra “K” – recentemente restituída ao alfabeto português, porém contrária às normas gramaticais da época em que foi escrito o “GLOSSÁRIO”.

De-vagar, continua-se a análise: em termos zoológicos, a palavra *jabuti* é referida geralmente a *quelônios* terrestres (ou répteis com casco); já a palavra tartaruga é geralmente referida a *quelônios* aquáticos; por fim, costuma-se usar a palavra *cágado* quando se faz referência a *quelônios* terrestres com alguns aspectos morfológicos (tais casco e pescoço) que se apresentam diferentemente nos *jabutis*. No entanto, veja-se em exemplo, quando a dispersar mais uma vez as sistematizações eruditas, o uso popular chama de *tartaruga-do-amazonas* o que cientificamente deveria ser concebido como *cágado*. Ressalta-se ainda que o “*jaboti*” rosiano é dito como uma “espécie de Kágado”, no que o “Kágado” passa a ser categoria de classificação taxonômica (“*espécie*”) mais ampla que inclui “*jaboti*” e “*quelônio*”. Como a fragilidade e doçura de um jabuti no casco, o “Kágado” rosiano é palavra que capta a alma que mora na carne do *cágado*, apresenta-se dentro de meio muito seguro da linguagem sair e entrar na temporalidade, da linguagem fazer-se ser e morada do Ser: expressão da linguagem poética: música da palavra.

Destarte, a frágil doçura da palavra “*jaboti*” pode fazer-se ritmada música com o verbete seguinte, qual seja “*jaboticaba*: fruta de jaboticabeira; fruta, fruta.”. Atenta-se que neste caso, justifica-se a grafia do vocábulo “*jaboti*”, haja vista, a se tomar a pronúncia popular, pronuncia-se a sonoridade da letra “o” como letra *u*, diz-se também, normativamente, *jaboticaba*. Outono da linguagem, a “*jaboticaba*” do “GLOSSÁRIO” rosiano é fruto escuro, obscura doçura na língua, efeméride de renovação que se abre “fruta” de linguagem, que se oferece como antiga, porém, como nova palavra fruída: “fruta”.

Por sua vez, ao ser cultivada e sorvida pelos homens da linguagem do Sertão, pelos iluminados peões rosianos, a sutil problematização do uso das vogais *o* e *u* no caso das palavras “*jaboticaba*” e *Jaboticaba*, dá vezo a outro caso similar que, a girar em regresso que faz progressão, ilumina o seguinte verbete: “*lampeão*: utensílio alumiador.”. Assim, nota-se que a palavra “*lampeão*” se sugere como próxima a outras com significado similar, como nos exemplos de *lampejo*, *relampejar*, *relampear*. Problematiza-se, aí, o uso normativo da palavra *lampião*. Assim, o irônico verbete “*lampeão*” (escrito com a letra “e”) – embora com o mesmo

significado da palavra *lampião* (escrito com a letra *i*) – torna-se um possível parente poésico-verbal de *lam-pião* (quicá, lancinante brilho que brinca de girar) – pode ser lance de jogado pião nas *luminessências* rosianas; outrossim sertanejo peão que trabalha e ilumina mundo. Desta maneira, rosianamente, o “*lampeão*” é “utensílio alumiador”, vez que, tal como o espírito puro da fala popular, *a-lumia*, ou seja, não-ilumina, senão enquanto obscuridade do Espírito. Neste sentido, o “*lampeão*”, circunvolucionadamente, lavra a palavra luminosa, trabalha a linguagem, a vida: toma-a pelo olhar e amando-a, torna-a fruto saboroso na língua: contemplar da linguagem. Iluminação, decerto, não apenas trazida pela razão, mas também pela razão e por insinuada Transrazão. Se não, nota-se a adviniência do verbete “*logística*: lógica baseada nos símbolos matemáticos; a lógica formal.”. No que, a complementar dialético e supra-dialético sentidos, enseja-se outro: “*lojística*: especialidade militar dos suprimentos, transporte e alojamento das tropas.”.

De acordo com a lexicografia normativa, o vocábulo “*logística*” é relativo à parte da álgebra, embora também seja palavra utilizada nos setores da atividade militar e da administração de empresas como sinônimo de alocação racional (portanto, *lógica*) de recursos. A tomar por aí, a rosiana palavra “*lojística*” (grafada com a letra “*j*”) sugere-se irônico intento de afastar a “*lógica*” das apropriações praticadas pela incoerência absurda das guerras. Por outro lado, a insinuar a batalha mercadológica das lojas capitalistas, a palavra “*logística*” – enquanto rosianamente atinente à “*lógica formal*”, à *lógica* das leis abstratas, quicá aos “símbolos matemáticos” arquetípicos – faz perceber a insuficiência da *lógica* técnico-pragmaticista para dar conta da vida humana enquanto vida de linguagem que exige Transcendência. Pois, não sem razão, logicamente, a linguagem poética é. Porém, não O é apenas com razão. Sendo que, a linguagem é e não é: Sendo. Assim, a linguagem pode alocar-se racionalmente e transracionalmente, enquanto mercado das trocas relativas à Graça, enquanto sistema de trocas simbólicas capaz de guerrear pela paz.

Como se pode constatar, em sentidos usuais, a *lógica* e *logística* objetivariam a minimização dos custos e a otimização dos recursos, conquanto os façam a serviço da expansão indiscriminada dos lucros. Quicá, por isto, os verbetes “*logística*” e “*lojística*” possam ironizar estes movimentos próprios ao estado de isolamento individualista, haja vista, após resultarem em engorda, inchaço e turgescência autodestrutiva, devem ser revertidos e orientados para direção outra. É compensando os exageros que engordam (não obstante que também enfraqueçam a língua e o homem) é que o “GLOSSÁRIO” segue com o verbe “*magérrimo*: superlativo absoluto sintético de magro, o mesmo que *macérrimo*”.

Neste caso, observa-se que *A Nova Gramática do Português Contemporâneo* (CUNHA, 1998), de Celso Cunha e Lindley Cintra, refere-se apenas a “macérrimo” e “magríssimo”. O *Dicionário de Dificuldades da Língua Portuguesa* (CEGALLA, 1996), de Domingos Paschoal Cegalla, diz no verbete “macérrimo: (...) A forma magérrimo é anormal. Prefira-se macérrimo (forma erudita) ou magríssimo (forma vulgar).” Por sua vez, o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (MICHAELIS, 1998), registra “magérrimo” como superlativo absoluto sintético de magro, de modo ainda a considerar este termo uma forma anormal, entendendo como correta apenas a forma “macérrimo”. Por sua vez, o *Dicionário Houaiss* afirma que a forma “magérrimo” tem sido usada como se o étimo fosse “*mager*”, “*magris*”, e não “*macer*”, “*macris*”, “*macre*”, sendo, pois, menos recomendável. Já o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (2009), da ABL, registra somente duas formas: “magérrimo” e “macérrimo”: “magérrimo adj, sup. de magro; macérrimo adj. sup. de magro”. No entanto, por sua vez, a palavra “macérrimo”, em termos normativos, não é reconhecida pela ABL.

Como se pode constatar desde os tempos em que a obra **Tutaméia** (1967) foi publicada até os dias atuais, não há total consenso quanto ao uso das palavras magérrimo e macérrimo. A capturar esta tensão atinente aos usos populares e eruditos, cotidianos e normativos, tanto quanto às propriedades etimológicas em questão, o “GLOSSÁRIO” rosiano parece persistir em atitude irônica que não funciona como lógica da exclusão, porém, como exercício dinâmico de correção e criatividade. Um emagrecimento superlativo de tal natureza implica não em in consequência da fraqueza, mas, sim, em fortalecimento e expansão amorosa. Neste sentido, ao alimentar equilibradamente a língua, a textualidade do “GLOSSÁRIO” pode fazer-se organizada e orgânica vida: desmecanização e liberação do homem.

Se não, ausculta-se o verbete que logo se segue: “*maquinária* (ná): conjunto de máquinas.”. Uma vez que “*maquinária* (ná)” é palavra que sequer consta em dicionário, ironiza-se a mecanicidade, quer em nível verossímil quer mesmo enquanto metáfora que, mítico-simbolicamente, condiga mecanicidade e realidade percebida como criação originária. A metáfora do mundo e da linguagem como expressões biunívocas e racionais do *lógos* e do funcionamento lógico-racional, pelas vias da ironia rosiana, ganha estatuto simbólico, conquanto o faça para insinuar que dentro da máquina concebida rosianamente deve existir a experiência viva, *enigmática* e livre de fantasma que se pode chamar *anima mundi*.

Como se indicou quando da análise verossímil, neste momento do “GLOSSÁRIO” ocorre sequência triádica de verbetes com sonoridade e definições muito próximas: “*maquinária*

(ná): conjunto de máquinas.”; “*maquinaria* (rí): arte de maquinista.” e “*maquinário* (ná): relativo a *máquina*.”. Sugere-se, aqui, triadismo dialético que, hologramaticamente, expressa as dinâmicas da inversão, reversão e conversão na medida em que evoca transformação conversiva rumo ao nível originário causal.

Este é o caso de haver engenho vital apto a experienciar o que, embora esteja presente na causalidade, também, está acima das leis causais. Tal movimento é propulsão que engendra mais emergências protoparadoxais a insinuarem a adviniência do nível originário e, por conseguinte, a abertura humana para a experiência da Graça. Assim, deve ocorrer da leitura seguir curso que, doravante, há de fazer-se como dinâmica da conversão em nível mítico-simbólico.

3.2.3 A dinâmica da conversão no terceiro movimento do “GLOSSÁRIO”

A dinâmica da conversão, em nível mítico-simbólico, então, parece recapitular o verbeito anterior, de modo a, magicamente, catapultá-lo (a ele e, concomitantemente, aos outros verbetes anteriores) em via que doravante pulsa dinâmica de conversão.

Se não, ausculta-se a tríade de verbetes há pouco já referida: “*maquinária* (ná): conjunto de máquinas.”; “*maquinaria* (rí): arte de maquinista.”; “*maquinário* (ná): relativo a *máquina*.”. Observando-se as interdependências que movimentam tal mecanismo triádico e dialético, dinamiza-se análise: “*maquinária* (ná)”, como já se observou, é vocábulo que não consta em dicionários, conquanto possa soar palavra apta a falar Linguagem de gente; por sua vez, “*maquinaria*”, segundo os dicionários, não é exatamente “arte de maquinista”, mas, sim, conjunto de máquinas; já “*maquinário*”, também, é palavra que usualmente não tem uso indicado em léxicos, conquanto seja encontrada no uso comunitário como sinônimo de grupo de máquinas aptas a determinados trabalhos. São palavras que a intuição aceita como exequíveis, sonoramente coerentes, reveladoras. Neste caso, a lógica e a pragmática usuais se inspiram nas experiências do *Lógos* e da práxis poética (*Poiésis*), de modo que a mecânica que move a máquina verbal rosiana seja habitada por fantasma que subsiste enquanto fantasia mágica.

Atenta-se ainda que estas três referidas palavras, a ensejarem-se mutuamente, laboram-se em sequência diferenciada de sentidos, em mandálico girar de engrenagens que há de arremeter experiência poiésica. Assim seja e ouvir-se-á que a pronúncia dos verbetes “*maquinária* (ná): conjunto de máquinas.”; “*maquinaria* (rí): arte de maquinista.”; “*maquinário* (ná): relativo a *máquina*.” é mais que mera mecanicidade repetitiva de vocábulos parecidos, haja vista, aí, ocorrer explosão respirada de sutil música; maquinação intuitiva; avivamento orgânico das

ironias; modo de superar o mecanicismo, de desmecanicizar a linguagem, de superar o ditado da serialização, de magicizar a máquina, de lubrificar palavras com óleo do amor: humanização.

Em movimento aparentemente contraditório, é desta emergência humanística que vem o irônico verbete “*misântropo* (ân): inimigo da humanidade; o que detesta a convivência com os semelhantes; homem arredio e solitário; que sofre de misantropia, macambúzio.”

A ouvir a música do texto rosiano, deve-se notar o acento circunflexo na letra “â”, tal como está indicado na partícula “(ân)”. Se nos três verbetes anteriores enfatiza-se o som aberto da letra “a” (“*maquinária*”; “*maquinaria*”; “*maquinário*.”), agora, com “*misântropo* (ân)”, retira-se a clareza silábica e a palavra pode expressar o caráter de um indivíduo que, fechado nos sons opacos da solidão, vive para si mesmo, em prisão, encurvado, circundado, em circun-flexa postura bem expressa na sonoridade da partícula “ân”. No entanto, quando apresentado em linguagem tão expressiva, vívida, aberta, humanisticamente convidativa, o verbete “*misântropo*” pode ser via para reversiva e amorosa *filantropia*, para abrangência mundial da linguagem. Tal possibilidade fica bem demonstrada quando o “GLOSSÁRIO” segue, alargando fronteiras, em continental renomeação: “*Oceania* (i): a quinta parte do mundo”.

Embora, em termos usuais e normativos, atualmente, tanto se diga “*Oceania* (i)” quanto *Oceânia*, não se deve deixar de observar a incidência da ironia rosiana no verbete em questão. A tomar nomes de lugares como Catânia, Maurítânia e Abadiânia a expressão relativa ao espaço geográfico deveria ser *Oceânia*. Por outro lado, a considerar palavras que expressam estados subjetivos como anorexia, valentia, galhardia, o verbete “*Oceania* (i)”, tal como se encontra no “GLOSSÁRIO” sugere-se mais relativo a estado de alma gerado pela relação com o oceano. Perceba-se a identificação elaborada metaforicamente no texto rosiano e compreender-se-á que o oceano sugerido pelo texto rosiano é o Mar do Amor.

Atenta-se, ainda: em planeta que a despeito do nome, a superfície é coberta mais de águas do que de terra – precedida por África, América, Ásia e Europa – “a quinta parte” do mundo tem o nome do deus grego atinente a rio que, segundo conta a mitologia grega, rodearia o mundo, qual seja: *Oceanus*. Como rio que dá no mar, tal rosiana “*Oceania* (i)” pode ser via de infinito oceano a dar nas orlas e praias de todos os lugares. Quiçá tal rosiana “*Oceania* (i)” (verbeta que talvez, de modo intencional, seja inscrito no “GLOSSÁRIO”, com letra inicial maiúscula) seja grão de areia e gota d’água onde se encontra o universo. A mais recente emancipação da história das consciências continentais: “a quinta parte do mundo”: o entremeio metafórico que pulsa simbologia numerológica: da plenitude do decênio ao vazio do zero, o quinário: símbolo do Humano quando em retorno às Terras do Mar Originário: centro de

humanidade como quintessência de todos os lugares. Homem vitruviano, integração do masculino e do feminino.

Nesta perspectiva pode emergir o verbete “*omoplata* (s. m.): osso da parte de trás do ombro.”, o único do “GLOSSÁRIO” rosiano em que se especifica o gênero, vez que, através do sinal “(s. m.)”, indica-se que se trata de substantivo masculino. Esta indicação, decerto, implica-se irônica. Terminada com a letra “a”, considera-se que a palavra “*omoplata*” – a fazer sinonímia com *a escápula* (s.f.) – é encontrada nos dicionários como substantivo feminino (*a omoplata*³⁵¹).

No entanto, talvez por associar tal vocábulo ao vocábulo *osso*, o uso popular diga-o correntemente como *o omoplata*. Ao expor o verbete “*omoplata*” como substantivo masculino, o “GLOSSÁRIO” tanto parece acolher o uso corrente (que, de acordo as normas lexicais, estaria errado), quanto parece fazer pensar sobre os critérios que definem o gênero de um substantivo.

Advindo da palavra grega *omoplāte* (superfície chata da espádua), o vocábulo *omoplata* deveria referir-se mais à dimensão espacial da superfície da espádua do que a um osso propriamente dito. Como no verbete “*Oceania*”, quando se tem o caso da costa marítima que compõe “a quinta parte do mundo”, no verbete “*omoplata*”, também, faz-se referência à espacialidade, vez que se indica uma região do corpo (a superfície de um osso), conquanto, já, referindo-a (do mesmo modo como o faz o uso corrente) enquanto “*osso*” (ente dotado não apenas de superfície, mas ainda de volume e de peso). Tal ironia não incide apenas no vocabulário da anatomia, conquanto, tal a própria sutileza que se desenha como corporeidade da linguagem, seja também enigmático toque na parte de trás do ombro. Com intentos poésicos, poder-se-ia dizer que o lugar deste efeito poético sugerido pelo texto rosiano são os *platôs* da “*Oceania*” enquanto humanidade, senão o mundo das *platônicas* ideias enquanto mundo reposto na materialidade do corpo. Assim, o verbete “*omoplata* (s.m.)” acaba por trazer a beleza do feminino à dimensão masculina. Nesta perspectiva, será ao feminino enquanto gênero e enquanto teor anímico da linguagem que o “GLOSSÁRIO” parece referir quando apresenta o verbete “*pavã*: fêmea do pavão, o mesmo que *pavoa*; relativa ao pavão”. Se não, perceba-se. Embora “*pavoa*” seja substantivo normativamente referido à pavão, no mesmo ritmo que, no “GLOSSÁRIO”, melodizou-se “*gavioa*”, “*gavião*” e “*gaviã*”, harmoniza-se “*pavoa*”, “*pavão*”, criando-se, também, “*pavã*”. Novamente, como constatado em verbetes anteriores, a linguagem rosiana se deixa conduzir pelo feminino, faz-se como “*pavão*” que se oferece à leitura. Sabe-se que as plumas do pavão brilham em função de minúsculas gotas de água

³⁵¹ No Dicionário Houaiss (HOUAISS, 2009), a palavra *omoplata* está registrada como palavra feminina, vez que, segundo argumenta o lexicógrafo, trata-se de uma denominação substituída pela palavra *escápula*.

ocultas na pena. A cauda do pavão é um prisma que, ao separar as cores, pluraliza a luz, mostra o cortejar da invisibilidade de fonte primária que a tudo ilumina e une: devir erótico, vida. Pode-se dizer que, assim como a cortejar a “*pavoa*” ou a “*pavã*”, o “pavão” rosiano, exoticamente, revela multicoloridas plumas. É como se a linguagem rosiana, a cortejar a leitura, deixasse epifânica luz incidir nas gotas presentes nos acentos e nas plumas sígnicas, subordinando-se ao fluxo da Poesia. Não sem razão, esta mesma palavra (“*pavã*”) aparece em outros momentos da obra rosiana tanto quanto em *O Léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2003, p. 376) a significar “colibril”, isto é, o brilho típico das penas do colibri que é similar ao encontrado nas penas do pavão. Esta riqueza verbal, como se pode perceber, perfaz-se como expressada grandeza e pequenez delicada, exuberância em discrição e recato. Nesta perspectiva, deve vir o revelar do verbete “*púdico* (ú): com pudor; casto.”. Neste caso, assim como, anteriormente, no verbete “*impúdico* (ú)” – além de se evitar que a tonicidade recaia na última sílaba do verbete (o que não realizado, por sutis acentuações, poderia soar de mau tom, senão corar de recato até mesmo o menos *púdico* entre os pudicos), o texto rosiano, não necessariamente reprime a fala erudita, mas, sobretudo, combatendo a unilateralidade, acolhe a tendência da fala popular, neste caso, fazendo-se recolhimento do Mistério na medida em que expressa necessárias crítica e exposição. A sobejar pletora poética, esse misto de recato ex-posto e de ex-posição recatada pode, também, se expandir, poiesicamente, até o verbete “*pupilar*: ostentar os ocelos da cauda (o pavão)”. A rigor, *pupilar* é o som que faz o pavão quando grita. Dada a natureza poética do “GLOSSÁRIO”, pode-se afirmar, no entanto, que “*pupilar*” é efeméride quando o pavão pupila, grita, empavona, ostenta os desenhos circulares da cauda, os ocelos (isto é: os círculos que se desenharam na cauda e que apresentam formas de olhinhos). Trata-se de consideração que faz antever a possível poética do pavão. Daí, o texto rosiano, ao usar o sinal de parênteses, pode – como foi visto no caso do verbete “*croar*: gritar (o pavão)” – simular, graficamente, compleição de asas. Nesta perspectiva, o pavão, poiesicamente, grita, fala, pupila de modo a se dizer todo, outrossim, a ver-sejar-se: “ostentar os ocelos da cauda (o pavão)”. Também, “*pupilar*” insinua-se atitude do poeta ou poesia ao contemplar “(o pavão)” ou ainda ao fazer-se como “(o pavão)”. Veja-se o iridescente escutar de multicolorido silêncio: e nisto também o poeta, o leitor, ou ser do homem pode dilatar pupilas, falar-se, escrever-se “pavão”. Esta escrita poética é um tipo indicador da assinatura sintética de Deus, o que, no “GLOSSÁRIO” pode se manter em vigor na medida em que se apresenta o verbete “*rúbrica* (ú): anotação a um texto; subtítulo de verba orçamentária; nota, comentário; sinal indicativo; indicação de matéria a ser tratada; firma; sinal.”.

A definição dada no “GLOSSÁRIO”, em termos normativos, corresponderia ao que, normativamente, grafa-se como *rubrica* (com tonicidade na sílaba *-bri*). Nota-se que a palavra *rubrica* vem de rubro, ou seja, da cor da tinta que era usada na escrita de títulos de livros antigos e manuscritos medievais. Neste caso, o texto rosiano faz uma palavra que normativamente deveria ser *grave* (com acentuação paroxítona) vir a ser palavra esdrúxula (com acentuação proparoxítona). Sabe-se, ainda, que a pronúncia “*rubrica* (ú)” é encontrada na fala popular. Mais uma vez, consoante à fala do povo quando em expressão criativa de humanidade, o “GLOSSÁRIO” rosiano parece não necessariamente apenas negar inconsequentemente a instância normativa, mas, sim, propor silenciosa e integrativa revolução no âmbito da linguagem. Assim, prossegue-se: afastando-se do risco de ser ódio que derrama sangue, o texto rosiano ouve os apelos da revolução. Sem que venha a derramar sangue, adianta-se, segue escrita que sinaliza Deus, sugere-se vermelho triângulo em bandeira de revolução, conquanto, a superar o ideal inconfidente e mineiro da liberdade ainda que tardia, ouve a voz do povo, inaugura linguagem em processo histórico de Libertação. Re-inaugura-se palavra no tempo, apresenta o verbete *seródio* (ó): tardio, que vem tarde. Aqui, em caso diverso das normas ortográficas, quando se usa acento circunflexo (*seródio*), o “GLOSSÁRIO” rosiano acaba por insinuar que “*seródio* (ó)” pode *ser ódio* de linguagem quando sem tempo que a realize enquanto agora, isto é, de linguagem enquanto efeméride que vige e se extenua apenas no tempo, para o tempo. Por outro lado, enquanto insinuada crítica à rigidez que porventura se aproprie das regras ortográficas e prosódicas, a re-inauguração na linguagem pela via da palavra “*seródio*”, poiesicamente, sugere-se experiência que integra dia e tarde: o entrementes, atualidade e extemporaneidade, o “*ser*” e o clamor (“ó”) de “*dio*” (*Deus*). Destarte, o “GLOSSÁRIO” contextualiza espaço-temporalidade favorável às ocorrências que se lançam para além do peso da linguagem no tempo: a presença do acento agudo, neste caso, faz abrir novas possibilidades de uso, faz abrir a sonoridade da letra *o*. Pela via da palavra, expande-se a roda do carro do mundo: chega-se tão cedo que se pode inaugurar linguagem que vigore além do tempo: choque do tempo com o Transtemporal. Daí a emergência salvífica do verbete “*soçobrar*: afundar; afundar-se, naufragar.”. A considerar o significado do verbete em estudo, em termos normativos, dever-se-ia escrever *soçobrar*. Atenta-se que, normativamente, a letra ç pode representar o som da letra “*s*” quando encontra-se antes da vogal *a* (como no exemplo: *cabeça*), da vogal *o* (como no exemplo: *poço*) e da vogal *u* (como no exemplo: *açúcar*). Por sua vez, o *esse dobrado* (*ss*) representa o som da letra *esse* em contextos intervocálicos (como no exemplo: *promessa*). Nesta perspectiva, assim como há critérios que justifiquem o uso do ç (cê cedilhado) na palavra *soçobrar*, também não há critérios que desautorizem o uso do “*esse*”

dobrado (“ss”) na palavra “*ossosobrar*”. Acolhendo o suposto erro de quem grafia “*ossosobrar*”, o “GLOSSÁRIO” rosiano, assim como no verbete “*ensosso*”, sugere a presença da palavra *osso*, ou pedra que entra na construção sem estar com argamassa. Neste sentido, poiesicamente, pode-se sugerir que “*ossosobrar*” é *obrar* com *osso*, com pedras soltas, donde a possibilidade da ideia de soltura, de pequenos fragmentos verbais ou desprendidas unidades originárias de sentido. Se, em termos heideggerianos³⁵², a linguagem insinua-se como morada do ser, o verbete em estudo não deixa de sugerir a ideia de casa caindo, de derrocada, de afundamento, ou ainda também, em termos jasperianos³⁵³, de naufrágio, no que a grafia de “*ossosobrar*” pode, outrossim, inspirar ondas desenhadas nas formas de “ss”. Nesta perspectiva, o “GLOSSÁRIO”, além de estar problematizando o uso do ç ou do ss, pode estar referenciando, poiesicamente, a queda existencial, ou aquele metafórico “afundar” que conduz aos alicerces da vida, aos pélagos da Transcendência. Neste sentido, “*ossosobrar*” é trabalhar na instabilidade dos tempos para se chegar ao fundamento, é participar de naufrágio que salva, é perceber que a miséria do afundamento existencial pode conduzir ao aprofundamento na experiência do Ser.

Esta experiência não deixa de ressoar contrapontisticamente com a estória “— IV —”, situada no meio das oito partes do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, quando o narrador-personagem, assim diz: “*Desabei de ânimo. De hábitos. Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?*” (p. 155).

Em termos metafísicos e também gráfico-espaciais, ao chegar nos últimos verbetes, a leitura dá-se com as partes mais baixas e profundas do “GLOSSÁRIO”. Já experiencialmente, está-se galgando aos ápices da ritualização do texto quando lido em nível arquetípico-sutil, vez que o leitor pode ser propulsado rumo à experiência do paradoxo. Nesta perspectiva, a expressar tematicamente a natureza de um paradoxo em específico, é que surge o expressivo verbete “*tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*.”.

Como se pode constatar, diferente de outros verbetes que indicavam nomes próprios iniciados com letra maiúscula (como por exemplo, “Afganistã” e “Oceania”), a palavra “*tutaméia*” vem com a letra inicial minúscula e, ao menos em termos imediatos, não se refere à

³⁵² Como já foi discutido no primeiro capítulo, sem desconsiderar as diferenças, não é impertinente tecer relações entre a linguagem rosiana e a ontologia de Martin Heidegger.

³⁵³ O termo “jasperiano” é relativo ao pensamento, de algum modo existencialista, do pensador Karl Jaspers. Não é desarrazoado acatar que João Guimarães Rosa leu, ou refletiu algumas vezes de modo próximo ao pensamento dos existencialistas, quiçá, até mesmo especificamente com o pensamento de Karl Jaspers. Nota-se que, para este, a existência pode ser metaforizada como iminência de naufrágio. Para mais, ver JASPERS, Karl. **Introdução ao pensamento filosófico**. Trad. Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1993.

obra **Tutaméia**, mas, sim, às qualidades relativas ao verbete enquanto um substantivo comum, apresentado de modo geral.

Atenta-se que, após enunciar a palavra “*tutaméia*” o texto do “GLOSSÁRIO” segue expondo doze sinônimos. O primeiro é “nonada”. Palavra que principia a obra rosiana *Grande Sertão: Veredas* (1956), “nonada” (aqui, com letra inicial minúscula) não deixa de condensar o significado do *não no nada*, ou negação da negação, da afirmação enigmática, do tudo que, em potência, há de se realizar em criação, obra.

Dentre as outras cinco palavras que seguem, o vocábulo “baga” – além de poder significar os restos de algo que foi usado (o bagoço) – pode, também, oferece-se como bago, ou pequena parte de uma fruta. O vocábulo “ninha” remete a ninharia (coisa sem valor), enquanto o vocábulo “inânias” (derivado da expressão latina *inania verba*, ou seja, *palavras vazias*) pode significar discurso fútil, vacuidade; já a palavra composta “ossos-de-borboleta” sugere ironia que indica inexistência, haja vista as borboletas (animais invertebrados) não possuírem ossos. Por sua vez, “quiquiriqui”, palavra que sugere o canto do frango (algo menos pujante que o cocorocó do galo) – na fala popular – geralmente, sinaliza fala sem força, vazia, sem maiores significados ou consequências.

Como se pode averiguar, estes seis primeiros vocábulos sequenciam progressão que acirra, ironicamente, o sentido de pouca importância do que venha a ser “*tutaméia*”. Nota-se que a sétima palavra trazida na sinonímia apresentada, qual seja “tuta-e-meia”, conduz movimento que acolhe e reverte a mágica equação apresentada na formulação do verbete em questão. A manter similaridade sonora com a palavra “*tutaméia*”, tanto quanto a ocupar o lugar de transição entre os doze sinônimos apresentados, a palavra “tuta-e-meia” insinua tensão paradoxal entre totalidade (“tuta”: tudo) e incompletude (“meia”: metade): travessia.

Assim, a enunciação sequenciada das palavras “mexinflório, chorumela, nica” pode aumentar ainda mais o significado de pouca importância sugerida pelo texto do verbete, na medida em que, contraditoriamente, põe-se como excessiva consideração explicativa para uma palavra (“*tutaméia*”) que – por definição – seria digna de quase nenhuma explanação. Sabe-se que “mexinflório” (mexerico) pode significar banalidade pouco merecedora de atenção, enquanto “chorumela” pode ser conversa fiada que tem valor de “nica”, ou pouco valor, outrossim valor de centavo (na medida em que “nica” possa ser corruptela de *níquel*³⁵⁴). A

³⁵⁴ Em trabalho publicado em *Veredas de Rosa II* (DUARTE, 2003, p. 37-38) pesquisadora Ana Maria Bernardes de Andrade estuda o significado do verbete “*tutaméia*”: “Mas será o título palavra inventada ou origina-se do bom português? Nem uma coisa nem outra. Trata-se, na verdade, de mineira corruptela da expressão *tuta-e-meia*, por sua vez derivada de *um'kuta*, termo quimbundo (língua angolana), nome da moeda com que se negociavam escravos. Podemos associar essa acepção “monetária” de *tutaméia* a um dos significados da palavra *conto*, em

seguir curso, já no quase-fim da sequência dos doze sinônimos, vem o décimo primeiro vocábulo, qual seja “quase-nada”; no que se sugere iminência de inexatidão, ou certo vazio de sentido. Aqui, ironicamente, nem mesmo a nulidade é apresentada como completa e radical, vez que se trata de se apresentar e acionar a expressão “quase-nada”.

Destarte, a ritualização da leitura ainda mais galga o limite máximo de intensidade na experiência textual em nível mítico-simbólico que pulsa paradoxalidade. Se, a considerar o verbete em estudo, a palavra “*tutámeia*” implica inversão que ironiza a importância de todo o texto anteriormente apresentado, a palavra “*tuta-e-meia*” (observa-se o sugestivo uso dos sinais de hífen enquanto desenhos de ligaduras) é a sétima palavra entre as doze apresentadas. Assim, a se situar após o meio da sequência sinonímica – interligando o movimento textual – a palavra “*tuta-e-meia*” faz-se reversão que haverá de culminar, após a acionada expressão “quase-nada”, na décima segunda palavra, ou seja, na expressão latina “*mea omnia*”.

Em tradução aproximada “*mea omnia*” pode significar *todos os meus*³⁵⁵. Não é desarrazoado dizer ainda que “*mea omnia*” é expressão que reverbera com a fala de Cícero. Sabe-se que Bias, considerado um dos sete sábios da Grécia no século VI a.C, ao ver a cidade de Priena ameaçada pelos exércitos de Ciro, diferente de outros agitados concidadãos, mostrou-se com serena e desapegada atitude. A sugerir o valor da dignidade humana como o maior dos valores a ser mobilizado, Cícero, em *Paradoxa* (1, 1, 8), assim enuncia a fala de Bia: “*Omnia bona mea mecum porto*” (“*Todo o meu porto comigo*”)³⁵⁶. Nesta perspectiva, deve-se atentar para o vocábulo anterior ao verbete “*tutaméia*” a fim de ver como a ironia rosiana ensejou efetivo “*sossobrar*: afundar; afundar-se, naufragar.”, haja vista houve aqui o capitular do vazio de sentido que é se apegar ilusoriamente às posses (até mesmo ao sentimento de certeza de que se detém algum conhecimento intransponível e estanque). A tomar por aí, a expressão “*mea omnia*” pode trazer a palavra “*mea*” como insinuada sonoridade das palavras *meia* e *minha*, no que se pode ainda referenciar a mediadora relação de tributo (e desapego) que

expressões como “um conto de réis”. O termo, que a princípio designava “número, cômputo, quantidade”, passou, com o uso, a significar “moeda”. Assim, nesse livro, encontram-se aproximados os nomes de duas antigas moedas, um *kuta* e réis, o que transforma **Tutaméia** em uma espécie de porta-níqueis, ou seja, um lugar onde coexistem um punhado de pequenos contos, de pouco valor comercial, que tratam de quase nada, mas que são, ao mesmo tempo, toda a riqueza do autor.”

³⁵⁵ Na obra *As Três Graças* (2001, p. 12), assim, diz Heloisa Vilhena de Araújo sobre a expressão “*mea omnia*”: “(...) é também, *mea omnia*, todos os meus: toda de Guimarães Rosa”.

³⁵⁶ Eis o texto de Cícero apresentado mais extensamente: “Nec non saepe laudabo sapientem illum, Biantem, ut opinor, qui numeratur in septem; cuius quom patriam Prienam cepisset hostis ceterique ita fugerent, ut multa de suis rebus asportarent, cum esset admonitus a quodam, ut idem ipse faceret, ‘Ego vero’, inquit, ‘facio; nam **omnia bona mea mecum porto**’.” (Cícero: *Paradoxa* 1, 1, 8). (grifos meus). In Lello & Irmão. **Dicionário Prático Ilustrado**. Editores: Porto, 1958.

o autor, consciente do valor que lega à humanidade e sem negar a própria dignidade, quer manter com a vida, com a linguagem, com a obra em questão e até mesmo consigo próprio. Eis elevado rebaixar-se a si mesmo³⁵⁷.

Não sem ressonâncias com tal fato, espacialmente, o “GLOSSÁRIO” está quase chegando ao ponto mais baixo, ao quase-fim. Aparentemente rebaixado em termos de valor, o texto, ironicamente, também acaba por insinuar os altos cumes da compreensão humana, vez que parece se implicar tudo e meio, como meio caminho atravessado por dignidade que se sabe completa, enquanto totalidade que é o Caminho do Meio: novamente, travessia.

Assim, pelo caráter inconclusivo que se fez em via negativa (apofática), pode-se acolher a vivência do verbete “*tutaméia*”. Trata-se, pois, do ínfimo tornar-se Infinito: ser pequeno até a infinitude; ser nada, ou seja, estar consoante força indestrutível que nulifica a ilusão pretensiosa da temporalidade imanente que se quer passar como totalidade; ser negação daquele dizer que se quer absolutista definição do dito: ironia que dissolve a lógica da identidade quando esta se propõe reger totalitariamente a linguagem; superação da identidade que intenta desconsiderar as alteridades; reversão do realismo que se impõe sem considerar a ficção.

A condensar todos estes sentidos, então, vem o último verbete do “GLOSSÁRIO”, qual seja “*Yayarts*: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *íaiarts*.) Decerto não existe³⁵⁸.” Como registrado, das palavras contidas no “GLOSSÁRIO”, a única que também se encontra nas estórias do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* é “*Yayarts*”, vez que está apresentada no texto “— *I* —”, quando o narrador dizia sobre o personagem Radamante: “*Lia no momento autores modernos; vorazes substâncias. Explicou-me Klaufner e Yayarts.*” (p. 147, grifos meus).

Observa-se que “*Yayarts: autor inidentificado*” pode ter identidade enquanto vivência psicológica da metáfora subjetivamente identificada, ou seja, enquanto in-terioridade realizada e arquetipicidade objetiva; *arché* da boca metafísica: lugar onde mora a linguagem; tempo quando a língua é interioridade expressiva junto à dentição crítica: arcada *dentificada* em que se inicia a nutrição e alimentação espirituais. Poiesicamente falando, “*Yayarts*” é figura in-teriexteriorizada, yin-yanguizada; “*autor*” que “decerto não existe” por ser ele

³⁵⁷ Em uma nota (de rodapé), uma irônica, paradoxal e elevada fala crística: “Porquanto qualquer que a si mesmo se exaltar será humilhado, e aquele que a si mesmo se humilhar será exaltado.” (Lucas 14:11).

³⁵⁸ Quanto ao processo de nomeação dos personagens na literatura rosiana, Ana Maria Machado, na obra *Recado do Nome* (2003, p. 49), assim, enuncia: “Os Nomes são escolhidos tendo em vista sua polissemia, não sua univocidade. O próprio autor nega que a sua narrativa seja ‘rol de nomes’ (GS 287) e não quer se gabar da ‘retentiva cabedora, nome por nome’ (GS 424). Pelo contrário afirma que os Nomes ‘ficaram em assentos de sustos e sofrimentos’ (GS 287), captando o dinâmico e o transformável.”

mesmo a inexistência da certeza de si. Isto é: expressão duvidante. Sendo “corruptela de oitava”, “*Yayarts*” pode ser, assim, nome que implica certa variação da escuta do som inaugural: escuta humana da Transcendência em inexactidões e microtonalidades a exigir percepção de comas: irrupção enarmônica *co-rompida*, quase-exata, de oitava; espectros da palheta dos sons: invisibilidades, no que se vê, ironicamente: “não é anagrama”. Porém, de algum modo sendo anagrama, pois que – poiesicamente – a ouvir, ver e viver a alternatividade do Ser, a leitura ouvivê-se, no entanto: enquanto pronúncia de *Ja* e de *Yes* (e também de *Yay*) – que significam, respectivamente, *Sim* em alemão e em inglês coloquial – o fragmento “*Yay*” sugere – quer negativa, quer positivamente – estupefação, perplexidade. Destarte, o nome “*Yayarts*” pode ser aquele que, diante da situação moderno-contemporânea, faz-se interjeição, lamenta, ironiza, admira, espanta: Ih... ái, ái, artes! Já, enquanto *Iaiá das Artes*, o “autor inidentificado”, talvez, faça-se como misteriosa figuração do feminino, como oposto complementar à escovação em vai-e-volta-e-sobe-e-desce do *Ioiô das Technès*. Ou seja: escrita que se implica libertação da condição senhor/escravo; ludicidade da inspiração que se complementa e integra à transpiração da técnica. Assim, poiesicamente, considera-se: diante da Existência enquanto pura gratuidade, “*Yayarts*” pode ser receptiva afirmação: ser-sendo, o existir-ái: artes.

Vai até que este tal “GLOSSÁRIO” rosiano tenha sido invenção do próprio “*Yayarts*” na medida em que tal autoria expressa o caráter ficcional que se presentifica em todos os verbetes. Neste sentido, “*Yayarts*” existe e é ele mesmo autor que expressa a experiência paradoxal da alteridentidade, ou seja, aquele paradoxo que se faz originário na primeira estória do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*. No entanto, agora, no último texto do prefácio, surpreendentemente, este paradoxo faz-se como vivência originária tal como vivida pela própria figura de “*Yayarts*” enquanto personagem e autor. Para a leitura, esta é uma situação preparatória que, a arrematar todas as situações protoparadoxais que emergiram nos verbetes, faz-se possibilidade de síntese a expressar o paradoxo originário que vigora em todo o texto do “GLOSSÁRIO”.

Ocorre, aqui, do texto acabar e de não apenas a própria noção usual de glossário ter sido ironizada. Atenta-se que as próprias unidade e significação do “GLOSSÁRIO” enquanto experiência arquetípico-sutil sofrem ironia, haja visto a própria noção de identidade, mesmo em nível simbólico, ser questionada. O “GLOSSÁRIO” rosiano, de certo modo, é um glossário usual na medida em que, à maneira dos léxicos normativos, expõe verbetes exequíveis. No entanto, ao se porem como apresentação ritualizada, os verbetes rosianos, movimentados por ambiguidade constitucional que os torna consentâneos aos versos de um poema, acabam por dizer e não dizer o que, aparentemente, propõem definir. Neste sentido, o próprio

“GLOSSÁRIO” como um todo, em nível mítico-simbólico, aciona-se como texto que, para manter-se em vigor, diz e, ao mesmo tempo, desdiz o que é.

Assim, a dinâmica da conversão atinge máximo grau em nível mítico-simbólico e a consciência da leitura pode se expandir, vez que, a partir da compreensão que percebe a poetização dos verbetes, vivencia-se que a relação entre a linguagem que diz a vida e entre a vida que diz a linguagem é paradoxo em dizer do Indizível. Todo o texto do “GLOSSÁRIO” então é avivado por uma experiência paradoxal denominada nesta pesquisa de paradoxo do dizdesdizendo.

3.3 A LINGUAGEM ORIGINÁRIA E A LIBERTADORA EXPERIÊNCIA DA GRAÇA NO “GLOSSÁRIO” DO PREFÁCIO “*SÔBRE A ESCÔVA E DÚVIDA*”

A adentrar na experiência em nível causal originário, a vivência do paradoxo do dizdesdizendo pode revelar que o “GLOSSÁRIO” é linguagem na qual o ser exortado pela palavra é e não é; ao mesmo tempo, sendo e não sendo. Isto valendo, também, para a própria linguagem. Tal tensão vigora em temporalidade enlevada; Que-seja: instante eterno. Aqui, superada a unilateralidade da teleologia, as dinâmicas da inversão, da reversão e conversão podem ocorrer simultaneamente. Destarte, se nas estórias anteriores, a ambiguidade se expressa pela sequencia frásica, ou até em exposição verbal pertinente a todo um texto com afirmações e negações com maior ou menor distância entre si, no “GLOSSÁRIO” a experiência do paradoxo incide diretamente sobre a dimensão do signo, senão dos fonemas, das letras e até nas insinuações que ocorrem dentro das mínimas dimensões possíveis à emergência de rumores de sentido. Nesta perspectiva, em verdade, a lógica das oposições, antes de ser concebida como a única lógica, ou mesmo como lógica da vida, é instrumento que pode fazer a vida soar para além da lógica.

Sistema que, semioticamente, parece em quase nada relacionar-se com o prefácio, o “GLOSSÁRIO” é conjunção de verbetes que, articulados poiesicamente, vem a superar a própria noção de sistema. Não se cumpre em tal texto a função usualmente referida a um glossário, muito embora se problematize, implicitamente, a dimensão nevrálgica do lema rosiano: como liberar o homem do peso da temporalidade; como promover a enlevação da temporalidade pela via da linguagem?

Através da ação da ironia e das situações protoparadoxais. a temática da libertação rosiana confere dinâmica criativa ao texto do “GLOSSÁRIO”, labora-se em dialógica ascensional que faz cada verbete não compor um catálogo de definições, mas, sim, estar em

relação processual tanto com os demais verbetes quanto com a vida da linguagem, agora, viva e humanizada.

A partir da experiência do paradoxo do dizdesdizendo, a atividade hermenêutica pode superar a leitura do “GLOSSÁRIO” enquanto processo progressivo e relativo à sequência de significados. Nesta perspectiva, relações biunívocas dão lugar às pluralidades relacionais, às possibilidades de novas interconexões: mobilidades de afetos e afinidades eletivas outras: álgebra mágica. Assim tanto o conjunto infinito quanto o conjunto vazio estão contido em todas as relações. Cada verbete, sendo fundo da identidade das palavras, dos nomes, dos homens é sempre inter-relação em processo avivado pela Transcendência: ficção do real enquanto verdade do enigma, conquanto, ressalte-se ainda que, aqui, também, não se deve ver identidade absoluta entre as noções encontráveis no campo das matemáticas com as noções deriváveis da álgebra mágica rosiana, nem ainda se deve superdimensionar estas noções de modo a identificá-las com as experiências do Infinito e do Nada, no âmbito da Mística. Em verdade, as matemáticas podem ser *prius* para a álgebra mágica e esta, por sua vez, faz-se como expressão e ponte para a Experiência Mística da Graça. Porém, em experiência originária, o paradoxo pode congraçar todas estas instâncias enquanto vias plausíveis para a experiência da Transcendência.

Assim, propulsa-se retorno. Do estudo deste “GLOSSÁRIO”, pode-se depreender reflexões teóricas na área de linguística, por exemplo. No entanto, o que se torna mais pujante para a leitura é a relação que as palavras mantêm dentro do contexto em que ganham dimensão experiencial e poiésica. A dimensão irônica faz refletir sentidos criativos, já que vigora sob os auspícios da música da linguagem, já que evoca dança em ritmo de homem e Transcendência. Nos des-consertos da realidade, concerta-se a vida na linguagem.

Isto é perceptível quanto às outras propriedades ecdóticas do “GLOSSÁRIO”. Nota-se que os verbetes estão escritos com letras em *itálico*, enquanto as definições dos significados correspondentes a cada verbete estão expressos com letras grafadas em fonte normal. Possivelmente, este é o caso do *itálico* fazer-se como sugestivo recurso textual a dar progressivo movimento ao signo que, por sua vez, então, re-vela o verbete na medida em que ironiza qualquer definição daquilo que será compreensível experiencialmente apenas enquanto música da linguagem: Poesia.

Acolhimento que criativamente diferencia, tal procedimento não visa impor ou negar hibridismos a partir de relativismos imanentistas inconsistentes e auto-fagicamente inconsequentes (senão irresponsáveis), a pan-politizar a linguagem. A despeito de alguma tão em vaga-voga malbaratada acusação de elitismo, de autoritarismo, paternalismo,

substancialismo e outros *ismos* derivados de imatura, néscia, senão egoísta e pífia compreensão do que é o ser-sendo da experiência do Infinito, João Guimarães Rosa não é escritor que apenas problematiza ou que apenas apresenta a linguagem das minorias (e das majorias), da brasilidade e da universalidade, então, subsumidas em regimes semióticos ou em culturas (ou campos de políticas culturais) atinentes a estes ou aqueles modo e povo.

Parece que o autor se afasta tanto da rigidez que não inova quanto da arbitrariedade que quer inovar inconsequentemente. Se não, veja-se o que é dito em entrevista a Günter Lorenz:

Não, não sou romancista, sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia. (ROSA, 1995, p. 30).

A despeito do uso da expressão “inimigos da poesia” para denominar aqueles que se ocupam das normatizações da língua, não se pode dizer que João Guimarães Rosa desconsidere de todo as regras normativas ou nestas não veja alguma serventia. Parece mais verdadeiro dizer que – a não se submeter aos ditames da normatização – a linguagem rosiana está perpassada por ocupações transformativas oriundas da vida criativa em níveis individual e cultural³⁵⁹. Enquanto processo que busca Libertação, o fazer rosiano deixa-se inspirar pela Transcendência, faz-se relação amorosa com a língua. Resultado deste amor, o texto cresce em sentido também amoroso. Se parte da realidade e língua brasileiras, nem por isto a estas se reduz. Realiza-se, portanto, de modo a superar os níveis verossímil, mito simbólico e originário, no que vai se estruturando conforme inteireza apta a acolher processo de integração da realidade já em nível não-dual. O conto crítico, pois, é aquele que canta a *Krisis*, a de-cisão.

A contar a partir da palavra “*afgã*” até o termo “*Yayarts*” somam-se 39 verbetes, ou verb’entes (verbetes que tem a densidade de entes). Isto seria exato não fosse o caso da própria palavra “GLOSSÁRIO” ter sido reinventada pela ironia de todo o texto. São, pois, quarenta palavras. Assim como se somam em quarenta os contos, e em quatro os prefácios de

³⁵⁹ Sobre este aspecto, no texto “*Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem*”, comenta Eduardo Coutinho: “O escritor não inventa ‘significantes’ inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria uma língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente potencial.” (COUTINHO, 1983, p. 205).

Tutaméia. Insinua-se, aqui, mais uma vez, pois, a simbologia do quatérnio a relacionar-se com a simbologia do decênio envidada pelo triadismo dialético que, por sua vez, a animar o texto rosiano, não deixa de estar sugerido no subtítulo da obra **Tutaméia**, qual seja "**TERCEIRAS ESTÓRIAS**". Outrossim, quarenta é quatro repetido dez vezes, no que, simbolicamente, pode se aduzir relação da quadrindade (a indicar a superação do triadismo dialético) com o decênio (a indicar a completude representada na *Década Sagrada*)³⁶⁰.

Decerto que ao ser – junto às outras sete estórias anteriores – a oitava parte constituinte do prefácio *Sobre a Escova e Dívida*, o “GLOSSÁRIO” não deixa de insinuar a simbologia numerológica do oito (ou octonário)³⁶¹ quando se ouve ressoar todo o sistema de oposições do texto, bem como a duplicação, ou potencialização do quatérnio. A simbologia do octonário, neste caso, pode referir-se às realizações em nível mais elevado do processo iniciático, à passagem que integra o alto e o baixo, o mundo e a celestialidade, as dimensões material e espiritual³⁶². Tal movimento não deixa de se expressar na própria espacialidade do texto rosiano.

Observa-se que, em ritualização mítico-simbólica, a leitura viu o texto encetar-se referenciando as potências do feminino com a palavra “*afgã*” para dali chegar até à pura ficcionalidade de “*Yayarts*”. Toda a sequência de verbetes pulsa com o coração da alquimia rosiana e cada palavra se epifaniza. Vez que a experiência originária do paradoxo do

³⁶⁰ Explicações mais detalhadas quanto à simbologia dos números na álgebra mágica rosiana podem ser encontradas no primeiro capítulo desta pesquisa.

³⁶¹ Não sem demonstrar qualitativa descontinuidade de irrupção, assomados ao “GLOSSÁRIO”, a sequência dos sete contos do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida* pode formar o octonário, ou duplicação da quadrindade. Veja-se ainda em *Tratado de simbólica*, quando Mario Ferreira dos Santos (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.”.

³⁶² No quarto capítulo da tese “*Magma: Breviário de Rosa*”, intitulado “Integração na “Consciência Cósmica”, Sívio José Stessuk labora raro e importante momento da fortuna crítica rosiana. No subcapítulo denominado “Desenho Octagonal”, a tecer considerações a partir da primeira estrofe do poema rosiano *A aranha* (cujo primeiro verso diz: “Nun desenho octogonal”), Sívio José Stessuk analisa as relações entre as simbologias das formas geométricas e dos números na textualidade de *Magma*. Nisto, ainda, não deixa de trazer consideração válida para a simbologia relativa à geometria e à álgebra mágica presentes em toda a obra rosiana. Atenta-se para um dos trechos do referido subcapítulo: “Considere-se que o ‘quadrado’, como foi aludido, reflete o plano material e terrestre (o que, adrede, ficou cristalizado na expressão ‘os quatro cantos do mundo’) ao passo em que o ‘círculo’ manifesta o plano celeste e a perfeição do Uno em sua imutabilidade sem começo ou fim que é, simultaneamente, o começo e o fim de todas as coisas cambiáveis. Ora, sendo o octágono uma forma geométrica *intermediária* entre um *e* outro ambiente resulta expressa, através do emprego da figura, a idéia de passagem de um *a* outro” (STESSUK, 2006, p. 241-242).

Pode-se afirmar que a consideração de Sívio José Stessuk complementa a compreensão aqui cultivada de que o “GLOSSÁRIO” rosiano, perpassado pela mesma simbologia do oito presente na obra *Magma*, antes de ser exposição que relaciona os verbetes com os seus respectivos significados, em verdade, é, justamente, realização que integra o plano empírico-lógico e o plano poético, de modo a favorecer “passagem” do “plano material e terrestre” ao “plano celeste”, quando a linguagem – através de “geometria *intermediária*” – faz-se ponte elevadiça a favorecer travessia que parte da realidade sensorial e segue até os altos cumes da experiência mística.

dizdesdizendo promove compreensão que supera o caráter sequenciado da leitura, torna-se possível manter visada de conjunto, no que o leitor pode fazer caminho de baixo para cima, pode reler o “GLOSSÁRIO” no sentido que sai do último e vai para o primeiro verbete.

Nesta perspectiva, em termos espaciais, ao chegar ao topo do texto, a leitura poderá perceber, mais claramente, que a noção usual de glossário requer ampliação. Portanto, a própria palavra “GLOSSÁRIO” pode ser lida como mais um verbete que, a definir-se ambiguamente a si mesmo, explicitou, ironicamente, a 39 outros verbetes. A esta altura, a leitura poderia sucumbir em niilismo carente de sentido. Nesta perspectiva, lembra-se da pergunta do narrador-personagem do conto “— IV —” quando diz: “*Desabei de ânimo. De hábitos. Tudo é então só para se narrar em letra de fôrma?*” (p. 155).

Ecdoticamente, expressa em caixa alta (“*em letra de fôrma*”), a palavra “GLOSSÁRIO”, então, faz pensar que neste frágil e pequeno texto, aparentemente descabido, ocorreu de se saber a inquebrantável Grandeza do Incabível.

A expressar as forças que narram o próprio devir da linguagem, no caso do “GLOSSÁRIO”, forma e fôrma, antes de se prestarem à repressão, fazem-se como matéria e teor indispensáveis ao processo criativo. Assim, não é apenas cada verbete estudado que diz e se desdiz para dizer-se poeticidade em propulsão de novamente, mas sim, todo o “GLOSSÁRIO” em inteireza pulsante de realidade originária que, a despeito da paradoxalidade que também a nulifica, vigora em instância Transcendental. Nesta perspectiva, então, pode ocorrer disposição para a experiência da Graça que, por sua vez, é o coração de quando e de onde a própria alquimia do texto emerge.

Desta maneira, mesmo a concluir verbalmente o prefácio, o “GLOSSÁRIO” é definição poética de iniciação e vivência iniciática a re-inaugurar os sentidos da expressão “PREFÁCIO” e do título “*SÔBRE A ESCÔVA E A DÚVIDA*”. Tal compreensão poderá estar amplificada o suficiente para que a leitura compreenda melhor a síntese do que antecedeu e, então, diz respeito ao referido prefácio, bem como para que o leitor esteja apto a seguir rumo à compreensão integrada dos contos que sucederão dali em diante. Assim, à leitura pode ocorrer de perfazer contato com a estória que logo se segue após o “GLOSSÁRIO”, qual seja “Sota e Barla”. Outrossim, a leitura poderá perseverar até o final da obra **Tutaméia**, quando tem-se o conto “Zingaresca” seguido de outras inscrições paratextuais, como por exemplo o segundo índice (também, composto por enigmática linguagem). Ressalta-se que tal processo, embora delegue entendimento cada vez mais amplo da obra rosiana, não deve implicar em um fim, senão em abertura cada vez maior para a experiência da Graça.

Portanto, agora, aqui, em suspensão eidética que ainda quer compreender a realidade de texto enquanto expressão criativa de linguagem emprenhada pelo nível não-dual, foca-se estudo em tensão gerada no fato do “GLOSSÁRIO” dizer-se e desdizer-se, quando a findar-se textualmente, ainda subsiste como experiência em linguagem expressa de intensidade inefável. Se para as tradições mistagógicas, o êxtase da Glória é experiência que supera o paradoxo, eis que pode vir o momento glorioso neste glorioso “GLOSSÁRIO”: gozo em glosação, convite para glosa, partilha e partida para mais. Poiesicamente, pode-se conceber que o “GLOSSÁRIO” pulsa vida em alquimia do coração (em sanguínea *rubedo*) já que se fez fluídico “RIO” que desemboca no Mar do Amor: “GLOSSA” do RIR: expressão experiencial da Graça.

3.4 A EXPERIÊNCIA DO PARADOXO ORIGINÁRIO NO “GLOSSÁRIO” COMO DISPOSIÇÃO PARA A VIVÊNCIA DA GRAÇA

Em movimento que foca ponto a fim de alcançar expansão, constata-se que abaixo do último verbete do “GLOSSÁRIO” (ou seja, “*Yayarts*”) ocorre do autor apresentar uma ilustração³⁶³:



Trata-se da figura de uma coruja que, em momentos anteriores da obra **Tutaméia**, já vinha sendo apresentada em alternância com a figura de um caranguejo:



³⁶³ Quanto a isto, demonstrando o cuidado e a exigência rosiana quanto ao aspecto da edição, Lenira Marques Covizzi registra um trecho de “Nota da Editora”, presente na obra coletiva *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968): “Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial (...), como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu – ‘intervenção gráfica’ que aceitávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando idéias com Poty sobre o desenho da capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia*, feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o signo zodiacal do escritor) apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que ele também escolhia e que fizeram capas e ilustrações para seus livros.”. (COVIZZI, 2003, p. 4). Para estudo que – além de focar nas minúncias rítmicas do texto rosiano – também analisa ecdoticamente a capa, a contra-capas, a folha de rosto e a lombada da obra **Tutaméia** ver PARO, Sandra Regina. **Crítica textual em Tutaméia – terceiras estórias** – o prosseguir, a travessia rítmica. (Tese Doutorado). UGO, 2008. Disponível em http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=546. Acesso em: 25.ago..2011).

Nascido no dia 27 de junho de 1906, em Cordisburgo, João Guimarães Rosa era do signo de Câncer. Espera-se que, como interessado em religiões e esoterismo, o autor deveria se importar com tal fato. O signo de Câncer tem como símbolo a figura do caranguejo. A considerar pelo prisma astrológico, não é desarrazoado dizer que João Guimarães Rosa, tendo mapa astral com ascendente e lua em Gêmeos (signo caracterizado pela busca do equilíbrio), tenha entendido de buscar compensações para a emotividade fisiológica representada pela figura do caranguejo na sabedoria simbolicamente expressa na figura da coruja. Longe de qualquer endosso ao que se entende modernamente por superstição, a presença desta figura, a acolher a dimensão folclórica e mítico-arquetípica, não se faz como regressão ao instintual, ao irracional, ao infantil senão para desreprimi-los e reintegrá-los no processo que sempre busca (e deixa levar-se) pela experiencição da Transcendência. Neste sentido, na obra rosiana a superstição é acionada de modo similar à acepção grega e clássica, ou seja, enquanto processo que busca o Super, o Supra.

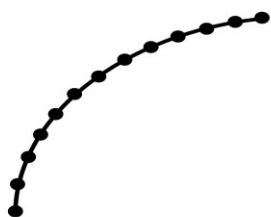
A coruja, portanto, pode simbolizar a misteriosa capacidade do espírito ver nos escuros da noite da alma. Enquanto símbolo, a coruja está inscrita na esfera psíquica do ser humano e faz-se como possibilidade que assiste ao olhar da alma. Observa-se que, curiosamente, a figura da coruja rosiana, também, encontra-se inscrita em um círculo. A tomar pelo modo como esta figura aparece em outros momentos da obra **Tutaméia**, é possível dizer que tal marca ecdótica não se refira apenas ao texto do “GLOSSÁRIO”, mas, a interagir com os outros textos anteriores, remeta-se a todo o prefácio intitulado “*SÓBRE A ESCÓVA E A DÚVIDA*”, tanto quanto ao livro **Tutaméia**, senão a toda a obra rosiana. Por outro lado, ao ser vislumbrada detidamente pela leitura, a figura da coruja rosiana evoca o homem para que este perceba-se em contemplação do mundo e de si mesmo.

A tomar por aí, como expressão que reflete a experiência poiésica favorecida pelo texto rosiano, nesta pesquisa pode-se sugerir visualização da sequência das trinta e nove palavras do “GLOSSÁRIO”. A considerar o nível da verossimilhança, estas palavras estariam dispostas verticalmente e podem ser representadas tais como no diagrama a seguir:

GLOSSÁRIO

| | |
|----|---|
| 1 | ● |
| 2 | ● |
| 3 | ● |
| 4 | ● |
| 5 | ● |
| 6 | ● |
| 7 | ● |
| 8 | ● |
| 9 | ● |
| 10 | ● |
| 11 | ● |
| 12 | ● |
| 13 | ● |
| 14 | ● |
| 15 | ● |
| 16 | ● |
| 17 | ● |
| 18 | ● |
| 19 | ● |
| 20 | ● |
| 21 | ● |
| 22 | ● |
| 23 | ● |
| 24 | ● |
| 25 | ● |
| 26 | ● |
| 27 | ● |
| 28 | ● |
| 29 | ● |
| 30 | ● |
| 31 | ● |
| 32 | ● |
| 33 | ● |
| 34 | ● |
| 35 | ● |
| 36 | ● |
| 37 | ● |
| 38 | ● |
| 39 | ● |

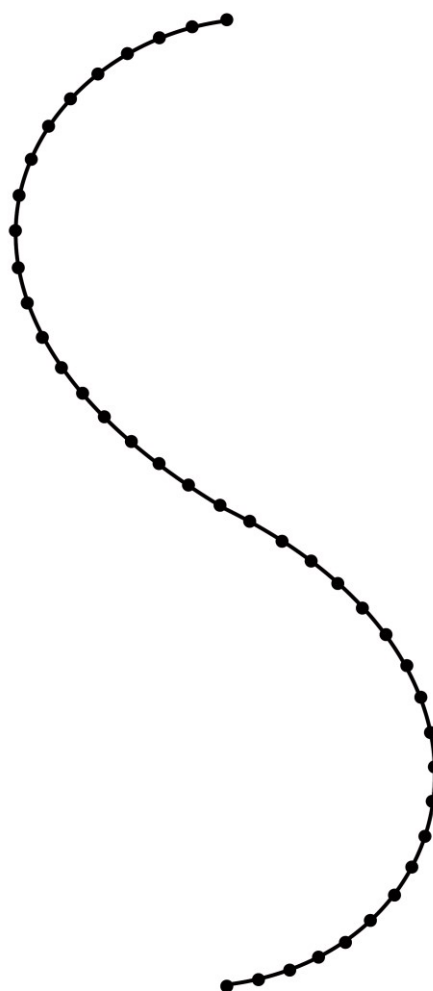
Como visto nos subcapítulos anteriores, os 13 primeiros verbetes engendram-se como dinâmica da inversão, no que a forma de coluna retilínea no qual estão grafados é afetada por sinuosidade que pode ser assim representada:



A promover mudança de rumo e a operar mais sinuosidade na representação gráfica relativa ao seguimento que se delineia, o movimento da dinâmica da reversão que incide da décima quarta até a vigésima sexta palavra coliga-se ao movimento antecessor, do que se pode representar:



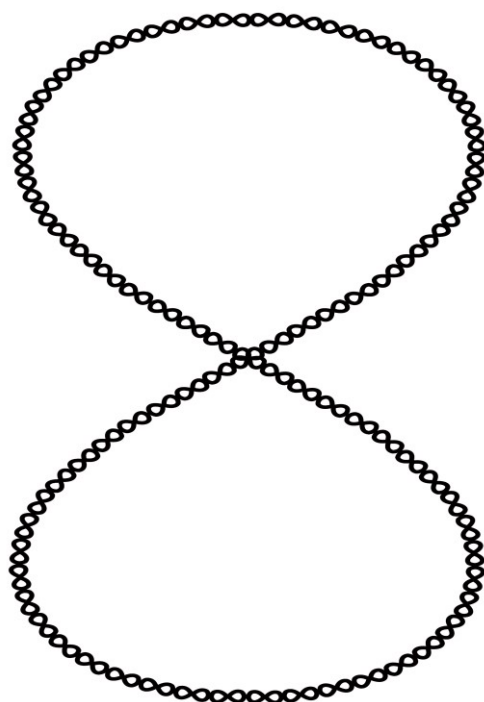
A continuar as dinâmicas da inversão e da reversão, a dinâmica da conversão, do vigésimo sétimo até o trigésimo nono verbete, também aufere sinuosidade ao movimento, do que pode resultar o seguinte diagrama:



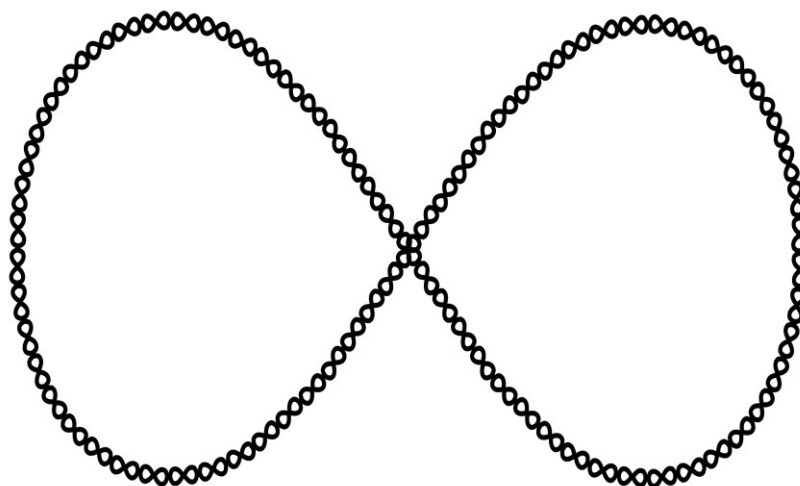
Como observado no estudo em nível mítico-simbólico, a relação entre um e outro verbete ocorre como processo de espiralada recursividade. Ou seja: uma palavra projeta significado, que retoma o significado da palavra anterior e se projeta no significado da palavra seguinte. Este movimento recursivo e progressivo que liga um verbete ao outro pode ser representados na figura de um elo:

8

Assim, os verbetes se sequenciam relacionados por elos e tais elos estão a ensejar protoparadoxalidades que propulsam rumo ao infinito. Vez que as palavras do “GLOSSÁRIO” estão unidas por anelados elos que engendram ritualização da verossimilhança, a sequência que apresenta as palavras do “GLOSSÁRIO” pode, pelos meneios da ironia, descender em forma de S, quando, então, em nível originário-causal – a expressar experiência paradoxal que propulsa retorno ao originário – deve ascender, agora, de maneira tal que, a desenhar, de baixo para cima, invertida letra esse (S), a última palavra da sequência de vocábulos venha a se re-unir à primeira (então, compreendida como a própria palavra “GLOSSÁRIO” enquanto verbete dignificado à condição de poética significação). Tal movimento pode ser expreso figurativamente:



Veja-se a correspondência entre os desenhos do diagrama do elo que expressa o movimento de um verbete para o outro e o diagrama que apresenta a estrutura geral do “GLOSSÁRIO”. Considera-se o princípio de que o todo está nas partes e as partes no todo – ou de que em **Tutaméia**, o Tudo (**Tuta**) está no meio (**méia**) e de que o meio está no Tudo – e a figuração apresentada poderá se insinuar como fractalidade consentânea à álgebra mágica, outrossim poderá sugerir-se como holografia que metaforiza mítico-simbólica e ritualisticamente o princípio hermético que ressoa por toda obra rosiana. Nesta altura, como a refletir a própria situação de ser a oitava parte do prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*, também enquanto expresso simbolismo do octonário (quatérnio duplicado), o “GLOSSÁRIO” pode ser apresentado pelo desenho do número **8**. Em experiência que faz coincidir o fim e o princípio, o dito e o porvir do dizer, então, viva-se o paradoxo do dizdesdizendo de maneira que a afirmação da identidade (quer em nível verossímil ou simbólico) desta figura **8** colapse e caia a se apresentar como desenho simbólico do Infinito, ou seja, como *lemniscata* (∞) constituída de interconectados anéis em forma de *lemniscatas*:



A ocupar os intervalos dentre um e outro nível de leitura, e ainda, entre um e outro verbete, a expressão “GLOSSÁRIO” está dentro e está fora do alinhavo de termos a ela relacionados. Assim, a expressão “GLOSSÁRIO” pode ser incorporada aos outros 39 verbetes, no que se tem resultado de quarenta termos a fazer ressoar a simbologia do decênio. Enquanto presente no significado de todas as outras, a palavra “GLOSSÁRIO” acaba ainda mais por sugerir tridimensionalidade. Portanto, da figuração, aqui, imaginada podem emergir ainda mais sugestões holográficas.

Através da temática da libertação, do dialogismo ascensional, então, processa-se extático movimento, no que se faz possível a visualização de um laço onde dentro e fora se identificam, ou seja, pode-se contemplar uma fita de *moebius* numinosamente composta por sequência de palavras que, ao acenderem e ao apagarem, realizam-se como naquele fenômeno *phi* a produzir percepção de movimento, tal como nas placas luminosas onde parecem correr palavras lá quando é apenas piscar de extáticos pontos de luz fluorescente (advindas, aqui, quiçá, de extáticas lâmpadas feitas de alquímico flúor). Também, como nas fotografias que aparecem e desaparecem a promover o movimento cinematográfico, é possível que esta imagem em movimento possa ser aproximada rumo à face da coruja, de quando e onde a figura ∞ pode desenhar-se como figura dos óculos (inclusive dos óculos do próprio autor João Guimarães Rosa). Estes, então, podem contornar os olhos da coruja, agora, diante dos próprios olhos do contemplador, de modo que se amplifique visão, de maneira que a visão se

torne tão fluídica a ponto de ocorrer integração, a ponto dos olhos de quem vê e de quem observa serem um só olhar.

A partir do simbolismo sugerido pela figura da coruja rosiana, então, evoca-se sabedoria de dúvida que a tudo olha e questiona. Transforma-se em conhecimento o que é fé e em fé o que é conhecimento. Aqui toda a experiência com o texto rosiano parece pedir silêncio e ativa contemplação. Seja, então, este círculo maior onde se inscreve toda a figura da coruja, todo o olho que agora atenta, pois, uma mandala que se lancine olhar penetrante, que se abra voo de obra, que acolha Sabedoria de quem vê o vazio. Seja este círculo, em expansão para o Infinito, vida de homens e linguagem. No que pode vir um guilhermino haicai:

“GLOSSÁRIO” rosiano:

Maldito “GLOSSÁRIO”!

Bendita é a forma que é dita

neste disseonário...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

1

Exposta a *Introdução* e realizados os três capítulos que se estenderam como *Desenvolvimento* desta investigação, enceta-se, aqui, então, não exatamente alguma pretensa *Conclusão*, mas, sim, algumas considerações menos afeitas a resultados definitivos e mais interessadas em sugerir novas inquiuições, possibilidades experienciais e perquirições.

Esta pesquisa empreendeu esforços no sentido de entender como a arte rosiana possibilita efeito de texto que dinamiza experiências de libertação no leitor e na cultura. Para tanto, focou-se atenção no prefácio *Sobre a Escova e Dívida*, da obra **Tutaméia** (obra testamento), quando foram estudadas as estórias “— I —” e “— V —”, bem como o texto do “GLOSSÁRIO”,

De modo sintético, diz-se que, 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 Dívida*, mas, também, em todo o livro **Tutaméia**; outrossim, em toda a obra rosiana. Nesta perspectiva, o prefácio *Sobre a Escova e Dívida* – 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 —”.

Na estória “— V —”, a exortar a simbologia universal dos alimentos espirituais (*manu, manas, manás*)³⁶⁴, o caso rosiano não deixa de ensejar profundo halo crítico quanto às questões cotidianas³⁶⁵. Ao digerir metaforicamente os motivos que o dinamizam, em nível mítico-simbólico, portanto, o texto perfaz-se como “a Escova” pela qual se pode, ritualisticamente, processar purificações simbólico-espirituais. Já, “a Dívida” rosiana, em plano verossímil, expressa-se como pergunta explicitamente enunciada na fala do narrador.

³⁶⁴ Ver a simbologia de Zagreu em KERÉNYI, Carl. **Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odisseus, 2002.

³⁶⁵ 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.

Enceta-se, aí, a própria palavra duvidante³⁶⁶ que se apresenta em todo o texto. 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. 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 o senso comum, mas, também, acata-o, a sugerir soluções e renovadas buscas, em diferenciada síntese.

O estudo do “GLOSSÁRIO” demonstrou que, sendo dualidade prenhe de vigor poético, a vivência do paradoxo inverte a conflituosa dualidade tão característica do mundo fenomênico, e possibilita que a experiência da leitura realize-se como *Krisis* (efeméride de decisão) tanto quanto como experiência resolutive que dilui ab-solutos: *Mistagogia* do instante: propedêutica da participação no Mistério da Graça.

Em última análise, o prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* vigora em gratuidade, no que dele se pode 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 Dúvida* ocupa função potencializada pelos prefácios anteriores.

Embora esta investigação não tenha abarcado todos os prefácios da obra **Tutaméia**, as pesquisas aqui expostas assomadas aos estudos deste pesquisador para com pretendido processo de Pós-Doutorado, permitem sugerir que, panoramicamente, o prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* sintetiza temas dialeticamente postos pelos três prefácios anteriores, bem como enseja novas possibilidades de estudos³⁶⁷. Deste modo, no conjunto dos prefácios parece ocorrer do triadismo dialético se realizar espiraladamente, de modo que, a partir do primeiro, desenham-se curvas temáticas que vão retornar, em novo nível de síntese, à

³⁶⁶ 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. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 1983. 138 fls

³⁶⁷ Tais questões desenvolvem-se como problema em pretendido pós-doutorado, quando a pesquisa poderá se ocupar de estudo que contemple mais específica e detidamente os fatores mais decisivos que interligam o conjunto dos quatro prefácios e a obra **Tutaméia** entendida como um todo.

originariedade 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 que expressa a 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 embriaguez verossímil do personagem Chico, quando, pela via poética, apresenta e aciona a embriaguez 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 Dívida* (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 —” (p. 146), 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 Dívida*, a estória “— I —” deverá fazer-se como fonte de onde brota toda a problemática da identidade e da alteridade no prefácio.

Na estória “— II —” (p. 148), 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 “— III —” (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.

A cotejar o uso ilógico e costumeiro com o uso consequente e racional da escovação matutina, o narrador da estória “— V —” (p. 156) 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 Dúvida*, o narrador apresenta uma série de “*sutil gênero de fatos.*” (p. 157) e 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 álteras revelações narrativas.

Na estória “— VII —” (p. 160), 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 de 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 Dúvida*, o “GLOSSÁRIO” (cujos verbetes, enigmaticamente – com exceção de “*Yayarts*” (p. 166) – não trazem nenhuma palavra presente no texto do 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, comunica-se Sentido na linguagem.

Assim, ao culminar com o “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 processar 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”)³⁶⁸.

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.

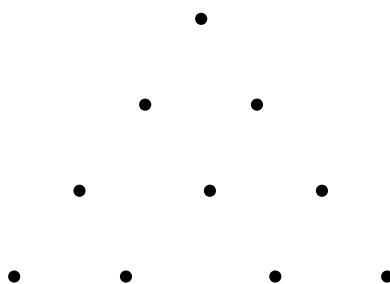
³⁶⁸A basear-se em leitura e estudo prévio (ainda não apresentados academicamente), diz-se que, assim, como a problemática do paradoxo do texto “— I —”, faz a Identidade ser, em simultâneo, Alteridade, cada um dos textos do prefácio *Sobre a Escova e a Dúvida*, também, estrutura-se a partir de um paradoxo originário. Assim, antecipa-se resultados de futuro estudo. A cotejar o texto e o paradoxo originário que lhe corresponde, ter-se-á: estória “— I —”: paradoxo da alteridentidade; estória “— II —”: paradoxo do infinifinito; estória “— III —”: paradoxo da eterninstantaneidade; estória “— IV —”: paradoxo do movimentextático; estória “— V —”: paradoxo da holarquia; estória “— VI —”: paradoxo da coincidisSidência; estória “— 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.

Assim, registra-se aqui, então, indicações que, embora não estejam ainda publicadas academicamente, já podem iluminar o proceder de novas pesquisas.

Considerando a função anunciadora que o texto de um prefácio deve exercer dentro de uma obra, compreende-se que cada conto da obra **Tutaméia** segue marcado pela temática proclamada pelo prefácio que o precede. Neste sentido, o último conto da obra **Tutaméia**, qual seja “*Zingaresca*”, exponencia o processo de re-velação do Outro e tematiza de modo máximo a questão da alteridade, vez que, ao apresentar estórias sobre um grupo cigano em passagem por fazenda de propriedade de um homem cuja a mulher está para falecer, aciona alteridades étnicas que humanizam a leitura em experiência metafísica: acolhimento humano do Outro que quer – retornando em níveis diferenciados de sínteses hermenêuticas – realizar-se passagem e nomadismo, regressar à pátria da Identidade Primordial.

Tal travessia, sem ser pretensa conquista definitiva, trata-se de propulsão rumo ao sentido da Totalidade Kósmica. No entanto, assim, chega-se ao entendimento de que, antes de professar respostas definitivas, esta investigação pode apenas favorecer iniciação à obra **Tutaméia**. A completude que se insinua na totalidade da obra não está referida à dimensão pessoal, mas sim à dimensão transpessoal. A fim de expressar tal situação, a simbologia do quatérnio – relativa à completude – então, passa a ser exponenciada

A considerar que cada prefácio guarda a semente dos posteriores na medida em que se faz síntese dos anteriores, pode-se afirmar que, aritmosófica e simbolicamente, os quatro prefácios de **Tutaméia** expressam-se como $1 + 2 + 3 + 4$, ou seja, como a soma que gera o decênio, ou Tetraktys Sagrada dos pitagóricos:



Nota-se que tal figura é formada por dez pontos. A partir de tal constatação, sugere-se que, não por acaso, **Tutaméia** seja obra constituída por quatro prefácios e mais quarenta estórias (sendo que quarenta é 4 multiplicado 10 vezes). Quando compreendidos serialmente, os quatro prefácios se assomam, sendo que um é semente do subsequente e este, por sua vez, é síntese do que lhe precedeu e semente do que lhe procederá. Conjuntamente, estes quatro prefácios podem manter diferenciadas relações entre si e com a obra como um todo. Quando lidos como portais postos em momentos e lugares diferentes da obra **Tutaméia**, não deixam

de sugerir geometria capaz de conduzir a leitura até malha de significações e operações pertinentes ao intento da poética rosiana. Aqui, também emerge uma questão séria e, até onde chega ao conhecimento do pesquisador, ainda não posta pela fortuna crítica rosiana: uma vez que a obra **Tutaméia** é composta por quatro prefácios e por 40 contos, porque não ocorre de cada prefácio, a expressar simetrias, anteceder a exatos dez contos?

Ora, sabe-se que o prefácio “*Aletria e Hermenêutica*” é seguido de quatorze contos: “Antiperipléia”; “Arroio-das-Antas”; “A vela ao diabo”; “Azo de almirante”; “Barra da Vaca”; “Como ataca a sucuri”; “Curtamão”; “Desenredo”; “Droenha”; “Esses Lopes”; “Estória nº 3”; “Estoriinha”; “Faraó e a água do rio” e “Hiato”. Já o prefácio “*Hipotrélico*” é seguido por oito estórias, a saber: “Intruge-se”; “João Porém, o criador de perus”; “Grande Gedeão”; “Reminiscção”; “Lá, nas campinas”; “Mechéu”; “Melim-Meloso” e “No prosseguir”. Por sua vez, após o prefácio “*Nós, os Temulentos*”, encontram-se onze contos: “O outro ou o outro”; “Orientação”; “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”; “Palhaço da boca verde”; “Presepe”; “Quadrinho de estória”; “Rebimba, o bom”; “Retrato de cavalo”; “Ripuária”; “Se eu seria personagem” e “Sinhá Secada”. Por fim, contam-se em sete as estórias que seguem o último dos prefácios, qual seja *Sobre a Escova e a Dívida*: “Sota e barla”; “Tapiiraiauara”; “Tresaventura”; “– Uai, eu?”; “Umás formas”; “Vida ensinada” e “Zingaresca”.

Como se percebe a ordem dos títulos parece seguir a ordem alfabética. No entanto, como já apontou a fortuna crítica rosiana, esta ordem está alterada, de modo que se sequenciem as letras J, G e R³⁶⁹. Um das razões para tanto é que estas letras são referentes às letras iniciais que compõem o nome do autor João Guimarães Rosa. Paulo Rónai também informa que as iniciais referentes aos títulos dos prefácios “*Hipotrélico*”; “*Aletria e Hermenêutica*”; “*Nós, os Temulentos*” e “*Sobre a Escova e Dívida*” formam o nome alemão “HANS”, ou seja, João, em Português. A partir disto, percebe-se que o autor deliberou conscientemente a organização dos títulos e arranjo dos textos ao longo do livro.

A organização dos títulos em ordem alfabética pode estar relacionada a motivos simbólicos tais como os encontrados no alfabeto judaico quando visto sob a concepção da cabala na cultura talmúdica e no hassidismo. A sugerir as iniciais do próprio nome, João

³⁶⁹ Os títulos das estórias correspondentes a tais letras são: “João Porém, o criador de perus”; “Grande Gedeão”; “Reminiscção”. Apresentação considerativa das partes paratextuais da obra **Tutaméia** pode ser encontrada em 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.

Guimarães Rosa pode estar indicando zona de interface entre o revelar e o ocultar, pois que referindo nome próprio ao modo como o faz, apresenta-se como sugestivo ser de linguagem constituído pelas iniciais de títulos que compõem o “Índice” de leitura.

Usualmente, o índice é uma elemento paratextual que também mapeia o livro. O índice é um quadro a partir do qual os títulos podem indicar os lugares que compõem o conteúdo da obra. No entanto, no caso rosiano, o índice não deixa de ser medida de matemática, ou álgebra mágica que remete à grandeza da obra; sobretudo, se por títulos compreendem-se, também, as titulações que nomeam e dão dignidade às histórias enquanto seres que têm corpo de palavras animadas pela Poesia. Neste caso, a subverter a própria noção de índice, o autor acaba por fazer do índice de **Tutaméia** lugar que acolhe a poeticidade própria de uma história. As letras iniciais de cada título, então, podem sinalizar escrita iniciática que inaugura o título na situação de verso, ou seja, de texto dotado de literariedade. O índice da obra **Tutaméia**, então, pode contar e, ao mesmo tempo, ser uma história. E esta história é a história da obra **Tutaméia** a identificar-se com a história que é a vida do próprio escritor (Hans, João) e, ainda mais radicalmente, com a vida que é a própria Vida. Nascido em Cordisburgo (Cidade do Coração. Etimologicamente: *cordis*, do latim, coração ou músculos em forma de corda que formam o tecido cardíaco; *burgos*, cidade, do alemão), João Guimarães Rosa, através da linguagem e da história, sentia-se ligado também à Europa (e a Alemanha, onde trabalhou). Quiçá, neste caso, encontra-se sugestão dos significados relativos a início, ou ainda à iniciação, já que o nome “HANS” (ou João, no que se sugere ainda João Batista – o que batiza, o que inicia), além de aludir às letras iniciais dos títulos dos prefácios (estes, também, vias de iniciação), é palavra que pode sugerir iniciática correspondência entre o primeiro nome do autor e as primícias da vida na linguagem. Assim, a sequência das três letras J, G, R, outrossim o anagrama “HANS” (formado por quatro letras), ainda a ressoar, respectivamente, com os simbolismos do ternário e do quatérnio, não devem resultar de idiossincráticos egocentrismos do escritor.

Antes, ao insinuar a própria identidade de modo enigmático, João Guimarães Rosa pode estar sugerindo que a vivência da própria autenticidade é a via primeira de existir enquanto humano, vez que é na intimidade que o existir se insinua verdadeira comunhão. O escritor pode ainda estar compreendendo a si e aos demais como seres radicadas em Alteridade que vigora no cerne da identidade de qualquer pessoa, sobretudo, se se compreende pessoa no sentido de *persona*, ou seja, enquanto entrelugar por onde o sopro que canta o Verbo Inaugural *per*-passa e *res-sona*.

As letras iniciais que compõem os títulos ou o nome próprio do autor, neste caso, podem ensejar fluxo do qual nenhum ser humano, em particular, pode se nomear exclusivo proprietário. Todos, então, são sempre seres em trânsito, cumprindo comunhão constituída em identidade que o une justamente por existir distância que os separa.

Nesta perspectiva, a sugerir possibilidades de novas pesquisas, ainda pode-se perguntar: existe, na obra estudada, razão que rege as proporções que guardam as distâncias que relacionam os prefácios da obra **Tutaméia**? Por que entre o primeiro e o segundo prefácio ocorrem quatorze contos? Por que entre o segundo e o terceiro prefácios processam-se oito estórias, enquanto que entre o terceiro e quarto prefácios se intercalam onze contos e entre o terceiro e o quarto prefácio tem-se sete estórias?

Antes de ser superficial, tal questão pode fazer-se como via de entendimento não apenas da simbologia aritmosófica que permeia toda mágica álgebra rosiana, mas, também, e sobretudo, pode sinalizar compreensão quanto à energética que dinamiza a obra **Tutaméia**. Aqui, faz-se necessário mais uma vez lembrar as palavras de Paulo Rónai referindo-se às considerações que o próprio João Guimarães Rosa teceu quanto os textos da obra em questão: “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.” (in COUTINHO, 1983, p 528).

Neste sentido, a buscar resposta satisfatória, o pesquisador intentou reflexões que foram desde elaborações matemáticas relacionadas às leis de formação de uma sequência às possíveis formas geométricas derivadas das proporções dadas pelas relações entre os prefácios e os contos. De fato, a considerar a dimensão quantitativa, os resultados auferidos, ou indicavam irracionalidade numérica, ou alguma improvável arbitrariedade do autor quanto à organização dos contos na obra estudada.

Podem ser vários os motivos que levaram o autor a ensejar a ordem dos textos na obra **Tutaméia** tal o modo como o fez (e não de outra maneira). No que diz respeito ao nível simbólico – em função do teor iminentemente aritmosófico que, até aqui, referiu-se à literatura rosiana – não seria de todo dessarrazoado hipotetizar que pesquisas futuras encontrem respostas sugestivas quando da análise da questão levantada. Em função do caráter espiral da obra rosiana, não estranharia se o arranjo dos textos da obra estudada, de algum modo, ressoasse com aquele número que gregos, egípcios e outros povos concebiam como possuidor de propriedades mágicas, ou seja, o número *Phi*.

A despeito disto, no entanto, sabe-se que literatura é vida a vigorar em corpo, alma, mente e Espírito. Não se tratando de exercício de cálculos racionalizados, a literatura

também está aberta ao contingente e ao arbitrário, assim como, também, às energias do irracional, do racional e do Transracional. No que diz respeito à possibilidade de, na obra **Tutaméia**, não haver motivos assaz conscientemente planejados pelo autor na distribuição quantitativa dos contos entre um e outro prefácio, considera-se ainda que ao ser questionado pelo amigo Paulo Dantas, no que tange aos processos criativos, João Guimarães Rosa, assim se expressa: “– Vou dizer tudo um dia. Num prefácio (...) Em Tutaméia não disse tudo, mas ensinou muita coisa (...)” (DANTAS, 1975, p. 73).

Considera-se ainda que o pesquisador não é matemático e que não se propôs a fazer pesquisa no âmbito quantitativo, de modo que a aventada questão pode trazer motivo para novas e futuras averiguações, senão lançar luzes que ajudem na compreensão do lema da literatura rosiana, qual seja a superação do peso da temporalidade através de engendrada mágica álgebra. Tal processo implica fortalecimento poésico, no que a dimensão da energética textual da obra **Tutaméia** tem evidente importância. Vez que um dos objetivos expressos na Introdução desta pesquisa é o de compreender a poética rosiana a partir de textos de **Tutaméia**; vez que, aqui, ao invés de conclusões definitivas, abrem-se possibilidades de novas pesquisas, considera-se as quantidades de contos distribuídas entre os quatro prefácios e ver-se-á: o fato do primeiro prefácio preceder 14 contos é, em parte, compensado quando o segundo prefácio precede 8 contos. (Nota-se, simbolicamente, que 14 traz o número 1 e o número 4. Também, o número 8 remete à simbologia do quatérnio já referida). O terceiro prefácio precede 11 contos, enquanto que o quarto prefácio precede 7 contos. (Nota-se que tanto 11 como 7 são números ímpares) O terceiro prefácio precede mais contos do que o segundo, embora, preceda menos contos que o primeiro. Já o quarto prefácio precede ainda menos contos que o segundo. A considerar os prefácios como pontos de referência na obra **Tutaméia**, dá-se que a leitura exercita o fôlego de 14 contos, depois diminui para 8 contos, para então, aumentar para 11 e, enfim, diminuir para 7 contos.

Ao que parece, a distribuição dos textos ao longo da obra **Tutaméia** está obedecendo a movimento espiral que anima a temática da libertação, a energética ascensional e a disposição experiencial para a vivência da Graça. A quantidade dos textos ao longo da obra **Tutaméia** não poderia ser distribuída igualmente, como por exemplo, de modo muito lógico, a pautar 10 contos depois de cada prefácio. Esta distribuição poderia aparentar (verossimilmente) simetrias, muito embora, em termos afetivos e efetivos, a obra não ressoaria isomorficamente com as ritmias mais profundas que a vivificam e entusiasma. A síntese experiencial

obra/leitura, então faz-se capaz de auto-*poiésis*, ou seja, realiza-se tal um sistema aberto³⁷⁰. Animada por movimentos de expansão e retração, a fim de dispor-se para a experiência da Graça, a leitura deve se fortalecer na medida em que há expansão. Por outro lado, concomitantemente, enquanto a leitura se processa, além de acúmulo de energia poiésica, há também o cansaço do trabalho hermenêutico, no que os textos diminuem em quantidade e as experiências textual e hermenêutica se retraem.

Como são necessárias várias leituras dos textos e da obra como um todo, o labor hermenêutico tenderá a inspirar e conter a respiração de modo largo, para depois então, expirar de modo curto, diminuindo os intervalos entre inspiração e expiração, até que, a considerar longos prazos, a respiração da leitura como um todo se faça como um contínuo meditativo, como respiração calmamente ampliada, como respiração que, triadicamente, a inspirar, reter e a expirar, em *pranayama*, pode ressoar com o Sopro Criativo do dia genésico, com o supremo respirar do Kósmico³⁷¹. Aqui, então, pode-se encontrar um dos sentidos da palavra espírito (etimologicamente advinda do latim *spiritus*: respiração, anima, sopro) que quanto mais se expande, obscuramente, mais retorna ao originário genésico do *Fiat Lux*³⁷².

³⁷⁰ Os estudos sobre a energética do texto e da leitura rosiana podem ter ressonâncias com as noções dos paradigmas emergentes e sistêmicos. Ver também BERTALANFFY, Ludwig Von. **Teoria geral dos sistemas**. São Paulo: Vozes, 1975.

³⁷¹ Nos seus últimos anos de vida, João Guimarães Rosa revelou interesse por gastronomia na medida em que Tutaméia revela-se como alimento espiritual. Ironicamente, o auto, que era tabagista, veio a falecer vítima de problemas cardíacos e respiratórios. Já em outro momento histórico, pulsando tentativas de aprendizado e transformações, pode-se afirmar que, a tender para a inédua, a nutrição literária pode tender a ser cada vez mais epifânica, respiratória, prânica.

³⁷² Em posse de obra literária, o leitor sério costuma praticar observação panorâmica do que tem em mãos. Assim, a manusear um livro, antes de adentrar no trabalho analítico, o leitor cuidadoso sói contemplar capa, orelhas e contra-capa, quando, então, compulsiva páginas e averigua possíveis apresentações, índices, prefácios, notas editoriais, epígrafes, citações, desenhos, figuras, conteúdos verbais, pós-fácios, etc. Nesta perspectiva, o leitor de **Tutaméia** – como observado na Introdução – ao avistar o “Índice” e o “Índice de releitura”, através das falas de Schopenhauer, vê-se solicitado a ler quatro vezes cada um dos quarenta e quatro contos da obra. Adjuntas à tal solicitação, como também constatado, estão forças irônicas que dinamizam os quatro níveis composicionais na linguagem dos textos rosianos.

É sabido que esta investigação cursou a via dos quatro níveis, conquanto, tenha focado estudo em três textos (“— I —”, “— V —” e “GLOSSÁRIO”, justificadamente selecionados pelo pesquisador). A rigor, a via hermenêutica dos quatro níveis pode e deve ser aplicada do início ao fim da obra. Se assim for, a leitura haverá de perpassar por quarenta e quatro títulos e chegar ao “Índice de releitura”.

Ao chegar ao “Índice de releitura”, deve-se ressaltar, o autor apresenta os títulos dos quatro prefácios em separado. Tal procedimento sugere que os prefácios compõem um todo diferenciado por onde e quando a obra possa ser novamente acessada. Arranjados como uma unidade à parte no “Índice de releitura”, os títulos dos quatro prefácios podem se sugerir tais novas vias de acesso à obra.

À primeira vista, então, o autor parece solicitar que o leitor atravesse a obra **Tutaméia** de modo linear e sequencial, ou seja, insinua que a leitura contemple a capa, folhas de rosto, o “Índice”, os quarenta e quatro contos e o “Índice de releitura”. No entanto, em função da ironia do “Índice de releitura” (quando os títulos dos prefácios estão dispostos à parte), o autor já parece sugerir que a atividade hermêutica não deva se deter apenas nas relações entre os textos dispostos sequencialmente, isto é, em direção linear, consequencial. A apontar para os critérios de organização e de estruturação da obra – o texto do “Índice de releitura” sinaliza que o leitor

considere a obra em perspectivas multi-relacionais e espaciais. Diante de tal constatação é lícito refletir: se, verossimilmente, o autor parece sugerir nova leitura separada dos prefácios em separado, em termos mítico-arquetípicos, os quatro prefácios podem simbolizar planura quadrangular e estrutura quadrática a partir das quais os demais textos estão organizados. Tal fato se mostra mais evidente na medida em que, no “Índice de releitura”, os títulos dos prefácios estão dispostos não em descensão vertical, mas, sim, paratextualmente com sugestões espaciais. Se não, veja-se (ROSA, 1967, p. 193):

| | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| “PREFÁCIOS: | |
| <i>Aletria e hermenêutica</i> . . . 3 | <i>Nós, os temulentos</i> 101 |
| <i>Hipotrélico</i> 64 | <i>Sôbre a escôva e a dúvida</i> 146” |

Destarte, emergem possibilidades e necessidades de se compreender (senão criar) novas ilações entre os textos dos prefácios e, também, entre os demais textos e as outras partes do livro. Por exemplo: Sérgio Dalate (1994), em texto intitulado *Solfejo e modulejo/Para uma leitura de Tutaméia (terceiras estórias)*, já sugeriu que os títulos dos contos de **Tutaméia**, a formar “quadraturas” (p. 93), estão simetricamente relacionados. Novas possibilidades de leitura e pesquisa também já vem sendo desenvolvidas por este pesquisador em estudos que poderão ser apresentados e detalhados em querido (quicá possível) pós-doutorado. Por ora, de maneira muito panorâmica, pode-se expor que o modo como os títulos dos prefácios estão no “Índice de re-leitura” faz sugerir que a leitura saia do primeiro até o segundo prefácio com o seguinte movimento:



Deste assim, então, a leitura pode partir do segundo e seguir até o terceiro prefácio:



Do terceiro até o quarto:



E, então, retornar para o primeiro prefácio:



Entre os pares formados pelo primeiro e segundo prefácios e pelo terceiro e quarto prefácios ocorrem relação de especularidade. Assim, extendidas as ressonâncias, o primeiro prefácio pode estar conectado com o terceiro e o segundo com o quarto. Este movimento desenha espaço de base quadrangular:



Desta base emerge a possibilidade de leitura cujo centro convergencial é ponto de intercessão onde e quando subsiste o paradoxo da alteridentidade. A propulsão ascensional da *poiésis* faz com que este ponto se eleve de maneira que, da base quadrangular, possa projetar-se figura de estrutura piramidal:



Em termos espaciais, se cada um dos lados desta pirâmide é um triângulo e pode comportar, simetricamente, dez dos quarenta contos do livro, é lícito conceber tais triângulos como Décadas Sagradas. Desta figura pode-se traçar outras possibilidades relativas às relações entre os quarenta e quatro títulos da obra em estudo: todos os pontos das Décadas Sagradas emanando relações entre todos os pontos. Seria o caso de se observar estrutura capaz de comportar disposições de sentidos bem como volume dos fluxos poiésicos que possibilitam a inquietação e a quietude meditativas em **Tutaméia**. Tudo e meio; caminho e caminhar; identidade do que se nega a si mesmo no instante: Instante Eterno. A considerar toda a edificação rosiana: do versejo à saga poético-narrativa; desta ao conto crítico-poético: da erupção de *Magma* à solidificação das terras do “*Grande Sertão*” no refrescar das “*Veredas*” (1956); deste lapidar, filosofal lapis lazuli em *Estas Estórias* (1969) e *Ave Palavra* (1970): pedras angulares do processo escritural/escultural rosiano que não deixa de se exprimir na arquitetura implícita na ordenação de **Tutaméia**. E quicá enseja-se nova pesquisa/experiência de física/metafísica no vaso alquímico da linguagem rosiana, nas iniciáticas tumbas (egípcias?) que exalam celestialidade de encantamento no mundo. Todavia, desde logo, os teores protoparadoxais presentes na linguagem rosiana haverão de guindar o leitor para nível originário-causal de compreensão, quando, então, as estruturas hierárquicas da obra se colapsam e qualquer parte do livro pode se fazer entrada, meio ou saída de múltiplos cursos interpretativos. Dissolve-se a rigidez das formas estruturais: co-ligada à vida, toda a linguagem de **Tutaméia** poderá – sob fundo de Obscuro Mistério – reagir epifânica e caleidoscopicamente. Se é que não espelnde o Invisível...

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 crítica – nota-se desde Galvão (1978) – e para além da simbologia do quatro (estudada por esta pesquisa) – 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.

Na obra **Tutaméia**, a simbologia do decênio está atrelada ao quatérnio, haja vista encontrarem-se, aí, quarenta contos. Vez que 40 resulta da multiplicação de 4 em 10 vezes, a simbologia do número 40 sugerirá os processos de integridade e completude não apenas em nível pessoal, mas também em nível Cósmico. A simbologia do 40 (quarenta) expressa-se como processo de provação e iniciação do homem diante da divindade. Para exemplificar tal situação – diretamente relacionados à tradição que acolhe a dimensão da Graça – encontram-se registrados, no Antigo Testamento, os 40 dias e 40 noites do dilúvio (Gn 7,4.12) e os 40 dias e 40 noites que Moisés permanece no Monte Sinai. Já no Novo Testamento, a simbologia do número quarenta pode ser exemplificada nos 40 dias de jejum que Jesus passa no deserto (Mt 4,2; Mc 1,12; Lc 4,2) e na ascensão crística aos Céus, ocorrida 40 dias após a ressurreição (Act 1,3).

Vez que cada prefácio se realiza como escrita ficcional e pode ser considerado formalmente como uma estória, pode-se afirmar ainda que a obra **Tutaméia** é composta de 44 (quarenta e quatro) contos. Assim, espelham-se o quadro dos quatro prefácios e a própria obra **Tutaméia** com as respectivas, também, não sem razões numerológicas, quarenta e quatro partes. Poiesicamente, considera-se ainda que o número quarenta e quatro (44) é escrito com a grafia de dois números quatro (ou seja, 4 diante de 4): espelhamento e simetria.

Tal espelhamento pode fazer-se como soma, ou seja, como 4+4. Donde resulta 8 e novamente, reverbera a simbologia do octonário presente no prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* (vez que este é composto por sete contos e um “GLOSSÁRIO”). Como expressão simbólica do nove (novenário), tem-se a obra rosiana com seus nove livros³⁷³ e a constante

³⁷³ Refere-se, aqui, sobretudo à obra como um todo, enquanto síntese de uma vida artística. No entanto, para efeitos poiésicos, ou por coincidência significativamente percebida, vê-se que em vida, o autor escreveu nove obras de arte literária. Se não, constata-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).

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 autêntica é como a vida: iniciação que tem como fim o Infinito, o que seja: a rosiana álgebra mágica.

No Dicionário Aurélio, diz-se do verbete

Álgebra:[Do ár. al-ğabāra (t), ‘reunião, reintegração daquilo que se quebrou’, ‘restauração de ossos fraturados’; em ár., aparece no início de uma expressão que designava os cálculos algébricos e significa ‘ciência da reintegração e equiparação. (FERREIRA, 2009).

Já a etimologia da palavra magia deriva do vocábulo *Magi* que, em persa, significa *homem sábio*. Daí, derivam-se as palavras latinas *Magus* (*Mago*), *Magiae* (*Magia*), *Magister* (*Mestre*). Nesta perspectiva, a expressão álgebra mágica pode indicar os sentidos de ensinar (*Magister*, *Magi*, *Magus*) a exatidão do inexato, ou seja: aprendizado do paradoxo na medida em que tal processo se implique movimento de redução e simplificação, dinâmica de ampliação e complexificação, quando o mundo e o homem equalizam-se Infinito. Por esta razão, ou por esta quase-razão, em entrevista a Günter Lorenz, João Guimarães Rosa sugere “A poesia é também uma irmã tão incompreensível da magia...” (ROSA, 1995, p. 15).

A álgebra mágica rosiana calcula para que a experiência humana acabe por abarcar o Infinito, enquanto, ironicamente, no prefácio “*Aletria e Hermenêutica*”, o narrador registre: “*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber*” (p. 12).

Como a pequenez de uma “*tutaméia*” pode abarcar o Infinito? Retoma-se o sentido da palavra “*tutaméia*” explicitado no “GLOSSÁRIO”. Neste, como foi visto, contam-se – mágica e algebricamente – doze sinônimos engendrados em tríades que se insinuam completude de quatérnio. Pode-se depreender dali que todo o texto do verbete em estudo sintetiza as dinâmicas que engendraram não apenas o “GLOSSÁRIO”, mas toda a obra rosiana: dinâmica da inversão (quando a ironia incide sobre o que está contra a emergência da Graça); dinâmica da

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*).

reversão (quando a ironia corrobora com o que está com a adviniência da Graça); dinâmica da conversão (quando a ironia incide sobre si mesma transpondo a realidade do tempo, ou seja, dispondo-se para vivência da Graça). Com isto, o “GLOSSÁRIO” expressou a impossibilidade de equacionar biunívoca e definitivamente um verbete e os referidos significados em concurso: grandeza do pequeno, o mistério *coisal* que acolhe a cada *coisinha* na magnitude da *coisidade* que lhe é própria nas relações com as demais, simultaneamente: todo-e-meio. O que seja: o paradoxo do devir, a vida enquanto *relativa e absoluta*, tudo e metade, enquanto “*tuta*” e “*meia*”.

A estudiosa Ana Maria Bernardes de Andrade (DUARTE, 2003, p.37-38) diz que “*tutaméia*” é corruptela mineira da expressão *tuta-e-meia*, por sua vez, derivada de *um’kuta* (termo quimbundo presente na língua angolana). Trata-se do nome da moeda com que se negociavam escravos. Assim, a significação monetária da palavra “*tutaméia*” ficou associada aos significados do vocábulo “*conto*” ocorrido em expressões como “*um conto de réis*”. Posteriormente, a mesma expressão que significava cômputo e valor quantitativo passou a condição de qualificativa. Ao informar sobre estas transformações, as considerações de Andrade acabam por ensejar aqui a percepção ainda mais ampliada de que, na obra rosiana, a transformação semântica ainda é mais radicalizada, pois que aí a palavra “*tutaméia*” surge como valor do contar a estória bem como do contar da álgebra mágica.

A ambiguidade que permeia o nome “**Tutaméia**” se realiza polissemia a expressar conflito, complementaridade, paradoxo e não-dualidade. Manifestada como “Tuta” (Todo) e “méia” (meio), a obra promove diversão, inversão, reversão, conversão. Para tanto, também, exige leitura criativa que lhe contradiga o significado e o sentido. Assim, “méia” faz-se como meio, como método, como caminho por onde o leitor pode se iniciar, novamente, na experiência da “Tuta”, do Todo.

Em sentido gratuito, enquanto manufatura verbal à espera de tratamento hermenêutico, talvez, a obra **Tutaméia**, ironicamente, não passe mesmo de um amontoado de palavras que, mesmo belas e bem trabalhadas, não sejam mais que realidade reduzida à condição do signo, sendo que o decisivo encontra-se na postura que quer transcender o texto, que quer superar a dimensão sígnica da linguagem. Sugerir pequenez com a palavra “*tutaméia*”, portanto, pode ainda comparar o signo com a vívida experiência do signo, do símbolo, do sentido, da vida; de modo a ironizar em perspectiva que incite grandeza para com as atividades da Poesia e da Hermenêutica. Em última instância, a álgebra mágica teria uma incógnita como irreduzível incognoscível, de maneira que embora o vocábulo “*tutaméia*” indique alguns sentidos, parte da experiência para com a obra **Tutaméia** deva permanecer indefinível.

A atitude do autor de subtítular a obra com a expressão “TERCEIRAS ESTÓRIAS” (sem que antes tivesse publicado livro que se chamasse *Segundas Estórias*) não deixa de sugerir que a leitura se exercite em suspeição por todo o tempo, mesmo quanto ao significado do título “TUTAMÉIA”. Trata-se de sugestão de *epochè*, ou seja, de sutil solicitação quanto à redução eidética: busca do sentido essencial da experiência.

Atenta-se para o fato de que, na capa, as expressões “TUTAMÉIA” e “TERCEIRAS ESTÓRIAS” não estão separadas através do uso do sinal de dois pontos, por exemplo, mas, sim, por espaçamento que as expõe ao modo dos versos. A expressão “TERCEIRAS ESTÓRIAS” está grafada em fonte de menor tamanho do que a expressão “TUTAMÉIA”, o que ainda mais evidencia que tal “TUTAMÉIA”, antes de referenciar às pequenezas, é realidade de primeira grandeza.

No “Índice” o autor assim registra: “TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)”. Nota-se o uso de parênteses a deixar o significado da expressão “TERCEIRAS ESTÓRIAS” também *entre parênteses* (como usualmente se diz em situação de necessária suspensão do julgamento, de perquirição eidética). Já no “Índice de releitura” o autor expressa inversão: “TERCEIRAS ESTÓRIAS (TUTAMÉIA)”. Sugere-se, pois, relações que podem organizar a pauta dos títulos e as relações entre as estórias³⁷⁴.

O significado da expressão “Terceiras Estórias” pode estar associado à terceira instância que emergiria da relação entre o “Índice” e o “Índice de re-leitura”, o que, no estudo, *Solfejo e Modulejo / Para uma leitura de “Tutaméia (Terceiras Estórias)”*, Sérgio Dalate (1994, p. 93), sugestivamente, denominou de “*index*”³⁷⁵. Daqui, pode-se aventar mais um

³⁷⁴ Sérgio Dalate (1994) – em exemplo que considera os contos “*Curtamão*”, “*Faraó*” e a “*Água do Rio*”, “*Sota e Barla*” e “*Quadrinho de Estória*” – sugere modo específico na relação entre os títulos que compõem os índices da obra *Tutaméia*. Seria o caso dos títulos se organizarem em relações de pares que, a fazerem-se como “espelhos” (p. 94), produzem relações em “quadraturas” (p. 93). Através da percepção das “quadraturas”, o estudioso sugere modo de leitura capaz de averiguar simetrias entre as estórias. Mesmo sem focar atenção nos possíveis significados simbólicos do quaternio e ainda sem aduzir maiores desdobramentos formais ou poéticos sobre as “quadraturas”, tal estudo de Dalate faz-se como um dos poucos momentos em que a fortuna crítica rosiana foca na importância simbólica do número quatro na poética em questão (um destes poucos momentos pode ser encontrado também em “*Magma: Breviário de Rosa*”, (STESSUK, 2006).

O estudo de Sérgio Dalate percebe o condão arquitetônico na obra *Tutaméia*, porém, a não endossar o sentido iniciático da obra rosiana, acaba por relacioná-lo apenas às funções organizacionais. Ademais, considera que, por evidenciar qualidades estruturais, a obra rosiana estaria relacionada aos preceitos “expressionistas”, “cubistas” e à poética “concretista”. Sem negar a validade de tais aproximações, no entanto, deve-se ressaltar que a dimensão arquitetônica na poética rosiana ressoa ainda mais com matrizes de tendências platônicas e esotéricas tais como os encontrados nas obras de Plotino ou, mais modernamente, nas obras de Mallarmé e dos Simbolistas. Isto significa que, além de permitir exploração em terreno semiótico, a obra em estudo é assentada e erguida em espacialidade na qual pode habitar o símbolo e, para além deste, a experiência não-dual da Transcendência.

³⁷⁵ Sobre o “*index*”, Sérgio Dalate tece considerações que não deixam de trazer implicações significativas para a leitura. O estudioso registra: “Em *Tutaméia* a questão dos índices surge mais complexa, comparada ao livro anterior. Após sua leitura, aquilo que surgiu como “visão diplópica”, o desdobramento em imagem dupla na

sentido para os termos “TUTAMÉIA” e “TERCEIRAS ESTÓRIAS”. A considerar o sentido medieval do termo *index* (conjunto de obras proibidas pela Igreja Católica) pode-se aduzir que as estórias de **Tutaméia** (como, por exemplo, no enredo do conto *Esses Lopes*, quando a personagem comete vários homicídios) estão permeadas por assuntos que o convencionalismo moralista compreenderia como menores. No entanto, o texto rosiano, a ironizar o repressivo elitismo moralista, parece dar voz aos teores comezinhos e sombrios da vida humana, no que – a aceitar, compreender e criticar amorosamente – a partir de discretos e sutis movimentos – favorece transformações aptas a guindar a vida humana às grandezas da dignidade universal.

De algum modo, as expressões “TUTAMÉIA” e “TERCEIRAS ESTÓRIAS” compõem-se como termos de uma equação mágica cuja solução é justamente o enigma, conquanto, justamente, desta situação, façam derivar infinitos que se engendram em dialógico triadismo a anelar integração própria da quadrindade. Resultado: abertura para a experiência transverbal da Graça, a realidade integral, mundo dos homens.

2

A considerar a realidade vivida integralmente, a despeito dos muitos modos de apreensão, a obra artística realiza-se como tal no mundo. No caso das poéticas consoantes com a simbologia do quaternio, pode-se conceber o espaço literário enquanto instância quadriforme composta por 1) autor, 2) texto, 3) leitor e 4) cultura. 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.

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

visão de um bêbado, no terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”, parece adquirir mais uma face a caminho da representação tridimensional. Do intervalo entre dois índices, surge um outro com características de um *index*: tem-se, então, a matéria de um livro proibido (“o amor e seu milhão de significados”), matéria nem sempre legível e poucas vezes tocada pela crítica, cujo significado se encontra à margem da estória.

É possível ler no *index* o registro inverso de uma tábua ou pedra de inscrição, cuja matéria para a qual aponta revela conteúdos retrabalhados a partir dos dez mandamentos da lei mosaica e dos sete pecados capitais, enquanto substrato daquilo que se narra. Comparece, então, a luxúria desmembrada em relações diversas, onanismo, incesto, homossexualismo, zoofilia, hermafroditismo, zoofilia, necrofilia interligando adultério, soberba, homicídio, avareza, gula, preguiça, inveja, ira e clopemia.”. (DALATE, 1994, p. 93).

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 e transcender, enfim, do ser – implica em superação estético-ética, em processo de realização, em processo de Libertação.

Este progressivo, porém, não-linear desenvolvimento da atividade literária do escritor 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 da estória “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, enquanto alteridades que compõem a identidade da vida personalógica do próprio escritor João Guimarães Rosa, ainda 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 enquanto reduto estritamente psicológico é bem expressa quando João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, diz:

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 o conto “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida* — 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 linguagem³⁷⁶, 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 idiossincrática, 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 humanidade³⁷⁷.

³⁷⁶ João Guimarães Rosa chegou a dizer que ele e a linguagem formavam “um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente” (HOISEL, 2006, p. 161).

³⁷⁷ Tal situação exige meditação enquanto exercício/fluxo pujantemente mais radical do que aquele revelado por meras ponderações intelectuais, por nacionalismos motivados programaticamente, ou ainda por satisfações imediatistas. Nesta perspectiva, é lícito questionar sobre a validade das considerações feitas por Oswald de Andrade quanto ao caso rosiano. Nota-se trecho da última entrevista concedida por Oswald de Andrade ao escritor Marcos Rey (entrevista publicada originalmente no primeiro número do *Jornal da Senzala*, em fevereiro de 1968, e posteriormente extraída do jornal *Versus*, número 6, em novembro de 1968). Registra, então, Marcos Rey: “Perguntei-lhe sobre Guimarães Rosa, que começava a ser falado. A resposta foi demorada. Tive que repetir a pergunta”. No que segue resposta de Oswald de Andrade: “O problema não é enriquecer o idioma, é enriquecer o Brasil. Não é mais tempo para ficarmos brincando com a sintaxe, inventando palavras, dormindo no estilo. Isso é beletrismo, é trabalho para diletante. Em suma, não me apaixona mais. Depois, a de Guimarães não é a língua brasileira, é uma invenção sua, talentosa sim, mas sem raízes e que redundando numa lamentável perda de tempo”. (REY, 1968). Ver REY, Marcos. **Oswald de Andrade**. *Jornal da Senzala*, nº 6: São Paulo, nov. de 1968. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/OswalddeAndrade.htm> Acesso em: 2 jan. 2011. Demonstrado que a poética do autor inestigado não se configura como caso de egocentrismo, mas, sim, de autêntica e solidária participação, resta ainda levantar questão mais significativa: a literatura deve servir apenas a uma nação?; ou, antes, deve se ocupar com o que é consubstancial a um povo e aos povos, isto é, deve realizar o que é decisivo para o ser humano-humanidade?

Aos agentes envolvidos com a cultura e com a educação, cabe a reflexão sobre quais papéis podem ser assumidos, vez que a benignidade na cultura, na educação deve contemplar a todas as esferas e níveis do homem e da sociedade, muito embora a benignidade consista, justamente, em – na especificidade de cada situação – facilitar processos que – concordes com o que é universalmente instado – favoreçam o melhoramento do humano enquanto expresso nas individualidades das pessoas e na coletividade das sociedades.

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 Bérgeon, 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 considerar que deseja 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 a sua mulher Aracy Moebius, em atitude de grande risco, salvaram a vida de judeus que seriam mortos pelos nazistas³⁷⁸. 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 pelos textos “— *I* —” , “— *V* —” e “GLOSSÁRIO” ao espaço literário, este estudo intentou investigar as forças que subjazem,

³⁷⁸ Para mais detalhes quanto a este episódio consultar GINZBURG, Jaime. Notas sobre o diário de guerra de João Guimarães Rosa. In: **Aletria** 2 v.20. Maio-Agosto, 2010 p. 95-107. Também ver SCHPUN, Mônica Raisa. **Justa** - Aracy de Carvalho e o resgate de judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

dinamizam e ameaham 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 originariedade 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. A partir de sugestões comunicadas pessoalmente pelo próprio João Guimarães Rosa, Paulo Rónai comenta sobre os quatro prefácios: “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.” (in COUTINHO, 1983, p 528).

O sucesso desta consonante interdepência não se dá por ajustes intelectuais, mas por devir que encontra amplas ressonâncias nos fulcros inconscientes, vez que é das instâncias inconscientes que emergem os temas e as forças capazes de fazer comungar as pluralidades em unidade geral. A integração dos tantos aspectos da literatura rosiana pode ocorrer em função de um fator ainda mais amplo. O centro irradiador e atrator de tal integração, no caso da linguagem verbal, pode ser perquirido justamente na função da metáfora.

Observa-se que a estória “— I —” conta sobre diálogo que ocorre em Paris. Atenta-se nos 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 dinâmicas fruições das *Veredas* (diga-se ainda: gerúndio plural...). Não há unilateralidade discursiva. Há experiencição de forças e da Força. Experiência de pluralidades e unidade intermediada por metáfora. Frisa-se, também, até mesmo um tempo antes de *Grande Sertão: Veredas*, o texto de *Campo Geral* (1956). Neste tem-se já no título a indicação de visão que integra a pluralidade dos *Campos Gerais* (geograficamente, terra não banhada pelo mar) e a unidade da generalidade do “*Campo Geral*”, ou seja, do espaço existencial, das plagas do universalismo. No que diz respeito a metáfora das águas, não sem razão, João Guimarães Rosa considerou a estória do menino Miguilim a mais querida dentre todas as outras que criara até então. O retorno à própria infância lhe foi possibilidade de reencontro com emoções que, adultamente,

reintegrariam-se, emocionada e lacrimejadante³⁷⁹, de novo às moções das águas originárias. Nisto, a metáfora da água acaba por incorporar a circularidade urobórica³⁸⁰ 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 investigação, a metáfora do ciclo das águas seja uma das mais apropriadas para tratar o problema geral 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, metaforicamente, é universal.

Na literatura do Infinito, baixo e alto são o mesmo azul: especularidade e união infinitas do mar com a abóbada celeste (*caelum*): minério do lápis lazuli dissolvido no mistério das águas do elixir originário. Não é sem motivos mítico-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.” (BUSSOLOTI, 2003, p. 120, grifo meu). Este rio que desce das montanhas pela extensa e intensa relação fluídica que mantém com a própria origem e destino, foi, há de ser e já é mar³⁸¹: vida concebida como Materno Amor do Mar Eterno: paradoxo de identidade que é alteridade.

A temática de um eu (*ego*) que pode escolher entre se desnutrir no isolamento do reducionismo denotativo ou se nutrir na expansão da Linguagem Poética foi acionada em obra inaugural da literatura ocidental, qual seja: a *Odisséia*³⁸². Foi por dizer-se nominalmente como *ego* diante do ciclope Polifemos é que Ulisses, em função da atitude de Poseidon, perdeu-se por muitos anos no caminho de retorno a Ítaca. Por sua vez, também, a temática da nutrição

³⁷⁹ Recordar-se a confissão do escritor quanto à estória “Corpo de Baile”: “Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo. (ROSA, 2006, p. 168).

³⁸⁰ 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 Urucuia, 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.

³⁸¹ 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.”

³⁸² HOMERO. **Odisséia**. Trad. Odorico Mendes; org. Antônio Medina Rodrigues. Prefácio: Haroldo de Campos. São Paulo: Ars Poética / EDUSP, 2000.

apresenta-se em toda a *Odisséia*: desde a falta de decoro alimentar dos homens de Ulisses diante de Polifemos, a passar pelo fato de Circe transformar muitos destes homens em porcos, até a gula dos pretendentes de Penélope.

A *Odisséia* se perfaz como périplo entre o livre arbítrio e o determinismo do destino, entre a ação dos deuses e a ação pessoal. Em última entrevista cedida em 24 de novembro de 1966, o escritor João Guimarães Rosa confessa ao jornalista Arnaldo Saraiva:

E vou dizer-lhe uma coisa que nunca disse a ninguém: o que mais me influenciou, talvez, o que me deu coragem para escrever foi a História Trágico-Marítima (coleção de relatos e notícias de naufrágios, acontecidos aos navegadores portugueses, reunidos por Bernardo Gomes de Brito e publicados em 1735). (SARAIVA, 1966).

Cabe perguntar se esta referida influência da obra “História Trágico-Marítima” não sinaliza, metaforicamente, a relação da literatura rosiana com o tema do naufrágio do homem diante das águas do Infinito. Ao configurar-se como falta, a finitude tende à completude, tanto como necessidade de expansão quanto, também, como necessidade de retorno: aventura e perigo de navegação que pode afundar em afogamento e nulificação ou ainda mergulhar em dissolução e integração com as águas cósmicas³⁸³. O soçobrar existencial, no caso rosiano, perfaz-se em lúdica relação como os mares da linguagem: paradoxalmente, afoga-se para também mergulhar, faz-se como expansão e retorno: transmigra em *Odisséia*.

Para o caso rosiano, a obra literária, então, pode ser o lugar por onde se expande a língua portuguesa de modo geral (senão também outras línguas), assim como se retorna ao originário da linguagem. Como em Homero: funda-se, afunda-se, refunda-se quando do retorno à pátria originária e aos seios da mulher. Aqui, tanto Ítaca quanto Penélope podem se chamar linguagem a exigir equilíbrio com o aspecto da nutrição³⁸⁴.

³⁸³ O estado de Minas Gerais – onde o autor nasceu – não é banhado por mar. Tal dado não deixa de sugerir a necessidade de expansão e criação. Aqui, ainda pode-se se levantar mais um problema a ser pesquisado: do ponto de vista dos processos criativos, a considerar que Minas Gerais é estado não banhado pelo mar, a abundância apresentada pela metáfora do oceano não seria um dos fatores de compensação da falta que, biograficamente, o autor, em nível inconsciente, sentiu enquanto mineiro? Por outro lado, o caráter regional e a ênfase minimal (se não meninal...), também, não estariam compensando um gigantismo universalista característico do gênio rosiano?

³⁸⁴ Barbosa (2007) indica que nos últimos anos de vida, João Guimarães Rosa mostrava-se muito interessado em frequentar restaurantes que servissem comidas internacionais. Tal dado biográfico pode ser sugestivo no que diz respeito à metáfora da nutrição trabalhada no prefácio *Sobre a Escova e a Dívida* e mais especificamente quanto à estória “— V —”. Também, na já referida entrevista ao jornalista Arnaldo Saraiva (SARAIVA, 1966), o escritor enuncia: “Quando fui a Portugal pela primeira vez, eu só queria comidas ecianas (que gostosura, aquele jantar da Quinta de Tormes). Aliás deixe-me que lhe diga que me torno muito materialista quando penso em Portugal; penso logo nos bons vinhos, nas excelentes comidas que há por lá. E talvez seja também por isso que se há um país a que eu gostaria de voltar é Portugal...”.

Analogamente, na literatura rosiana, a linguagem diz da identidade e da alteridade, da nutrição e da assimilação, da linguagem e do Silêncio. No jogo das máscaras, a vida se diz acusmáticamente; dramatiza-se no problema de um *eu* que se nutre libertação de si de todos.

Em termos francófonos, em liberdade iluminista ou universalista libertação espiritual tudo se lança (mallarmaicamente?) rumo ao Mar Infinito; pois: tudo quer ser livro; livre, sempre porvir, Vida. Daí, o tema da linguagem que anima o “GLOSSÁRIO” apresentar-se como jogo que se revela enquanto se vela.

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 os homens estão 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

Também, aqui, percebe-se que a vida pessoal do escritor, antes de defini-lo como um asceta refratário às vivências sensoriais, sugere-o como esteta refinadamente espiritualizado.

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 sensório-intelectual, o exercício literário para João Guimarães Rosa pode fazer-se via de transcendência:

– 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 *mimesis 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 lógicos e politicamente corretos – é fonte da linguagem enquanto verbo que diz Silêncio.

Antoine Compagnon, no livro *O 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 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 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 irreabilidade vã e sem sentido. O desfecho do texto “— I —” do prefácio *Sobre a Escova e Dívida* parecia apenas evanescente nihilismo, não fosse o caso de fazer do máximo de abstração também experiência de cosanguineidade com o mundo: poetização da vida do corpo³⁸⁵.

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 poéticas 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 a *nigredo* e as operações da *calcinatio* e *solutio* correspondem a leitura em nível verossímil e a análise e decomposição do texto em partes. À fase da *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 da *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.

Ressalta-se, aí, que a influência da linguagem na vida política da cultura, no caso rosiano, não se realiza apenas como conclamada guerrilha na imanência. Atendo-se ao prefácio *Sobre a Escova e a Dívida*, tem-se exemplo.

³⁸⁵ 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.”.

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 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). Observa-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 (século das luzes, nos tempos do *fin du siècle* e da *belle époque*, ainda fortemente marcados pelo racionalismo francês tão influenciado pelo cartesianismo francês, outrossim já sob à crítica de ideias espiritualistas). Por outro lado, a cultura medievo-provençal está presente na estética galego-portuguesa que é, por sua vez, momento inicial da literatura ibérica e brasileira³⁸⁶. 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.

Quanto à questão da brasilidade³⁸⁷, sabe-se que João Guimarães Rosa tomou conhecimento de apreciações tais como as de Euclides da Cunha – autor de *Os Sertões*

³⁸⁶ 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).

(1902); Gilberto Freyre – autor de *Casa Grande e Senzala* (1933); e Francisco José de Oliveira Vianna – autor de *Instituições Políticas Brasileiras* (1949). Parece, no entanto, que nenhum destes autores legou compreensão de brasilidade que João Guimarães Rosa considerasse suficiente. Em entrevista a Günter Lorenz, o escritor registra:

Assim acontece com a "brasilidade"; nós dois sabemos a importância que tem e o que quer dizer; e também só o sabemos com o coração. Freyre esboçou uma definição muito boa, mas insuficiente. Se para sua explicação não usarmos novamente o mesmo conceito, "brasilidade", não poderemos explicá-lo fora de nossa área lingüística e sentimental. Eu pelo menos não posso fazê-lo, embora sinta esta "brasilidade" muito intensa, constantemente dentro de mim e apesar de ser o último a capitular ante um problema lingüístico. Se isto pode consolá-lo, digo-lhe que também fui um daqueles que quebraram a cabeça pensando sobre esta questão. Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas, apesar de tudo, digamos também que a 'brasilidade' é língua de algo indizível. Duvido que outras pessoas pudessem tirar disto uma conclusão mas, aqui entre nós dois, isto não é tão importante. Ou digamos, para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir: "brasilidade" é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto. (ROSA, 1995, p. 48).

Outrossim, embora perpassada por folclorismos, discursos múltiplos³⁸⁸, diversas 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 em idade* (em *eidos*, em potência vívida), no que existe e 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*

³⁸⁷ Para observar como a questão da brasilidade está representada na obra rosiana ver RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004. Para consultar investigação da brasilidade que apresente perspectiva eletiva afinada com os simbolismos do feminino e da Grande Mãe ver PENNA, José Osvaldo de Meira. **Em berço esplêndido: ensaios de psicologia coletiva**. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília: Instituto Nacional do Livro Ministério da Educação e Cultura, 1974. Disponível em: <http://www.libertarianismo.org/livros/jmpebe.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2012.

³⁸⁸ Contemporaneamente, a fortuna crítica rosiana tem apresentado investigações advindas dos Estudos Culturais. Os Estudos Culturais – através das categorias do multiculturalismo e do hibridismo – observam redes sógnicas que compõem o tecido social, outrossim apontam as contradições dos poderes nas relações culturais. Teorizações quanto ao multiculturalismo e ao hibridismo ver BHABHA, K. Homi. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. Análise da literatura rosiana sob o prisma do hibridismo cultural ver CARVALHO, Wilma Avelino de. **O hibridismo cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto**. Teresina: *Desenredos*, v. 4, n. 15, p. 1-9, out./ dez. 2012.

Faz-se mister ressaltar que, enquanto não superem a noção de imanência de modo a auscultar o silêncio experiencial da transcendência, os Estudos Culturais ainda não podem alcançar a malha nevrálgica da poética rosiana. Como diz João Guimarães Rosa: “Mas, apesar de tudo, digamos também que a ‘brasilidade’ é língua de algo indizível”.

ser, portanto, em todas as 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-humanidade³⁸⁹. Boa cultura, pois, é cultivo do Bem.

Esta, pois, é a finíssima e amorosa ironia rosiana a sinalizar a importância da língua como caminho de coletivização e, ao mesmo tempo, de singularização.

Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria compensar, e assim nasce então *meu idioma* que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que *não são de minha propriedade particular, que são acessíveis a todos os outros* (ROSA, 1995, p. 81, grifos meus).

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, o que não deixa de ser ação no tempo e abertura na história. Talvez, seja também o caso de se 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. Também, daqui, podem emergir agenciamentos hermenêuticos que vigorem como pedagogia mistagógica, isto é, linguagem humana, sígnica e verbal a serviço do homem compreendido enquanto expressão criativa do Verbo Inaugural.

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:

³⁸⁹ 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 com o Absoluto na mística, e a relação com o Outro na política”.

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 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. E 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).

Por gerar Libertação, o texto rosiano é resultado de devir-liberdade e não de manipulação artificiosa 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 Dívida*” 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.

3

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 prenes de humanidade³⁹⁰.

³⁹⁰ Para se ter noção dos conflitos e das complementaridades que se implicam no fazer literário como campo sociologicamente considerado pode-se consultar BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do**

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, esta investigação prima pela atenção ao detalhe não apenas porque quer ressoar com a grandeza mininal da obra **Tutaméia**, como também porque quer compensar a megalomania dos imperialismos contemporâneos. A ciência – ao cogitar quanto aos confins das galáxias, assim como quanto adentrar na intimidade da matéria – tenta compreender a realidade, elabora tecnologia. Potentes telescópios e microscópios podem ser considerados como extensões do corpo humano. O olhar tornou-se perspicaz. A técnica poderosa. Nesse contexto, o homem contemporâneo quer dominar a natureza sem dominar a si mesmo. Dominasse verdadeiramente a si mesmo e veria que o domínio da natureza implica em também ser dominado por ela, em ser parte de um Todo, quando Tecnologia e Ética devem caminhar conjuntamente; quando as lidas com a Poesia podem ser tecnologias a produzir subjetividades saudavelmente humanizadas.

Também fazem-se necessárias as compreensões do íntimo e dos confins do homem. Grassam a superficialidade e o individualismo. Pela via da arte, pois, torna-se necessário trabalhar tecnologias que desmontem ou explodam tudo que avilta o homem, na medida em que se cultivam tecnologias que construam e edifiquem o homem. Em tempos de fissões nucleares e nanotecnologia, as nano-afetações da arte não podem ser desconsideradas. Antes, a fim de que se dê correto gerenciamento das atividades tecno-científicas, a Ética e a Estética devem ser bem compreendidas e direcionadas em perspectiva de Libertação. Nisto, a Poesia e as pessoas que com a Poesia lidam são recrutadas. Quiçá, conceba-se a vida como Tecnologia de encantamentos a produzir o mistério da Liberdade.

campo literário. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. Trad. de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974; CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002. Uma visão que intenta abarcar os processos de formação histórica da literatura a partir de conglomerados de obras e autores pode ser observada em MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

Então, ainda cabe perguntar: como pode a liberdade fazer-se livre se não assume a própria responsabilidade? 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 “CORDISBURGO”, 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 do território brasileiro – à margem dos grandes centros, é alargamento em grandeza simbólica de interioridade espiritual; é lembrança de origem e recordação de originariedade. “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 originariedade 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 *Academus* – figura mítico-poética que Platão usou para nomear o espaço onde se edificaria Sabedoria, outrossim, possível codinome para todo aquele que se realiza acadêmico –, deverá lembrar-se, também, que é sociedade, re-união de diversidades, versos de união, *poiésis*, *Pólis*.

Ao buscar 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.

Universidade que – a despeito de ter surgido na antiguidade, medievalidade ou modernidade, no oriente ou no ocidente³⁹¹ – deve ser universalismo; que, antes de convocar ao estanque e ao paradeiro, exorta aos confins derradeiros em pesquisa do que se inaugura Sempre... Agora... E se o exercício da vocação exortada se realiza apenas/enquanto se faz resposta ao chamado da alteridade, ao diálogo com o Outro, então, possa a *temática da libertação ser lema de responsabilização*; possa a *dialogica ascensional ser descensão unitiva*; possa a *disposição para a Graça* ser cumprimento da palavra que o Silêncio dá ao homem e que o homem dá ao Silêncio... Mais uma vez, novamente Poesia.

Também, na estória “— II —” do prefácio *Sobre a Escova e Dúvida*, 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 igualzinha, 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 o desfecho da estória “— II —”: “*Deu-me a incumbência — Tem-se de redigir um abreviado de tudo.*”(p. 149).

Ao avançar em retorno, deve-se fazer desfecho reflexivo desta pesquisa. Assim, este estudo vai chegando a termo. Averiguar a natureza de “*um abreviado de tudo*” quer-se fazer como possibilidade de novos e futuros exercícios críticos. Interessa lembrar que, embora nutra pretensões de perfeição, a crítica é sempre o exercício para com o estar em processo; é sempre exercício em processo.

Na revista médica *Pulso*, além dos contos que viriam a compor a obra **Tutaméia**, também eram publicados artigos críticos referentes à obra rosiana. Resta saber se algum detrator laborou assaz a fim de auferir compreensão significativa de um daqueles contos. Depois de pronto o trabalho, sói parecer fácil o que é difícil, no que também facilmente parece ser possível desfazer de uma obra sem antes levá-la a sério. Se o sentido último das ações humanas visa libertação, é mister dizer que as incompletudes de qualquer obra (como, por exemplo, esta pesquisa) estão expostas à observância, à crítica e à necessária modelação.

³⁹¹ Universidade que se desenvolveu nos exemplos de Edubam; Academia; Nalanda; Mesquita de Caiurão; Quaraouiyine; Alazar; Al-Nizamiyya; Bolonha...

Portanto, desde já e sempre, de algum modo, deva-se reconhecer os esforços daqueles que se dedicam ao bem do homem, à disposição para a experiência da Graça.

No dia 19 de novembro de 1967, João Guimarães Rosa, ainda debruçado sobre uma mesa de trabalho repleta de manuscritos, foi encontrado morto, recém-encantado³⁹². A morte ou o fim de um processo podem sugerir ausência de sentido àquela percepção que ao invés de entregar-se à positiva gratuidade do existir, insiste em permanecer presa à nulidade niilista. Entretanto, para além dos ganhos ou danos próprios ao que é efêmero, novamente, impõem-se trabalho e descanso que busquem novas ações e humanidades. Uma vez que ocorra abertura para a Libertação, “(...) onde o pecado abundou, superabundou a Graça.” (Rom, 5:20).

Sendo esta a quinta parte desta Tese, ao saber que a arte rosiana tende para a completude metafísica do decênio, não se deixa de realizar aqui a experiência formal e simbólica do quinário, ou seja, do meio do caminho em meio ao Caminho do Meio: abertura da incompletude para a Completude.

A investigação procurou averiguar o modo pelo qual o texto rosiano faz-se engendramento de três termos: (1) temática da libertação a se realizar em (2) dialógica ascensional que possibilita (3) disposição para a experiência da Graça. Constatou-se como as forças da ironia, do paradoxo e da *poiésis* incidem em cada um destes termos de modo que a leitura seja transposta do nível realista-verista ao nível mítico-simbólico e, deste, para o nível originário-causal, quando, então, reintegra-se na vivência da não-dualidade.

Ressalta-se, no entanto, que tais movimentações, embora coetâneas à poética em estudo, antes de se imporem como constructos teóricos estanques, sugeriram-se, sobretudo, como elaborações eurísticas, ou seja, como instrumentos que se querem apropriados na tarefa de fazer soar a palavra rosiana: investigação analítica do texto rosiano bem como produção de recursos (tecnologias de subjetivação) também capazes de – pedagógica e transformativamente – favorecer processos criativos. Assim, perfez-se o título deste trabalho: “A Temática da Libertação, a Dialógica Ascensional e a Disposição para a Experiência da Graça: Ironia, Paradoxo e *Poiésis*, na Linguagem Rosiana”.

De modo geral, este estudo, constatou o fato textual rosiano e procurou averiguar o momento/movimento a narrar as forças que dinamizam a temporalidade mítico-simbólico rumo à expressão vital de experiência extática em criativa Poesia.

³⁹² No que, com o escritor, pode-se dizer: “morrer talvez seja voltar para a poesia.” (ROSA, 1988a, p. 246) já que “As pessoas não morrem; ficam encantadas” (ROSA, 1999, p. 513).

No título desta investigação, a formulação composta pelos três termos (“Temática da Libertação, “Ascensão Dialógica” e “Disposição para a Experiência da Graça”) e por três forças (“Ironia”, “Paradoxo e “*Poiésis*”), sugere-se afeita à álgebra mágica rosiana senão também – adjunta à obra rosiana – pode se perfazer como tecnologia mistagógica, como triadismos dialéticos que se relacionam rumo à experiência transdialética.

Nota-se que entre os termos titulares não há relação biunívoca, mas, sim, multi implicados dinamismos: Em processos de progressivas intensificações, as forças da “Ironia”, do “Paradoxo” e da “*Poiésis*” permeiam todos os níveis e dimensões dos textos. Observa-se que, ironicamente, “A Temática da Libertação” é, também, prenhe de paradoxalidade, pois, se por um lado indica movimento que propulsa ampliação da liberdade, por outro, sugere-se como circunscrição (indicada pelo vocábulo “Temática”) e como experiência de Infinitude e Graça (indicadas pelo vocábulo “Libertação”). Também, “a Dialógica Ascensional” – a expressar-se nos conflitos entre falas e percepções de mundo dos personagens e do narrador, bem como na tensão entre a extensão narrativa e a intensão poética – a realizar-se desde o nível realista, perpassa o nível mítico-simbólico, indo até o nível originário-causal, de modo que o “Paradoxo” seja, ao mesmo tempo, afirmado e negado; de maneira que o mais elevado seja “Disposição para” “Experiência da Graça” em retorno ao mundo; em graus diferenciados, no mundo, Desde Sempre.

O “Paradoxo”, por sua vez, sofre a ação da “Ironia” e acaba por contrariar a si mesmo. Seria este o caso de se instituir o absurdo. No entanto, o absurdo, compreendido para além da lógica formal, acaba por ser integrado e o que se vivencia é a leitura como “Disposição para” “Experiência da Graça”. Aqui, o artigo definido “a” (presente nos três termos do título) tende a ser diluído quando a separatividade vai se tornando diferenciação que se reconhece re-união, solidariedade. A “Disposição para a Experiência da Graça” se quer proposta de experiência (também, no sentido de experimento científico-meditativo) em objetiva vivência de interiorização e de intersubjetividade. No campo das Humanidades, aqui, labora-se instrumental eurístico que contextualizado adequadamente poderá favorecer transformações humanizantes, terapeutizantes, saudabilizantes. No campo dos Estudos Literários, também, inaugura-se, em termos teóricos e práticos, a forja de uma (dentre tantas outras possíveis) metodologia específica que pode explorar *ad infinitum* (teórica e experiencialmente) sob os auspícios de uma ética os temas e os lemas da poética rosiana. A formulação que intitula esta Tese, então, pode ser concebida como uma mandala a girar em processo ascensional apto a se colapsar, também, em disposição para a experiência da Graça.

É sempre à Graça que se deve graças. Conquanto o trabalho de alguém possa, deva e, em última instância, queira ser co-operação com a Libertação, esta não é resultado da ação do eu pessoal do ser humano, mas, sim, a ação da Transcendência na vida, no homem. No que, agora, a considerar o caráter poético que preside o íntimo da vida dos nomes na linguagem, a inaugural obra rosiana acaba por ressoar com a vetusta textualidade bíblica “Porque pela Graça sois salvos, por meio da fé; e isso não vem de vós, é dom de Deus”. (Ef, 2:8).

Das tradições à futuridade: Agora. Aspirar do Espiral. Vez que se dispõe...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Vocabulário ortográfico da língua portuguesa**, 5.^a ed., São Paulo: Global, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **As confissões**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Edameris, 1964.

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2.^a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

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.

ALMEIDA, Guilherme de. “Parecer da Comissão Julgadora – Concursos Literários de 1936 – I – Poesia”. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, ano 28, vol. 54, págs. 234-236.

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: Mandarim, 1996.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **Palavra & tempo** – ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 2001.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **As três graças**: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo, Mandarim, 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, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, Alaor. **Sinfonia Minas Gerais**: a vida e a literatura de João Guimarães Rosa. Tomo I. Brasília: LGE, 2007

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Trad. Antonio Goncalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BECHARA, Evanildo. **O que muda com o novo acordo ortográfico**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

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.

BERTALANFFY, Ludwig Von. **Teoria geral dos sistemas**. São Paulo: Vozes, 1975.

BHABHA, K. Homi. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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.

BONOMO, Daniel R. **A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa**. Pandaemonium Germanicum. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372010000200008. Acesso em: 13 de março de 2011

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. Trad. de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, Alfredo. Poesia Resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRANCO, Ana Lúcia. **Tutaméia**. Do chiste à mimesis: a respeito da família. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo). Orientador, Luiz Roncari. São Paulo, 2009, 138 fls.

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.

BUENO, Giselle Madureira. **Humor e alegria em Tutaméia: terceiras estórias de Guimarães Rosa**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, USP, 2012.

BUSSOLOTI, Maria. Aparecida Faria 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.

CAIXETA, Marilu de Oliveira. **O Paradoxo e o mito em Tutaméia**. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=37677167>. Acesso em: 4 out. 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **Mitos, sonhos e religião** – nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Tradução de Ângela Lobo de Andrade; Bali Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPOS, Augusto de; Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Paulo Mendes. **Entrevista**. Quadro televisivo Grandes Reportagens: você lembra de quando eles eram assim?: Programa Fantástico, Rede Globo, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARVALHO, Wilma Avelino de. **O hibridismo cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto**. Teresina: Desenredos, v. 4, n. 15, p. 1-9, out./ dez. 2012.

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.

CASTELEIRO, J. M. (Coord.). **Dicionário da língua portuguesa contemporânea**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001.

CASTRO, Manuel Antônio de. **O acontecer poético – a história literária**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário de dificuldades da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

CEZAR, Adelaide Caramuru. **Narradores presentes em “Sota e Barla”, de João Guimarães Rosa**. Boletim – Centro de Letras e ciências Humanas. Londrina, n. 50, p. 45 – 53, 2006.

CEZAR, Adelaide Caramuru. Rememoração como procedimento narrativo em “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. In: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino (Org.). **Nem fruta nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006.

CEZAR, Adelaide Caramuru. Identidade e Alteridade em contos de João Guimarães Rosa. In: **IX Congresso Internacional ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), 2004**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIRNE-LIMA. **Dialética e liberdade**. Razões, fundamentos e causas. Porto Alegre: Veritas, 1998.

CLEMONT, Jean-Batiste; RENARD, Antoine. **Les temps des cerises**. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Temps_des_cerises. Acesso em: 2 fev.2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CORETH, Emerich. **Questões fundamentais de hermenêutica**. São Paulo: EDUSP, 1973.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio Editora, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Brasília, INL. 1983. (Col. Fortuna Crítica).

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

DA COSTA, A. M. Amorim. **Temporização do espaço versus espacialização do tempo**: Separata da Revista da Universidade de Coimbra: Volume XXIX, Ano 1981, p. 259-270. Disponível: https://books.google.com.br/books?id=S78mKvte_SsC&pg=PA264&lpg=PA264&dq=o+que+%C3%A9+o+tempo+?+Santo+Agostinho+n%C3%A3o+sei+definilo&source=bl&ots=K4Q2Xte557&sig=nLCQ2IJKC48t39RzYzhzRB_U9Q&hl=ptBR&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMIpPnpsvq_xwIVyw2QCh1PYAQR#v=onepage&q=o%20que%20%C3%A9%20o%20tempo%20%3F%20Santo%20Agostinho%20n%C3%A3o%20sei%20definilo&f=false. Acesso: 12 fev. 2012.

DALATE, Sérgio. **Solfejo e modulejo** / Para uma leitura de “Tutaméia (terceiras estórias)”. Polifonia. N 1. P. 91-108. Cuiabá: Editora UFMT, 1994. Disponível em: <http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/176.pdf#page=3&zoom=100,0,726>. Acesso em: 30 maio.2013.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

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. 2 edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Revista Scripta**. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta10/Conteudo/N10_Sumario.pdf: Acesso em: 18 jun.2011.

DUBAS, Marie. **La femme du roulier**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F-jjGcWnliA>. Acesso em: 20 abr. 2011.

DURANT, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. Cultrix: São Paulo, 1998.

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://projeto filosofia.blogspot.com/2009/07/hipotiposes-pirronicas.html>. Acesso em: 5 mar. 2011.

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: Locus, 2004. vl. 10.

FADIMAN, James, FRAGER, Robert. **Teorias da personalidade**. Trad. Odette de Godoy Pinheiro. São Paulo: Harbra, 1986.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. **Do cômico ao excelso**: um prefácio rosiano. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/marialucia.htm>. Acessado em: 13 de junho de 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio**: versão 6.0, Dicionário Eletrônico - Conforme a Nova Ortografia (CD-ROM). Positivo Informática, 2009.

FRED et Coolmicro. **Chansons à boire et chansons paillardes**. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/24706883/Chansons-Paillardes>. Acesso em: 10 set. 2011.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

FUX, Jacques. **João Guimarães Rosa, um filossemita?** A questão judaica, as cartas e o testemunho de Israel Klabin. *Crítica Cultural. (Critic)*, Palhoça, SC, v. 7 n. 1, p. 117 - 135, Jan / jun. 2012

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.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. **Sobre o que não deveu caber**. Repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Área de Concentração: Língua e Literatura Francesa. Orientação: Cláudia Amigo Pino. São Paulo, 2008.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**: ensaio e método. Trad. Fernando Cabral. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GILSON, E. **A filosofia na idade média**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Jaime. Notas sobre o Diário de Guerra de João Guimarães Rosa. In: **Aletria 2** v.20. Maio -Agosto, 2010 p. 95 -107

GIUSTI, César. **Teoria e prática dos prefácios** – um estudo sobre Tutaméia. Disponível em <http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefacios.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2011.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**: a infância de João Guimarães Rosa. Ilus. Andrés Sandoval. 2.p. São Paulo: Panda Books, 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: 25 fev. 2011.

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. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1999.

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.

HOLANDA, Sívio Augusto de Oliveira. **A aragem dos acasos**: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa. (Tese Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Trad. Márcia de Sá C. Cavalcanti, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HOUAISS, Antônio, Villar. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

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.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

JAPIASSÚ, Hilton; Marcondes, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JASPERS, Karl. **Introdução ao pensamento filosófico**. Trad. Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1993.

JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999-2003.

JUNG, Carl Gustav. **Mysterium coniunctionis**. Obras Completas, vl. XIV/1/2. Petrópolis: Vozes, 1985. A

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis. Vozes, 1985. B

JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. vl. XI / 4. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e os seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

JUNG, Carl Gustav, WHITIFIELD, Gharles L. e outros. **O reencontro da criança**. São Paulo: Cultrix, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Obras Completas, vol. IX/I – Rio de Janeiro. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica**. Trad. de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav Jung. **Psicologia e religião**. 7 ed. Trad. de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, Carl Gustav, KERÉNYI Karl. **A criança divina**: uma introdução à essência da mitologia. São Paulo: Vozes, 2011.

KIERKEGAARD, Sören. **Temor e tremor**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KIERKEGAARD, Sören. **Ponto de vista explicativo de minha obra como escritor**. Trad. João Gama. Ed. 70. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

KIERKEGAARD, Sören. **Stadi sul cammino della vita**. Trad. Anna Maria Segala e Anna Grazia Calabrese, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.

KIERKEGAARD, Sören A. **É preciso duvidar de tudo**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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.

KIERKEGAARD, Sören. **As obras do amor**: algumas considerações cristãs em forma de discursos; Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls, Petrópolis: Vozes, 2005.

KERÉNYI, Carl. **Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odisseus, 2002.

KRAUS REPRINT. **Bibliographie de la France, ou, Journal général de l'imprimerie et de la librairie**. Volume 1832. Publisher, 1832. Original from, Princeton. Disponível em: <https://books.google.com.au/books?hl=ptBR&id=Z69JAAAAAYAAJ&q=tirelirelan#v=snippet&q=tirelirelan&f=false>. Acesso em: 12 de março de 2010

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.

LAO-TSÉ. **Tao Te Ching**. Trad. e notas de Huberto Rohden. São Paulo, Martin Claret, 2000.

LAPIN AGILE. **L'histoire du Lapin Agile**. Disponível em: <http://www.au-lapin-agile.com/histo.htm>. Acesso: 10 de fevereiro de 2011.

LAVELLE, Louis. **A presença total**. Trad. Américo Pereira. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/33374267/Louis-Lavelle-a-Presenca-Total>. Acesso em: 26. Fev.2012.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Aprendendo a pensar**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

LELLO & Irmão. **Dicionário prático ilustrado**. Editores: Porto, 1958

LES GROGNARD DE LA MARNE. **Les Chants de L'Empire**. Disponível em: <http://www.lesgrognaardsdelamarne.com/chants-empire.html> Acesso em: 20 de dezembro de 2010

LÉVINAS, Emmanuel. **De Deus que vem a ideia**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LIMA, Elizabeth Gonzaga de. O riso e o nada em “Aletria e hermenêutica”. In: Veredas de Rosa. **Anais do I seminário internacional João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2000. p. 215-219.

LIMA VAZ, Henrique. **Escritos de filosofia III: Filosofia e cultura**. São Paulo, Loyola, 1997.

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

LIMA VAZ, Henrique. **Escritos de filosofia VI: ontologia e história**. São Paulo, Loyola, 2001.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. (Org.). **Ascendino Leite: entrevista Guimarães Rosa**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1997.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa**. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997.

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.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

MACKAY, Charles. **Os alquimistas**. Trad. de Rodrigo Tapia. Londrina, Campanário, 1999.

MARCEL, Gabriel. **Filosofia concreta**. Madrid: Revista de Ocidente, 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, Gisele Pimentel. **Os provérbios na construção do poético em tutaméia-terceiras estórias**. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orientação da Prof. Dr. Maria Rosa Duarte de Oliveira. São Paulo, 2008.

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.

MELETÍNSKY, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Bernardini; Homero Freitas; Arlete Cavalieri. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELO, Diana Oliveira de. **Falas oblíquas**: o engodo da palavra em Tutameia (terceiras estórias), de João Guimarães Rosa. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, UFC, Brasil, 2011.

MELLO, Willian Agel de. **João Guimarães Rosa – Cartas a Willian Agel de Mello**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo, Cia. Melhoramentos, 1998.

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.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MORETTO. F.M.L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MÜLLER-LAUTER. Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. São Paulo: Anablume, 1997.

NARANJO, Cláudio. **A criança divina e o herói**. São Paulo: Editora Esfera, 2001.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. O Glossário de Grande Sertão Veredas. In WILLEMART, Philippe (org.). **Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito e de edições.** Gênese e Memória (anais). São Paulo: Annablume; APML, 1994.

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, Manfredo Almeida. **Sobre a fundamentação.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

OLIVEIRA, Manfredo Almeida. **Tópicos sobre dialética.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

OLIVEIRA, Paulo Gustavo de. **A palavra e a dúvida:** uma introdução à poética rosiana. Dissertação (Mestrado Teoria Literária) Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 1983. 138 fls.

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.

PARO, Sandra Regina. **Crítica textual em Tutaméia** – terceiras estórias – o prosseguir, a travessia rítmica. (Tese Doutorado). UGO, 2008. Disponível em http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=546. Acesso em: 25.ago..2011).

PARYESON, Luigi. **Estética** – teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes. 1993.

PASSOS, Cleusa Rios. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas histórias. São Paulo: Hucitec, 2000.

PAVIANNI, Jayme. **O cabo e a lâmina** – o poético em Tutaméia. Porto Alegre: PUC, 1974.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENNA, José Osvaldo de Meira. **Em berço esplêndido**: ensaios de psicologia coletiva. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília: Instituto Nacional do Livro Ministério da Educação e Cultura, 1974. Disponível em: <http://www.libertarianismo.org/livros/jmpebe.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2012.

PHILLISP, Rick. **A emergência da criança divina**. São Paulo: Pensamento, 1998.

PINTO, P.A **Dicionário de termos médicos**, 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. Científica, 1962.

PLATÃO. **A República**. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo, Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. **Diálogos**. Trad. José Cavalcanti de Souza e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1993.

PORCHAT, Oswaldo Pereira. **Saber comum e ceticismo**. Revista de Filosofia. n. 1, Abril de 1986. vl. IX.

PORCHAT, Oswaldo Pereira. P. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: UNESP, 2007.

PORTO EDITORA. **Dicionário editora da língua portuguesa 2009 - Acordo Ortográfico**. Porto: Porto Editora, 2008, 1728 p.

PRAZ, Mário. **A carne, o diabo e a morte na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

PROPP, Wladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIRUGA, Andrés Torres. **Repensar o mal**. Da ponerologia à teodicéia. São Paulo: Paulinas, 2011.

RAMOS, Jaqueline. **Risada e meia: comicidade em Tutaméia**. Tese apresentada ao programa de pós-graduação do departamento de teoria literária e literatura comparada da USP Orientadora: Prof. Dra. Cleusa Rios P. Passos. 2007.175, fls.

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.

REY, Marcos. **Oswald de Andrade**. Jornal da Senzala, nº 6: São Paulo, nov. de 1968. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/OswalddeAndrade.htm> Acesso em: 2 jan. 2011.

RIBEIRO Sofia Sarmiento. **Aulas de piano em grupo na iniciação** – um património musical renovado
2011. Dissertação Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte. Braga.

RICOUER, Paul. **Da interpretação**. Rio de Janeiro. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

RICOEUR, Paul. **O mal**. Um desafio à filosofia e à teologia. Campinas: Papyrus, 1988.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola. 2000.

RIVERA, Tânia. **Guimarães Rosa e a psicanálise**: ensaio sobre imagem e escrita. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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: 03 set. 2011.

RODRIGUES, Nelson. **A Volta do Boêmio**. (Canção composta em 1956, por Adelino Moreira). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6_KSe_L23gM. Acesso em: 20 de Dezembro de 2012.

ROMANELLI, Kátia Bueno. **A “álgebra mágica” na construção dos textos de Tutaméia de João Guimarães Rosa**. 1995. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo.

RÓNAI, Paulo. **Antologia do conto húngaro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile: Sete Novelas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. **Entrevista a Pedro Bloch**. Revista Manchete, n. 580, jun. 1963.

ROSA, João Guimarães. **Depoimento**. Revista Realidade. São Paulo, Julho de 1967.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia / terceiras estórias**. 5ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro- São Paulo: Editora Record, 1984.

ROSA, João Guimarães Rosa. **Noites do sertão**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

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. **Oó do Vovô**: correspondência de João Guimarães Rosa, Vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess. Prefácio de José Mindlin e Antonio Candido. Edusp/Editora PUC - MG/Impresa Oficial. 2003.

ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos, discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, Vilma Guimarães Rosa. **Entrevista a Carlos Herculano Lopes**. Disponível em <http://divirtase.correioweb.com.br/materias.htm?materia=3397&secao=Em%20casa&data=20080627>. Acesso em: 25 de março de 2012.

ROSENFELD, Kathrin. **A linguagem liberada**: estética, psicanálise, literatura: São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROSSONI, Igor. **Fotograma do imaginário**: Manoel de Barros. Ensaios. Salvador: Vento Leste, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. **A razão nômade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SÁ, Olga de. “**Que é, pois, o tempo?**” (Santo Agostinho). *Kaliope*, São Paulo, ano 7, n. 14, p.100-107.jul./dez..2011.Disponível em:

<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/viewFile/7889/5781/>. Acesso em: 22 fev.2012.

SALVADOR, Frei Vicente do. **A história do Brasil**. Disponível em http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/1627_historia_-_salvador.pdf. Acesso em: 10 ago.2011.

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).

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.

SARAIVA, Arnaldo. **Conversas com escritores brasileiros**. Editora: ECL. 24 de novembro de 1966. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/a-ultima-entrevista-de-guimaraes-rosa>. Acesso em: 20 abr. 2011.

SCHEEMANN, Hans; SCHEEMANN-DIAS, Luiza. **Dicionário idiomático português / Alemão / Portugiesisch-deutsche Idiomatik**. Muenchen / Braga: Hueber Verlag / Livraria Cruz, 1985.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o fundamento da moral**. Trad. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Marins 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.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Justa** - Aracy de Carvalho e o resgate de judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

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.

SIGNER, R. **Dicionário brasileiro francês-português / português-francês**. São Paulo: Oficina de Textos, 1998. 481p.

SILVA, David Lopes da. **Tutaméia: prefácio**. Dissertação (Mestrado). Depto. Línguas e

Literaturas Vernáculas - Centro de Comunicação e Expressão - UFSC, 2001.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Introdução à poética da ironia**. Rio de Janeiro: Linhas de Pesquisa, 2000.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. **As ousadias verbais em Tutaméia**. São Paulo: Arte & Cultura: Unip, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos; leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

SPERBER, Suzi Frankl. **Entrevista**. 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: 04 set.2011.

STEIN, E. **Aproximações sobre hermenêutica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

STESSUK, Sílvio José. **Magma: breviário de Rosa**. (Tese Doutorado Letras). Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP (Universidade Estadual Paulista) 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp022403.pdf>. Acesso em: 25 jul.2012.

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.

TEXTOS EDITORES. **Novo dicionário da língua portuguesa conforme acordo ortográfico**. Lisboa, Texto Editores, 2007.

TIERSOT, Julien. **La Musique Militaire**. D'Après une Publication Récente Bulletin de la Société française de musicologie T. 1, No. 1 (1917), p. 42-50. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/924898?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 20 de dezembro de 2010.

TURRER, Daisy. **O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000, p. 96.

ULLMANN, Reinholdo 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: 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.

WAIBLINGER, Ângela. **A grande mãe e a criança divina**. São Paulo: Cultrix, 1986.

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. 2011.

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-A.

WILBER, Ken. **Transformações da consciência**: o espectro do desenvolvimento humano. São Paulo: Cultrix, 1999-B.

WILBER, Ken. **Psicologia Integral. Consciência, Espírito, Psicologia, Terapia.** Trad. Newton Roberval Eichemberg. São Paulo: Cultrix. 2000.

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 arquétipos de Jung.** Disponível em www.ariray.com.br/textossaladeleitura/03_arquetipos.doc. Acesso em: 15 jul. 2011.

WILHELM, Richard. **I Ching.** São Paulo: Pensamento. 1997.

ZAVALLONI, Roberto. **A liberdade pessoal.** São Paulo: Vozes, 1968.

ZILLES, Urbano. **O significado do humor.** Porto Alegre: Revista FAMECOS. n 22. Dezembro, 2003.