

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FÁBIO ANTÔNIO DIAS LEAL**

**O MUNDO PELA LENTE DA POESIA: O ENIGMA LITERÁRIO NA OBRA DE  
GUIMARÃES ROSA**

**Porto Alegre**

**2022**

**FÁBIO ANTÔNIO DIAS LEAL**

**O MUNDO PELA LENTE DA POESIA: O ENIGMA  
LITERÁRIO NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos de Literatura – Teoria, crítica e comparatismo.

Orientadora: Profa. Dra. Kathrin Lerrer Rosenfield.

Coorientadora: Profa. Dra. Regina da Costa da Silveira

Porto Alegre,  
2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Leal, Fábio Antônio Dias

O mundo pela lente da poesia: O enigma literário na obra de Guimarães Rosa / Fábio Antônio Dias Leal. -- 2022.

200 f.

Orientadora: Kathrin Lerrer Rosenfield.

Coorientadora: Regina da Costa da Silveira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. João Guimarães Rosa. 2. Enigma Literário. 3. Espelho. 4. Salto. 5. Martin Heidegger. I. Rosenfield, Kathrin Lerrer, orient. II. Silveira, Regina da Costa da, coorient. III. Título.

**FÁBIO ANTÔNIO DIAS LEAL**

**O MUNDO PELA LENTE DA POESIA: O ENIGMA LITERÁRIO NA OBRA DE  
GUIMARÃES ROSA**

Tese de Doutorado de Fábio Antônio Dias Leal apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras pela banca examinadora constituída por:

Profa. Dra. Kathrin Lerrer Rosenfield  
(Orientadora - UFRGS)



---

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino  
(Examinador - UFRGS)



---

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho  
(Examinador - UFRJ)



---

Profa. Dra. Susana Kampff Lages  
(Examinadora – UFF)



---

Observação: A banca recomenda a tese para publicação.

Porto Alegre, 2022

Concluí minha primeira tese de doutorado no outono de 2019. O trabalho deixava transparecer as minhas suspeitas, mesmo pessoais, de que as noções de tempo, espaço e identidade servem mais à nossa percepção das coisas do que propriamente representam um *real* que nos escapa. Dediquei o texto ao Jeremy, ao Gordo e à Marie, com quem – e muito a propósito do tema da pesquisa -, dizia eu à época, confundiam-se os meus próprios limites pessoais e, por quem eu já padecia, segundo as minhas palavras, a “antecipação da saudade”. Mal poderia eu imaginar que, poucos meses depois, a saudade da Marie deixaria de ser uma antecipação e se encarnaria nessa estranha que, sem pedir licença, entrou em minha casa, sentou-se em meu sofá, e aqui permanece a medir o meu desalento. Este segundo trabalho, naturalmente, seria dedicado ao Jeremy e ao Gordo, que fizeram de mim a luz de seus olhos e desejaram estar comigo a cada fração do tempo que partilhamos nos últimos 14 anos. Outra vez eu não pude me lembrar desse estranho destino que parece rir-se de nós por detrás das portas e jamais poderia imaginar que o Gordo decidiria dar a sua cambalhota cinco dias após a disposição do ponto final deste ensaio. O meu devir, agora, é a própria vertigem do abismo da falta. Este ensaio é, portanto, para o Jeremy e para o Gordo.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Kathrin Rosenfield, minha orientadora neste trabalho, que de forma tão generosa colocou ao meu dispor o seu admirável conhecimento e contribuiu, assim, de modo decisivo, para a minha formação;

Aos professores, Antônio Marcos Vieira Sanseverino, Leny da Silva Gomes e Rejane Pivetta de Oliveira, que compuseram a banca de qualificação e contribuíram de forma tão acertada e respeitosa para o aperfeiçoamento deste trabalho;

Em especial à memória da professora Leny da Silva Gomes, que, mais do que contribuir para o desenvolvimento deste ensaio, ajudou a formar-me como pesquisador e a forjar a forma como percebo o mundo e o mundo pelas lentes da arte;

Também especialmente à professora Rejane Pivetta de Oliveira, por acompanhar-me, de forma tão cuidadosa, desde o princípio da minha trajetória acadêmica;

À professora Erica Andrade, que um dia me enxergou em meio a uma multidão de meninos e talvez tenha sido a primeira a me ensinar que a ternura é o maior gesto de coragem;

À minha irmã Luciana e à minha sobrinha Rebeca, por partilharem comigo os seus mundos e por me ajudarem a resguardar o sentido de família;

À professora Regina da Silveira que, mais do que orientar-me, acolheu-me e me deu sua amizade ao longo dos últimos 10 anos, além de acolher também, de domingo a domingo – incluídos os períodos de férias e os feriados – e a qualquer horário o meu entusiasmo – quase juvenil! – de pesquisador;

À Thays, que continua escolhendo dividir comigo o seu tempo e dedica a mim o melhor dos seus afetos;

A todos vocês os meus mais ternos agradecimentos!

## RESUMO

Este ensaio busca analisar a ocorrência de enigmas literários na obra do escritor mineiro, João Guimarães Rosa, e sugere que tais ocorrências cumprem um papel estruturante na obra do autor. Examina a natureza lúdica dos enigmas literários, segundo a concepção de Johan Huizinga, e propõe uma revisão da hierarquização, estabelecida pelo autor, que subordinaria os enigmas e a poesia ao jogo. À sequência, analisa a poética de Guimarães Rosa como expressão da estética barroca, conforme sugerem Sant'Anna e Benjamin, e aproxima diversos expedientes literários próprios do autor dos elementos caracterizadores do Barroco. Apresenta-se então o primeiro esboço de um estatuto do enigma literário, embasado pela incursão de Heidegger pelas origens do pensamento ocidental, e aponta-se o conto "A terceira margem do rio" como paradigma do enigma literário. Propõe-se, por conseguinte, o trabalho à investigação do enigma a partir das perspectivas específicas de cinco elementos recorrentes na obra de Guimarães Rosa, a saber, o espelho, a individuação, o amor, a linguagem e o salto. Apresentam-se, assim, ocorrências de espelhamentos constitutivos da obra do autor, que se submetem ao pensamento de Goethe, Sant'Anna, Umberto Eco e Deleuze. Apresenta-se então uma descrição do esquema constitutivo do espelho enquanto enigma literário e aventam-se a possibilidade de que o conto "O espelho", de *Primeiras Estórias* articule uma ligação entre o livro que o contém e *Tutaméia: Terceiras estórias*. Investigam-se as representações da individuação, como expressas na obra literária de Guimarães Rosa, com base nas concepções de Buber, Heidegger e Paz, com vistas a demonstrar como a constituição da identidade do Eu, na obra do autor, se mostra fluida e mesmo contraditória. Apresentam-se ainda os índices da identidade do autor ocultas como enigmas em seu texto e sugere-se, por meio de um exame da noção de alteridade, serem os ocultamentos características próprias do Eu em sua constituição íntima. Investigam-se, à sequência, os enigmas relacionados às múltiplas concepções do amor na obra do autor, partindo da noção de *recolhimento*, como concebida por Heidegger, e passando pelos ciframentos da palavra amor na obra de Rosa, pelas referências à busca de um retorno a uma idealização do feminino e ainda pelas referências eróticas de teor jocoso que o autor ocultou em seu texto, para se chegar, por fim, à abordagem do grande enigma de Riobaldo, o seu amor por Diadorim. Empreende-se então uma análise do mecanismo linguístico dos enigmas literários, que revela afinidades constitutivas com o ordenamento da adivinha, como descrito por Andre Jolles. Analisa-se o enigma de base linguística sob a perspectiva do jogo e sugere-se, por meio do pensamento de Gregory Nagy, uma alternativa ao arranjo proposto por Huizinga. Sugere-se então ser o pensamento o movimento do espírito provocado pelo enigma de base linguística, que fomenta associações entre elementos e categorias descontínuos para a almejada produção de sentido. Diante das descontinuidades, sensíveis e simbólicas, apresenta-se o salto como alternativa de *travessia* e discorre-se, então, sobre a concepção de uma *estética da descontinuidade* ou, ainda, uma *estética do nada*; revelam-se também as ocorrências de pulos e cambalhotas assinalados sob aparência despreziosa no texto de Guimarães Rosa, além de *imagens* recorrentes do sublime, como recurso diante das descontinuidades fatais da existência, e concebe-se o salto - movimento do espírito - como via de ascensão do sujeito. Conclui-se, ao final, que o enigma literário compreende influxos de atravessamento de fronteiras identitárias e representa, ele próprio, uma convergência para o que se pode entender como um *grande enigma geral da existência*, de forma

que, por fim, tudo deságua em um homem consciente de sua própria finitude e da brevidade de sua existência.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Enigma Literário; Espelho; Salto; Martin Heidegger.

## ABSTRACT

This essay studies the occurrence of literary puzzles in the work of the writer, João Guimarães Rosa, and suggests that such occurrences have a structuring role in the author's work. We examine the playful characterization of literary puzzles, according to the conception of Johan Huizinga, and propose a review of the hierarchy, as established by the author, which would subordinate puzzles and poetry to "the game". Next, we analyze the poetics of Guimarães Rosa as an expression of the Baroque aesthetics, as suggested by Sant'Anna and Benjamin, and make an approximation between several literary devices of the author and the characterizing elements of the Baroque. The first draft of a statute of "the literary puzzle" is then presented, based on Heidegger's incursion into the origins of Western thought, and the short story "The third bank of the river" is pointed out as a paradigm such "literary puzzle". In this work we propose, therefore, the investigation of the "enigma" from specific perspectives: there are five recurrent elements in the work of Guimarães Rosa, which are the mirror individuation, love, language and "the leap". Thus, we present constitutive mirroring of the author's work, which relate to the thinking of Goethe, Sant'Anna, Umberto Eco and Deleuze. We, then, make a description of the constitutive scheme of the mirror as a literary puzzle and raise the possibility that the short story "The mirror", by Primeiras Estórias, link the book which contains it and Tutaméia: Terceiras estórias. We investigate the representations of individuation, as expressed in the literary work of Guimarães Rosa, as to demonstrate how an identity of the Self is fluid and even contradictory in the author's work. We also present the indices of the author's own identity hidden as puzzles in his text and we suggest, through an examination of the notion of alterity, that the concealments are characteristics of the Self in its intimate constitution. Subsequently, we investigate the puzzles related to the multiple conceptions of love in the author's work, starting from the notion of recollection, as conceived by Heidegger, and passing through the ciphers of the word "love" in Rosa's work, through the references to the search for a return to an idealization of the feminine and also by the erotic references of a jocular content that the author hid in his text, to finally reach the approach of the great enigma of Riobaldo, his love for Diadorim. We, then undertake an analysis of the linguistic mechanism of literary enigmas, through which constitutive affinities with the ordering of riddles (as described by Andre Jolles) seem to be revealed. The linguistic-based puzzle is analyzed here from the perspective of the game and, through the thought of Gregory Nagy, we suggest an alternative to the arrangement proposed by Huizinga. So, it is suggested that thought is precisely the movement of the spirit provoked by the linguistic-based puzzle, which promotes associations between discontinuous elements and categories for the desired production of meaning. Faced with the sensitive and symbolic discontinuities, the jump is presented as an alternative crossing and, then, we discuss the conception of an aesthetics of discontinuity or even an aesthetics of nothingness. The occurrences of jumps and somersaults seem to be also revealed in an unpretentious way in Guimarães Rosa's text, as well as recurrent images of the sublime, as a resource in the face of fatal discontinuities in existence, and the leap - movement of the spirit - is conceived as a way of subject ascension. We conclude, in the end, that the literary enigma comprises influxes of crossing identity boundaries and represents, itself, a convergence to what can be understood as a great general enigma of existence, so that, everything finally flows into a man conscious of his own finitude and the brevity of his existence.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; Literary Puzzle; Mirror; Jump; Martin Heidegger.

## RESUMEN:

Este ensayo busca analizar la ocurrencia de enigmas literarios en la obra del escritor João Guimarães Rosa y sugiere que tales ocurrencias juegan un papel estructurante en la obra del autor. Examina el carácter lúdico de los rompecabezas literarios, según la concepción de Johan Huizinga, y propone una revisión de la jerarquía establecida por el autor, que subordinaría los rompecabezas y la poesía al juego. A continuación, analiza la poética de Guimarães Rosa como expresión de la estética barroca, sugerida por Sant'Anna y Benjamin, y reúne varios dispositivos literarios propios del autor a los elementos característicos del Barroco. Luego se presenta el primer borrador de un estatuto del enigma literario, basado en la incursión de Heidegger en los orígenes del pensamiento occidental, y se señala el cuento "A Terceira Margem do Rio" como paradigma del enigma literario. El trabajo propone, entonces, la investigación del enigma desde las perspectivas específicas de cinco elementos recurrentes en la obra de Guimarães Rosa, a saber, el espejo, la individuación, el amor, el lenguaje y el salto. Así, se presentan ocurrencias de espejo constitutivo de la obra del autor, que se someten al pensamiento de Goethe, Sant'Anna, Umberto Eco y Deleuze. Luego se presenta una descripción del esquema constitutivo del espejo como enigma literario y se plantea la posibilidad de que el cuento "O espelho" de *Primeiras Estórias*, articule un vínculo entre el libro que lo contiene y *Tutaméia: Terceiras estórias*. Se investigan las representaciones de la individuación, expresadas en la obra literaria de Guimarães Rosa, a partir de las concepciones de Buber, Heidegger y Paz, con el fin de demostrar cómo la constitución de la identidad del Yo, en la obra del autor, es fluida e incluso contradictoria. También se presentan los indicios de la identidad del autor ocultos como enigmas en su texto y se sugiere, a través de un examen de la noción de alteridad, que los ocultamientos son características del Yo en su constitución íntima. A continuación, se investigan los enigmas relacionados con las múltiples concepciones del amor en la obra del autor, partiendo de la noción de recogimiento, tal como la concibe Heidegger, y pasando por las cifras de la palabra amor en la obra de Rosa, por las referencias a la búsqueda de una vuelta a una idealización de lo femenino y también a las jocosas referencias eróticas que el autor escondía en su texto, para llegar, finalmente, al planteamiento del gran enigma de Riobaldo, su amor por Diadorim. Luego se emprende un análisis del mecanismo lingüístico de los rompecabezas literarios, que revela afinidades constitutivas con el ordenamiento de las adivinanzas, tal como lo describe Andre Jolles. Se analiza el rompecabezas de base lingüística desde la perspectiva del juego y, a través del pensamiento de Gregory Nagy, se sugiere una alternativa al arreglo propuesto por Huizinga. Se sugiere, entonces, que el pensamiento es el movimiento mismo del espíritu provocado por el enigma de base lingüística, que promueve asociaciones entre elementos discontinuos y categorías para la deseada producción de sentido. Frente a las discontinuidades sensibles y simbólicas, el salto se presenta como una travesía alternativa y, luego, se discute la concepción de una estética de la discontinuidad o incluso de una estética de la nada; las ocurrencias de saltos y volteretas también se revelan de manera nada pretenciosa en el texto de Guimarães Rosa, así como imágenes recurrentes de lo sublime, como recurso frente a las discontinuidades fatales de la existencia, y se concibe el salto -movimiento del espíritu - como una forma de ascensión del sujeto. Se concluye, al final, que el enigma literario comprende afluencias de cruce de fronteras identitarias y representa, en sí mismo, una convergencia a lo que puede entenderse como un gran enigma general de la existencia, para que, finalmente, todo

fluya hacia un hombre consciente de su propia finitud y de la brevedad de su existencia.

**Palabras clave:** João Guimarães Rosa; Enigma Literario; Espejo; Salto; Martín Heidegger.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: .....	16
1.1 PROLEGÔMENOS .....	16
1.2 GUIMARÃES ROSA: EM ENIGMA E EM ESPELHO .....	17
1.3 JOHAN HUIZINGA, <i>HOMO LUDENS</i> : O JOGO COMO ELEMENTO DA CULTURA .....	20
1.4 O JOGO DAS FORMAS: ANAMORFOSES CRIATIVAS DE GUIMARÃES ROSA .....	23
1.5 A PALAVRA POÉTICA É PURO SURGIMENTO (MAS AMA OCULTAR-SE...) .....	28
1.5.1 Os fragmentos que ocultam uma ordem insuspeita (de uma construção orgânica e não emendada...) .....	32
1.5.2 A doutrina (multívoca) do logos: os esboços primeiros do estatuto do enigma literário.....	35
1.6 RIO ABAIXO, RIO A FORA, RIO A DENTRO – A TERCEIRA MARGEM DO SENTIDO .....	36
1.7 O ENIGMA LITERÁRIO: SEUS LIMITES, SUAS MARGENS.....	39
CAPÍTULO 2. O ENIGMA DO ESPELHO .....	46
2.1 GOETHE E OS ESPELHOS DA NATUREZA .....	51
2.1.1 Espelhos deformantes .....	53
2.1.2 Um designador rígido no seio da experiência humana .....	56
2.2 A ESTRUTURA DO ESPELHO LITERÁRIO .....	59

2.2.1 Séries de paradoxos: a lógica do espelho .....	59
2.3 OS ESPELHOS DE ROSA .....	61
2.3.1 O enigma do espelho de Tutaméia: Terceiras Estórias .....	64
2.3.2 Uma casa sem portas nem janelas (que espelha o universo!) .....	68
2.4 OS LIMITES DOS ESPELHOS; A ANALOGIA COMO VISÃO ESPELHADA DO MUNDO .....	71
CAPÍTULO 3. O ENIGMA DA INDIVIDUAÇÃO .....	75
3.1 POR SOB AS MÁSCARAS DA IDENTIDADE: O QUE NUNCA DECLINA .....	78
3.2 O <i>EU EM SI</i> E SUAS CONTRADIÇÕES .....	81
3.2.1 O autor oculto no texto .....	85
3.3 SUJEITO E OBJETO: O PARADOXO DA CISÃO DO SER .....	88
3.4 FRONTEIRAS DA ALTERIDADE: OS LIMITES DO HUMANO .....	91
3.5 O EU, QUE AMA OCULTAR-SE .....	93
CAPÍTULO 4. O ENIGMA DO AMOR .....	99
CAPÍTULO 4.1 AS METAMORFOSES DO AMOR .....	102
CAPÍTULO 4.1.1 O sagrado feminino: “Tudo, para mim, é viagem de volta” ..	105
CAPÍTULO 4.1.2 O riso do menino, oculto por sob o verniz do diplomata .....	108
CAPÍTULO 4.2 O NOME (OS NOMES) DO AMOR – A PALAVRA CIFRADA.....	113
CAPÍTULO 4.2.1 O nome do amor de Riobaldo: A palavra mágica.....	119
CAPÍTULO 4.3 OS (DES)LIMITES DO AMOR.....	122
CAPÍTULO 5. O ENIGMA DA LINGUAGEM .....	127

<b>CAPÍTULO 5.1 LINGUAGEM: JOGO E ENIGMA .....</b>	<b>133</b>
<b>CAPÍTULO 5.1.1 O <i>estilo espavorido</i> de uma estória exata, composta de tantas outras incorretas .....</b>	<b>136</b>
<b>CAPÍTULO 5.2 TUTA E MEIA: O ENIGMA DAS FORMAS SIMPLES .....</b>	<b>138</b>
<b>CAPÍTULO 5.2.1 Um brevíssimo ensaio sobre o mecanismo linguístico do enigma literário.....</b>	<b>143</b>
<b>CAPÍTULO 5.3 ANALOGIA: METÁFORA E METONÍMIA – OS LIMITES DOS ENIGMAS VERBAIS .....</b>	<b>149</b>
<b>CAPÍTULO 6. O ENIGMA DO SALTO .....</b>	<b>157</b>
<b>CAPÍTULO 6.1 OS ABISMOS DA EXISTÊNCIA E A POÉTICA DO SALTO (PARA OS CRESCERES DA ALMA) .....</b>	<b>162</b>
<b>CAPÍTULO 6.2 UM SALTO DO GROTESCO AO SUBLIME (SEM PASSAR PELO MEIO!) .....</b>	<b>169</b>
<b>CAPÍTULO 6.2.1 Um pulo do cômico ao excelso: o chiste .....</b>	<b>175</b>
<b>CAPÍTULO 6.3 O ENIGMA DA (DURAÇÃO DA) VIDA: O SALTO SOBRE O ABISMO INEVITÁVEL .....</b>	<b>176</b>
<b>7. CONCLUSÃO: O ROSTO MONSTRUOSO DA ESFINGE DESVELADO .....</b>	<b>181</b>
<b>REFERÊNCIAS: .....</b>	<b>194</b>

## 1. INTRODUÇÃO:

*O que Tarquínio o Soberbo pretendia designar com as papoulas do seu jardim, compreendeu-o o filho, não o mensageiro. (Kierkegaard)*

### 1.1 PROLEGÔMENOS:

I

Eu sou o que ficou perplexo. Era uma noite do outono de 2017. Eu dirigia de volta para casa, tarde da noite, após uma aula de Escrita criativa destinada aos alunos de primeiro semestre dos cursos de Letras e Pedagogia. Levava em meu íntimo uma desconfortante inquietação decorrente do que experimentara minutos antes, na aula que acabara: eu havia selecionado para a leitura da turma o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa; o desconforto vinha da constatação de que, para minha surpresa, eu não houvera conseguido dizer quase nada sobre o conto. Eu não era capaz de estimar quantas vezes havia lido o conto nos anos anteriores. Eu já podia declarar-me um especialista na obra do autor, com uma dissertação defendida sobre ela. Ainda assim, não pude ajudar meus alunos a amenizar a perplexidade da leitura do conto. Cheguei em casa perguntando-me sobre o que poderia ter acontecido.

II

Lembrei-me de que soubera da disponibilidade de um programa da TV Cultura em que o professor José Miguel Wisnik analisa o conto “A terceira margem do rio”, que eu havia reservado para assistir em um momento oportuno. O momento de assistir ao vídeo, naturalmente, havia chegado. Assisti-o e, ao fim, minha perplexidade havia aumentado: Wisnik teceu comentários sobre o conto ao longo de mais de quarenta minutos -, seus comentários, porém, apenas reafirmavam o texto e não logravam ir além de uma reinterpretação da materialidade das frases. O consagrado professor desenvolveu comentários elaborados sobre o conto, mas não respondeu nenhuma das perguntas que lançaram meus alunos em perplexidade.

III.

Depois de assistir ao programa da TV Cultura, apresentado pelo consagrado professor José Miguel Wisnik, suspeitei estar diante de um problema maior, um problema que

eu poderia ainda inscrever na mesma linha da pesquisa que eu já desenvolvia sobre Guimarães Rosa e que já investigava os enigmas que o autor houvera tramado em sua obra, mas qual seria o enigma de “A terceira margem do rio”?

#### IV.

Um tempo depois conclui que talvez não houvesse um enigma de “A terceira margem do rio”. Algo atraiu minha atenção para a pergunta fundamental que palpitava no íntimo da mãe do narrador, que, com efeito, não buscava compreender por que razão o marido decidira meter-se naquela canoa, mas, antes, indagava-se sobre as razões pelas quais ele se matinha naquela condição e não partia de forma definitiva e nem se arrependia e retornava para casa. Compreendi que o conto “A terceira margem do rio” representava propriamente um paradigma do enigma literário.

### 1.2 GUIMARÃES ROSA: EM ENIGMA E EM ESPELHO

João Guimarães Rosa despertou o interesse da crítica literária, tão logo publicou sua primeira obra, o que, por si, já representa um fenômeno incomum. Setenta e cinco anos após essa primeira publicação, o autor segue interessando pesquisadores que estudam sua criação sob a perspectiva dos mais diversos temas e áreas de conhecimento<sup>1</sup>. Destacam-se entre esses estudos as tentativas de dar conta dos sentidos velados que o autor engendrou em seus escritos, tentativas essas que exigiram de seus intérpretes esforços que levam a hermenêutica, conforme a conhecemos, a uma condição limite, e reclamam, talvez, um novo estatuto de interpretação. Curiosamente, os empreendimentos que chamamos *esforços interpretativos* não lograram alcançar o status de categoria própria ao lado de outras vertentes consagradas dos estudos da obra de Rosa, como, estudos de linguagem, estudos temáticos sobre cultura popular e investigações sobre misticismo religiosidade, dentre tantos outros. Inscrevemos, assim, este ensaio em uma categoria que se serve de todas as áreas anteriormente relacionadas e que passaremos a chamar de estudos dos enigmas da obra de Guimarães Rosa.

---

<sup>1</sup> No dia sete de outubro de 2021, o Banco de Dados Bibliográfico da USP, sobre o autor, reunia as referências de 619 livros, 1513 partes ou capítulos de livros, 16 prefácios, estudos introdutórios, posfácios e apresentações, 2795 textos de periódicos jornalísticos ou acadêmicos, 716 teses ou dissertações, 334 trabalhos publicados em anais de eventos e 39 textos publicados em sites da web, totalizando, assim, 6032 registros.

Embora as investigações dos enigmas do autor mineiro não tenham constituído uma categoria de estudos distinta, não podemos afirmar que os críticos não tenham se dedicado ao tema. O crítico e filósofo Benedito Nunes notabilizou-se como um importante analista da obra de Guimarães Rosa e dedicou-se aos sentidos que o autor ocultou em sua obra. Para ele,

À maneira dos escritores cabalistas, que conseguiam harmonizar os elementos literal, alegórico e simbólico dos textos que compunham, introduzindo nesta e naquela palavra, sob a forma cifrada, a chave da interpretação global que se lhes devia dar, Guimarães Rosa gostava de esconder, em frases triviais, como um signo oculto e dissimulado, o indício, imperceptível ao mais atento hermeneuta, do significado profundo da narrativa. (2013, p. 241)

A obra de Guimarães Rosa, para Benedito Nunes, representa uma intrincada trama de planos de sentido que se sobrepõem, se interpenetram e juntos compõem uma narrativa, naturalmente, também dotada de múltiplas camadas de sentido. Nessa perspectiva, Benedito Nunes define o enigma rosiano como uma *mensagem*, mensagem essa que se furta e se oculta por inserir-se e aprofundar-se em uma outra mensagem.

A noção de uma mensagem que se aprofunda em outra, como proposta por Nunes, parece consonar com a maneira como Kathrin Rosenfield percebe a poética de Guimarães Rosa. A autora também admite a natureza enigmática da criação de Rosa e sugere que “a narrativa rosiana desenvolve, **como círculos concêntricos**, os episódios de **uma ação que emana do seu centro oculto - melhor: ocultado** - de intensidade lírica.” (2006, p. 76, grifos nossos). O modelo evidenciado por Rosenfield, com efeito, é francamente adequado às preferências de Rosa, que tantas vezes confessou seu gosto por uma poética que se desse “a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos” (2005, p. 118), uma criação que se fizesse segundo a perspectiva do abismo, *mise en abyme* (GIDE, 2009).

Foi, parece-nos, no entanto, o crítico literário Antônio Houaiss quem melhor testemunho deu do caráter enigmático do autor, Guimarães Rosa, e de sua obra em seu “Prefácio dispensável”, que apresenta o livro *Recado do Nome*, de Ana Maria Machado. Em seu prefácio, Houaiss compara o escritor a uma Esfinge, que propõe enigmas e desafia (ameaça?) seus leitores: “Tudo se passa como se em sua obra Guimarães Rosa dissesse: ‘Dou-te, leitor, um enigma; dou-te também a chave; decifra-o, se quiseres devorar-me’” (HOUAISS, 2013, p.11). Houaiss, assim, parece colocar-se ao lado dos críticos que sugeriram a projeção de leitores idealizados por

parte de Rosa, leitores exigentes, para os quais o autor acenava com seus segredos literários.

Não nos parecerá um exagero sugerir, inclusive, que Rosa tenha acenado para seu leitor ao longo de toda a sua obra. Considerados os complexos planos de sentido que se atravessam para compor a trama textual do autor, esses acenos ganharão singulares perspectivas, na medida em que, por vezes, serão depreendidos de estruturas explícitas do texto, por outras, se darão a ver a partir do enredo, e, ainda por outras, dependerão de um contexto de ligações intertextuais ou, muito comumente, de relações intratextuais. Riobaldo sugere, em *Grande Sertão: Veredas*, que “O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, **se esconde e acena.**” (2001, p. 646, grifos nossos). Destacamos ainda que vários elementos que compõem os enredos das narrativas rosianas se comportam como *chamarizes*. O conto “Sequência”, que integra o livro *Primeiras Estórias*, constrói uma pequena *aventura de cavalaria sertaneja*, ao fim da qual o herói cavaleiro encontrará sua bem-amada, confluência mediada por uma vaca que se põe em fuga ao longo de todo o conto. A perspectiva criada pelo autor se coloca, parece-nos, nas raias do absurdo – e nisso encontra seu valor! –, na medida em que a vaca é apenas um despistamento, despistamento esse que se dispõe ao centro do foco narrativo<sup>2</sup>. Também na novela “A estória de Lélío e Lina”, o enredo introduzirá um cachorrinho, o *cachorrinho Formôs*, que se colocará ao centro da narrativa, quando cumpre, na verdade, o papel de conduzir Lélío até Lina, seu par na narrativa. Ainda na mesma novela – e a propósito do incomum *pareamento* entre os dois personagens que dão nome ao texto –, destacamos que a novela está imbuída de uma erótica peculiar, na medida em que Lélío projetará os seus amores em um largo número de mulheres, mas permanecerá ao lado de Lina, uma mulher idosa em quem, quando de seu primeiro encontro, Lélío vislumbrou uma mocinha (ROSA, 2001d, p. 232). Os devaneios amorosos de Lélío serão, no entanto, sempre mediados por uma musa: um despistamento –, a moça do Paracatú, que, para desapontamento do leitor, ele nunca encontrará.

Tais estratégias esquivas, que *acenam para o leitor* ao mesmo tempo em que despistam sua atenção, esse diálogo furtivo, podem, no entanto, encaminhar-nos a uma compreensão mais refinada de nosso objeto; Benedito Nunes chamou tais gestos

---

<sup>2</sup> A propósito do absurdo de se colocar em destaque algo que representa apenas um despistamento, Jacques Derrida (1991, p. 36-37) considera que as rasuras podem destacar aquilo que obliteram. Nos ocuparemos desse pensamento, com melhor detalhamento, na sequência deste trabalho.

insinuantes de *mensagens cifradas* e comparou a recepção de Rosa à de obras barrocas que se valiam de expedientes semelhantes:

Quando conhecemos essas mensagens cifradas, sentimo-nos, diante da obra de Guimarães Rosa, como aquele que num quadro de Holbein, “Os Embaixadores”, há longo tempo contemplado, descobre, olhando-o através de um espelho, uma caveira ao longo e abaixo da mesa [...]. Um elemento alegórico sobressalente oculta-se no retrato realista: sobressalente, digo, porquanto isso acrescenta ao valor representativo da pintura uma noção de contraste [...]. (NUNES, 2013, p. 180).

Cumprido destacar que a criação de mensagens cifradas, que se furtam e se aprofundam em mensagens outras, deve estar necessariamente sujeita a regras. Uma investigação sobre o estatuto das regras desse expediente criado pelo autor nos conduzirá, naturalmente, à noção de jogo. Se ainda encontramos alguma dificuldade para relacionar os jogos ao fazer poético, o historiador holandês Johan Huizinga nos lembra que o fato de o jogo encerrar um sentido implica a necessária presença de um elemento não material em sua essência (2014, p. 4). Para além da consideração de que os jogos estão investidos de propriedades que respeitam ao espírito, Huizinga não vê problema em aproximá-los da atividade poética, na medida em que, para o pensador, toda a poesia antiga estaria investida de um valor ritual que não prescindiria das noções de divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e, por fim, de competição (2014, p. 134).

As apreciações de Johan Huizinga que referenciamos não são, contudo, fortuitas, inopinadas: o autor desenvolveu um denso ensaio sobre o jogo como elemento essencial da cultura que nos parece necessário tomar em conta em nossa análise, na expectativa de que o regimento proposto por ele contribua para o estabelecimento das regras que compõem o estatuto do nosso objeto de estudos, o enigma literário.

### **1.3 JOHAN HUIZINGA, *HOMO LUDENS*: O JOGO COMO ELEMENTO DA CULTURA**

Johan Huizinga publicou em 1938 uma de suas mais importantes obras, *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura, obra que propõe, desde o título, uma desconcertante ousadia antropológica, ao passo que apresenta um *deslocamento* na constituição do humano: do animal que *sabe*, para o animal que *joga*. A inquietação resultante do trabalho de Huizinga se fundaria, pensamos, na compreensão de que a essência lúdica represente um rebaixamento. O autor, por sua vez, tomaria a

perspectiva oposta para considerar que a simples constatação de que o jogo representa um elemento essencial da cultura confirmaria a natureza supralógica da condição humana (2014, p. 6).

Huizinga, contudo, não poderá desenvolver sua análise sem antes delimitar o lugar do jogo em separado de todas as demais atividades humanas. Mais do que isso, seus estudos dependerão de uma precisa definição de jogo, o que o autor faz com aparente exatidão; para ele,

o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida quotidiana". (2014, p. 33)

A caracterização proposta por Huizinga impressiona pela exatidão: 1. Um jogo só será jogo se a adesão dos participantes for voluntária; 2. O jogo se circunscreve a um lapso de tempo e de espaço, por isso mesmo; 3. O jogo não se confunde com os eventos da vida quotidiana; 4. O jogo difere da vida ordinária pela orientação a um objetivo próprio, bem definido e por se fazer acompanhar de um sentimento relativo de tensão e alegria, e, por último; 5. O jogo se sujeita a um conjunto de regras de livre consentimento, que são, sem prejuízo da liberdade de adesão, essencialmente necessárias.

Segundo a concepção de Huizinga, portanto, o hábito de Guimarães Rosa de ocultar elementos em sua obra, a prática de tramar sentidos velados que servirão de *recompensa* a um leitor perspicaz, todos esses *acenos* e *despistamentos* constituiriam, assim, uma espécie de jogo. Como já mencionamos anteriormente, para o historiador holandês, não há conflito na aproximação entre o fazer poético e a ludicidade. Huizinga nos lembra que a poesia arcaica também se dava na forma de competições e que, sob esse aspecto em especial, não se distinguia com clareza das antigas competições por enigmas (2014, p. 148) –, seriam jogos, portanto. Ademais, para o autor, a linguagem poética seria, essencialmente, um jogo que se faz com as palavras, ao passo que: “Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (2014, p. 149).

Ao aproximar o jogo e a poesia, Huizinga, como que de maneira natural, faz ainda uma segunda ligação fundamental para o nosso trabalho: 1. o fazer poético é um jogo, 2. o fazer poético dispensa enigmas:

Nunca se perderam inteiramente as íntimas relações entre a poesia e o enigma. Nos *skalds* islandeses o excesso de clareza é considerado uma falha técnica. Os gregos também exigiam que a palavra do poeta fosse obscura. Entre os trovadores, em cuja arte a função lúdica é mais patente do que em qualquer outra, são atribuídos méritos especiais ao *trobardus* — o que à letra significa "poesia hermética". (HUIZINGA, 2014, p. 150)<sup>3</sup>

O fazer poético é, assim, um tipo de jogo que compreende enigmas. Faz-se necessário, porém, um ajuste: Em sua obra, *Homo ludens*, Johan Huizinga propõe uma hierarquia clara: há poesia e há enigma, precisamente porque, antes, há jogo. O autor se dedicará a investigar variadas manifestações da cultura, das mais diversas áreas de atuação humana, e circunscreverá todas elas ao jogo, do qual serão, todas essas manifestações – direito, guerra, conhecimento, poesia, filosofia etc. – apenas variações. A forma como Huizinga subordina ao jogo todas essas áreas, com todo o valor de que cada uma delas se reveste para a constituição da cultura, em seu sentido mais amplo, confessamos, preocupa-nos, de forma que este ensaio propõe-se a sugerir uma revisão desse equilíbrio de forças.

Interessa-nos descobrir o estatuto do enigma literário, e, se não o fizermos com a precisão com que Huizinga definiu o estatuto do jogo, buscaremos ao menos assentar as suas bases. Interessa-nos, ainda, definir o caráter dos enigmas formulados por João Guimarães Rosa: se o autor engendra e dispensa enigmas, de que tipo são eles? Como se caracterizam? Em que medida seus enigmas se assemelham aos que o antecederam na história da literatura? Responder todas essas perguntas com a exatidão que a atividade crítica requer certamente excederá os propósitos desse trabalho. Podemos, no entanto, afirmar que os enigmas de Rosa primam pela complexidade dos arranjos que fazem com os elementos – elementos estéticos, elementos de sentido. Seus *jogos verbais* compreendem o engendramento de partes que, muitas vezes, compreenderão o encadeamento de outras menores, ao passo que representam, juntas, uma *imagem* maior, em uma constituição francamente estrutural. Tomada em separado a perspectiva do enigma do texto de Rosa, podemos dizer ainda que ela conduz a uma construção mesmo vertiginosa. O crítico e escritor Affonso Romano de Sant'Anna, no entanto, destacará o rebuscamento estético da obra de Guimarães Rosa e inscreverá o autor, sua poética e, naturalmente, seus enigmas em uma categoria particular que servirá aos propósitos desse trabalho.

---

<sup>3</sup> A propósito do necessário obscurantismo da palavra grega, como sugerido por Huizinga, tomaremos o tema com melhor detalhamento mais adiante, ainda no primeiro capítulo deste ensaio.

#### 1.4 O JOGO DAS FORMAS: ANAMORFOSES CRIATIVAS DE GUIMARÃES ROSA

Os enigmas literários criados por Guimarães Rosa naturalmente se desenvolvem e se aprofundam através dos múltiplos planos de sentido sugeridos por Benedito Nunes: daí a referida vertigem do arranjo. Guardadas as proporções dos níveis de *segredo*, sugerimos que a rebuscada – por vezes retorcida! - sintaxe do autor já constitua um primeiro nível de enigma. Um devido afastamento dará a ver, portanto, um arranjo poético complexo, que harmonize a tensão de forças contrárias e estabeleça um delicado concerto entre os elementos pareados na estrutura, que, tantas vezes se faz entre *coisas que são* e seus correspondentes: *coisas que parecem ser*. Atento a essas características, Affonso Romano de Sant’Anna sugerirá que Guimarães Rosa é um “autêntico exemplar do barroco moderno, tanto em sua forma cultista quanto conceitista, tanto no rebuscamento da frase e reinvenção de palavras quanto na montagem labiríntica dos grandes planos de sua narrativa.” (2000, p. 76-77).<sup>4</sup> Para o autor, Guimarães Rosa também se valia costumeiramente de um expediente comum aos artistas barrocos: inscrever-se, de maneira cifrada, na própria obra. Assim, Sant’Anna sugere que Rosa, ao promover a alteração na ordem dos contos de *Tutaméia*, que inscreve suas iniciais, JGR, no índice do livro, porta-se como Johannes Van Eyck: João Guimarães Rosa esteve aqui. (2000, p. 77)<sup>5</sup>.

O suposto anacronismo da inscrição de Rosa como artista barroco, assim como feita por Sant’Anna, não surpreende: em sua singular obra *Barroco*: do quadrado à elipse, o autor investiga a gradual – e, por vezes, controversa! – transformação do quadrado renascentista na elipse barroca, para sugerir a constituição de uma estética que, para além de um movimento histórico, representa uma forma – e uma forma perpétua - de se ver o mundo. A propósito das visões de mundo, o pensamento barroco consagrou pensadores e teorias que fundamentaram o desenvolvimento da

---

<sup>4</sup> Embora não constitua um elemento estruturante para este trabalho, não queremos eximir nosso leitor de uma pitoresca observação de Sant’Anna: tradicionalmente, esperava-se dos embaixadores – ocupação formal que Guimarães Rosa desempenhou ao longo de quase toda a sua vida adulta – que fossem experimentados em enigmas: “O sucesso de uma embaixada anamita em Pequim podia por vezes depender do talento do embaixador para a improvisação em verso. Todos os membros das embaixadas precisavam ser constantemente preparados para toda a espécie de perguntas, e saber as respostas para as mil e uma charadas e enigmas que ao Imperador ou a seus mandarins apetecia perguntar. Era a diplomacia sob forma lúdica.” (SANT’ANNA, 2014, p. 141)

<sup>5</sup> Sant’Anna refere-se propriamente ao caso do quadro “O Casal Arnolfini”, do pintor flamengo Jan van Eyck, que oculta a mensagem “Jan van Eyck esteve aqui”.

obra de outros pensadores, aos quais Guimarães Rosa francamente se filiou<sup>6</sup>. Sant'Anna recorda as suspeitas dos precursores da ciência moderna – Copérnico, Kepler, Galileu, e Descartes – de que o *livro da natureza* se escrevesse com caracteres matemáticos (2000, p. 48)<sup>7</sup>. Se por um lado somos impelidos a relevar a suspeita de tão ilustres pensadores - prejudicados por precederem as descobertas da linguística moderna -, por outro lado dela nos servimos para observar que tal suspeita nos leva a duas conclusões bastante curiosas: 1. para os antigos pensadores, a natureza oferecia ao homem um enigma; 2. o enigma da natureza oculta, nele próprio, a passagem indistinta entre o natural e o simbólico, (con)funde a passagem entre as palavras e as coisas. A propósito desses ocultamentos, para Sant'Anna, a elipse barroca é a própria representação do enigma:

Na retórica a elipse é uma figura do discurso que pressupõe que algo não foi dito, que algo está faltando, que algo está oculto.  
Na elipse, um eclipse. O ocultamento de uma letra, de um signo. Uma camada de sombra.  
Ler um discurso elíptico, portanto, é extrair-lhe os significados, desvelar, lançar luz. Achar, enfim, aquela recém-nascida figura que se esconde na voluta que se expõe na fachada. (2000, p. 22-23).

Em sua apreciação da obra de Rosa, Sant'Anna destaca dois livros do autor como expoentes da referida estética barroca: *Tutaméia* e *Primeiras Estórias* – e, sobre a obra magna do autor, Sant'Anna sugere:

obra-prima do barroquismo ficcional moderno brasileiro Grande Sertão: veredas, que se refaça a tradição e que essas veredas sejam o desenho do enorme labirinto onde Diadorim e Riobaldo têm que enfrentar o Grande Cão, o Minotauro, que é “Hermógenes mór Maldito”. Do liso do Sussuarão ao rodopio do duelo no meio da rua, o arrebatamento labiríntico da alma barroca entre o bem e o mal, o amor e a morte.” (SANT'ANNA, 2000, p. 73).

Mas talvez seja mesmo nos – e entre os – livros *Primeiras Estórias* e *Tutaméia*: Terceiras Estórias que se inscrevam os principais enigmas estruturais de Guimarães Rosa, como testemunha Rosenfield ao descrever a composição de tríades (tríades de contos) estruturantes em *Primeiras Estórias*<sup>8</sup> (2006, p. 160). As organizações

<sup>6</sup> Guimarães Rosa relacionou para seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, os autores de sua preferência filosófica – que se confunde, por vezes, com preferências espirituais. Retomaremos com maior detalhamento essa confissão – e essas preferências – na sequência deste trabalho.

<sup>7</sup> Destacamos que, se a ideia de um gênio matemático da natureza não encontra acolhida no pensamento de Guimarães Rosa, especialmente no que se deva à perspectiva cartesiana da lógica formal, a ideia de uma inteligência oculta, que desafie o homem com enigmas fundados na linguagem, parece consonar com suas ideias.

<sup>8</sup> Rosenfield (2006, 31-33) também evidencia o caráter estrutural de Grande Sertão: veredas, ao demonstrar que o romance se organiza segundo uma arquitetura própria: embora não se divida em capítulos ou não se marque por qualquer recurso gráfico que sugira separações, para a autora, o livro se dividiria em duas partes relativamente simétricas, a segunda delas, ainda, tripartida.

propostas para o livro de 1962 fundamentam-se, quase todas, no valor estruturante que se atribui ao conto “O espelho”, disposto inequivocamente ao centro do livro. Em um capítulo posterior, nos dedicaremos mais demoradamente e com maior detalhamento a este aspecto particular do conto, mas, por ora, destacamos que o conto se faz marcar, em especial, por uma imagem poética que *sobrenadará* sobre os planos de sentido do texto, e sobre a superfície do espelho em que, no enredo, o narrador busca ver a própria imagem; falamos da imagem furtiva de um rosto de um menino: “qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... **E era não mais que: rostinho de menino**, de menos-que-menino, só. Só.” (ROSA, 2005, p. 120, grifos nossos). Curiosamente, para Sant’Anna, as misteriosas volutas barrocas também podem revelar, justamente, um rostinho de menino que se projeta aos olhos do expectador, de um expectador, no entanto, que deverá antes pôr-se em movimento para desvelar o enigma das formas:

Mas as volutas da fachada da Gesù guardam um símbolo que não aparece nas fotos que a retratam apenas de frente e que não se oferecem ao olhar do espectador apressado. Se as fitamos de viés, por outro ângulo, veremos que debaixo das volutas superiores e menores existe uma figura esculpida. É a cabeça de um anjo menino. Há, portanto, algo no seio da voluta algo que nasce de suas dobras e que é necessário trazer à luz fazendo girar nosso olhar em torno da obra barroca.

Ver a elipse.

Ter a elipse (nos olhos). (2000, p. 21)

Em sua primorosa análise, Sant’Anna relacionará e analisará os principais índices da estética barroca, sempre relacionando-os aos exemplos com que se manifestam nas obras dos artistas - do período barroco à contemporaneidade - que o autor inscreve como barrocos. Dentre esses índices, destaca-se que a estética barroca se fez marcar pelas projeções de círculos e quadrados, formas tantas vezes utilizadas para circunscrever – de forma explícita ou furtiva -, a cruz, símbolo máximo da fé cristã:

Esses desenhos baseiam-se numa projeção de círculos sobre quadrados, buscando extrair dessas figuras geométricas, tidas como símbolo da perfeição, outras conseqüentes harmonias. [...] O quadrado representa a terra, é símbolo da manifestação dos quatro ângulos ou letras de Deus: J H W H. Para os platônicos refere-se à materialização da ideia. O quadrado, além do mais, corresponde à forma do homem. O círculo representa o infinito, o eterno. (SANT’ANNA, 2000, p. 28)

Coincidentemente, Guimarães Rosa inscreveu de forma enigmática as duas formas – o círculo e o quadrado -, no sétimo conto de *Tutaméia*, “Curtamão”<sup>9</sup>. Em um livro para o qual o autor confessou haver almejado a perfeição<sup>10</sup>, no conto de número sete, número que representa a perfeição, o autor inscreveu as formas que representariam esta mesma perfeição: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia. [...]. Dizendo, formo é a estória dela, que fechei **redonda e quadrada**.” (ROSA, 2009, p. 67, grifos nossos), forma que pode ocultar uma referência irônica do autor ao problema da quadratura do círculo, ironia que não dispensará a sua porção de ingenuidade, tão tipicamente ao gosto de Rosa. Mais à frente, no mesmo conto, o autor parece aventurar-se em uma radicalização dessa simbologia que levará as figuras geométricas (bidimensionais) à espacialidade dos volumes sólidos (tridimensionais): “todo **ovo** é uma **caixinha**?” (p. 71, grifos nossos). E isso ainda não é tudo: Vera Novis (1989) dispõe “Curtamão” entre os contos metalinguísticos de *Tutaméia*: a misteriosa, mutável, a casa anímica que o construtor se propõe construir representaria a própria obra do autor, Guimarães Rosa.

Os demais símbolos da estética barroca que Sant’Anna reunirá são surpreendentes e consonam, todos, com o desenvolvimento deste trabalho: volutas, projeções de formas quadradas e circulares, espelhos, labirintos... O ponto que atingimos em nossa análise talvez proponha uma radicalização própria do espírito barroco: a arte barroca constrange o expectador a mover-se, a inscrever-se como parte da própria obra. Para ver a obra como um todo, o expectador deverá mover-se, até mesmo ziguezaguear, ou caminhar de maneira errática, por outras vezes. Quem almejar o afloramento dos mistérios velados deverá mover-se em busca da única perspectiva sob a qual os enigmas se desvelarão. A concepção do labirinto como enigma está particularmente imbuída dessas peculiaridades que chamamos radicais: o jogo de entrar e sair é um jogo corporal – o sujeito deve *experimentar* o jogo, deve percorrer as ruas do labirinto. Mais do que um jogo de sentidos, os labirintos

---

<sup>9</sup> A editora Nova fronteira parece haver se dado conta da importância desta simbologia ao ponto de havê-la inscrito na capa que desenvolveu para a oitava edição de *Tutaméia*, capa que traz a imagem de um círculo em que aparecem circunscritos quadrados nos quais se veem as formas de quatro cabeças humanas.

<sup>10</sup> “Em conversa comigo (numa daquelas conversas esfuziantes, estonteantes, enriquecedoras e provocadoras que tanta falta me hão de fazer pela vida fora), deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. 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.” (RÔNAI, 2009, p. 15)

representam a própria via de acesso ao suspense e à surpresa inerentes à narrativa, o que caracterizaria uma experiência de presença (GUMBRECHT, 2010). A noção da experimentação do labirinto poderá nos levar a um aprofundamento da radicalização que propomos. O período barroco marcou-se pelo estabelecimento de uma nova visão de mundo, abalo ideológico inseparável da descoberta da perspectiva. Sant'Anna, em sua obra, cita Lewis Mumford para sugerir que a descoberta da tridimensionalidade da perspectiva foi a base das mudanças que fundaram a queda das muralhas medievais e prepararam, assim, o novo planejamento das cidades renascentistas (2000, p. 43). Sant'Anna estabelece ainda uma curiosa analogia entre o desbravamento dos mares no renascimento e o extravasamento dos então conhecidos limites da arte, quando da descoberta da perspectiva:

Assim como o homem renascentista havia desvendado outros espaços pelas descobertas, extravasando-se no horizonte dos mares, internando-se nas florestas do Novo Mundo, também as linhas reais e imaginárias das telas criavam mais do que um perspectivismo -, criavam perspectivas ilimitadas. Os Navios de Vespúcio, Colombo, Vasco da Gama, e Cabral, na verdade, traçavam linhas sobre os mares, construindo o “ponto de fuga” sobre o horizonte histórico. (2000, p. 42)

Desse modo, as perspectivas da arte e os espaços reais, em certa medida, confundem-se e o mundo todo é visto como um imenso labirinto.

A noção de um corpo que se põe em jogo com a arte também fundamenta uma terceira radicalização: o pensamento barroco se faz marcar pela constituição de cosmologias próprias. Affonso Romano de Sant'Anna relaciona o Triunfo Eucarístico, espetáculo de fé que se praticava em Minas Gerais, no século XVIII, como um dos índices da estética barroca (2000, p. 24). Cumpre destacar que tal espetáculo, a propósito do que mencionamos, representava uma cosmologia e, mais do que isso, uma cosmologia de presentificação (GUMBRECHT, 2010) em que o público e o espetáculo se integram, confundem-se em um carnaval sagrado que, por si, consiste em uma representação – um espelhamento - do universo.

A cosmologia barroca pode, no entanto, circunscrever o próprio labirinto enquanto símbolo, na medida em que um jogo que se joga com o próprio corpo pode ser relacionado como o enigma da vida. Sobre a poética barroca, Sant'Anna afirma:

Para se ter uma compreensão dessa produção textual, é preciso acentuar que a presença do labirinto nessa época, assim como seu retorno em outras – inclusive na nossa, com Kafka, Borges e García Márquez -, está presa a uma visão de mundo: o mundo como labirinto, o homem perdido, buscando um sentido, uma saída para seus passos diante do Minotauro, da morte ou do monstruoso absurdo da própria vida. (2000, p. 70)

O autor nos lembra ainda que “em seu sentido original, o labirinto tem uma conotação iniciática” (2000, p. 69) e que “quem o percorre realiza uma ‘viagem’ ou ‘prova’, que o leva (como no caso de Teseu ao enfrentar o Minotauro) a um certo poder.” (2000, p. 69). Vencer o labirinto, portanto, compreende a necessidade de retorno desta viagem, a necessidade de sair dele, o que parece um motivo caríssimo a Guimarães Rosa, um autor tão afeito à circularidade narrativa: “Tudo, para mim, é viagem de volta” (ROSA, 2009, p. 41).

Rosa pode ser classificado como um artista barroco, dado o rebuscamento de sua criação, que tantas vezes evidenciou-se *labiríntica*. Rosa também revelou muitas vezes a sua ambição por uma arte que se confundisse com a vida, ambição essa que encontra paralelo outra vez no barroco, com suas cosmologias próprias. Ademais, o autor se notabilizou pelos *ocultamentos*, *despistamentos* e *acenos para o leitor* que engendrou em sua obra, expedientes que encontram lugar na arte barroca, que pode ser entendida como uma arte do enigma, uma vez que pressupõe ocultamentos. Precisamos, no entanto, compreender, de maneira mais específica, como se constituem tais ocultamentos e qual é a sua essência, na tentativa de constituirmos um estatuto do enigma literário.

### **1.5 A PALAVRA POÉTICA É PURO SURGIMENTO (MAS AMA OCULTAR-SE...)**

João Guimarães Rosa, em conversa com seu tradutor para o Italiano, Edoardo Bizzarri, fez uma rara – e direta, explícita – confissão de suas preferências teóricas, filosóficas e religiosas. Um leitor desavisado não se confunda: as preferências filosóficas de Guimarães Rosa, de acordo com essa confissão, são, quase que essencialmente, religiosas: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.” (2003b, p. 90). O roteiro pessoal que Rosa fornece à crítica, por meio dessa confissão, por vezes se mostra bastante acertado: para a tradição do Tao, uma das filosofias preferidas de Guimarães Rosa<sup>11</sup>, o valor das palavras se funda justamente no sentido que elas ocultam; por outras, não... O roteiro estabelecido por Rosa parece exercer grande poder de influência sobre seus críticos, na medida em que constantemente é tomado como uma lista das *referências exatas* para os estudos do autor. As nove referências da lista, mesmo se resguardada a

---

<sup>11</sup> Em carta a seu tradutor para o italiano, Guimarães confessa sua alegria por saber que o título de *Grande Sertão*: Veredas constaria na capa das edições estrangeiras sem o til (ROSA, 2003b, p. 150).

amplitude dos nomes, ou ainda o valor enciclopédico que encerram, não parecem dar conta das leituras de Guimarães Rosa, de modo que, mesmo nesse particular, as referências apontadas pelo autor também podem ser consideradas enigmáticas, uma vez que podem levar pesquisadores a *se perder*. Além disso, seria um erro pueril centrar a poética de Rosa na perspectiva exclusiva do espírito do autor, sem levar em conta a perspectiva interacional do texto (KOCH; ELIAS, 2010), de forma que não podemos negligenciar o universo de autores que Rosa não elegeu como *seus*, ou mesmo os autores que ele nem tenha chegado a conhecer.

Para Affonso Romano de Sant'Anna – como verificamos no tópico anterior -, a elipse barroca subentende um ocultamento necessário e nisso reside, assim entendemos, o seu valor enigmático. Pois será em uma linha filosófica que não consta no cânon de Guimarães Rosa que encontraremos a fundamentação precisa para a essência dos ocultamentos da estética barroca e da poética do autor.

Nos anos finais de sua vida, o filósofo alemão Martin Heidegger dedicou-se a investigar as origens de um dos conceitos mais importantes da filosofia, um conceito sobre o qual se funda o pensamento ocidental: falamos do conceito de logos. Para Heidegger, as noções de *razão*, *pensamento racional*, *linguagem* e *explicação*, que normalmente se atribuem ao logos, já representam um falseamento do sentido original do conceito, que já estaria corrompido desde a filtragem cultural que se estabelece a partir de Platão e Aristóteles. Ao pensador interessaria o conceito original do logos, que ele vai buscar em Heráclito. O trabalho de Heidegger a que nos referimos consagra-se com a publicação, em 1970, da obra *Heráclito: A origem do pensamento ocidental*. A empreitada do autor, como ele a desenvolve nessa obra, é singular: Heidegger empreende um trabalho de resgate etimológico de fôlego, que vai buscar fundamentos na tradição e na cultura e, tantas vezes, se vê nas raias da discussão do fazer da tradução. A dificuldade que se impõe, com efeito, é incalculável, se consideramos que se vai buscar o fundamento do conceito de logos em um filósofo pré-socrático cuja obra se perdeu, ou, com mais exatidão, um pensador de cuja obra restaram apenas 131 fragmentos.

O pensamento de Heidegger, especialmente no que respeita à sua incursão linguística, conduz uma reflexão que ganha sentidos singulares na língua portuguesa: o termo que consagramos para as noções de descobrimento, divulgação, aparição, a palavra *revelação*, ocultaria o sentido de um segundo velamento a partir do prefixo

“re”. Heidegger, curiosamente, retomará a noção de *aletheia*, uma das acepções gregas para “a verdade”, para desenvolver a noção de *desvelamento* - ou *desencobrimiento* -, mais exata para o sentido que buscamos para a *abertura dos segredos* dos enigmas literários; a essência humana, para o autor, é fundamentalmente enigmática, ao passo que, para ele, “O estranho e enigmático esconde-se inteiramente na essência do próprio homem.” (1998, p. 324). Ainda sobre os mistérios humanos essenciais, Heidegger afirma que:

"O enigmático da essência humana assumida pelos gregos é muito mais misterioso do que podemos supor. Isso se deixa comprovar, por exemplo, quando descobrimos não saber nada sobre a verdade poética da poesia trágica de Ésquilo e Sófocles, desde o momento em que retiramos as interpretações posteriores, deixando de lado o entendimento psicológico do homem." (1998, p. 324)

Em seu trabalho de tradução e de *arqueologia etimológica*, Heidegger aproximará – especialmente no âmbito do pensamento de Heráclito -, os conceitos de *logos* – seu objetivo primeiro – e de *físis* para sugerir que a *físis* é *puro surgimento* (1998, p. 114), melhor dizendo, “A palavra φύσις significa: o que a partir de si mesmo surge para o aberto e o livre e que, nesse surgimento, permanece e aparece, doando-se para o livre no aparecimento” (1998, p. 39). Tal surgimento, no entanto, amarra em si uma ambiguidade insolúvel, dado que **O surgimento propicia o encobrimento**, a fim de que vigore na própria essência do surgimento. O encobrir-se vigora, no entanto, ao favorecer o surgimento para ‘ser’ surgimento.” (1998, p. 144, grifos nossos). A *tensão dos contrários*, como proposta pela linha de pensamento que se funda em Heráclito, parece mesmo, por vezes, insuportável para a lógica formal. Heidegger, contudo, nos lembrará que a própria noção de verdade, para os gregos, comporta uma negação: *des-encobrimento* (1998, p. 109) -, e se vale de seus esforços – por vezes às raias do poético -, para pacificar a ambiguidade que introduz, para justificar que o *surgimento* comporta em si um *encobrimento*:

O que aconteceria se a fonte que surge à luz da terra ficasse sem as águas que acorrem subterraneamente? Não seria fonte. Ela precisa pertencer às águas escondidas. Esse pertencer diz que, em sua essência, toda fonte se mantém protegida pelas águas escondidas na terra, só sendo fonte a partir delas. (1998, p. 148)

Assim, os termos que Heidegger aproxima em sua busca pela origem do *logos*<sup>12</sup> parecem servir com justeza à nossa busca pelo mecanismo do enigma literário. Mais

---

<sup>12</sup> Heidegger afirma que *logos*, harmonia, *físis* e *cosmos* dizem o mesmo, mas “a cada vez numa outra determinação originária de ser” (1998, p. 188).

do que isso: o pensamento de Heráclito inscreveria o estatuto do enigma na própria *ordem geral das coisas*, medida em que tudo o que se mostra guarda em si o próprio velamento:

O que haveria, então, de suceder com o surgir, desprovido de todo e qualquer relacionamento com o encobrir-se? O surgir não teria nada a partir do qual pudesse surgir, e nada que se abrigar-se no surgimento. Mesmo que pudéssemos entregar o surgir para si mesmo, apreendendo-o como o que acabou de acontecer, o surgir ainda teria que escalar e esquivar-se do que garante um surgimento, ou seja, do fechamento, para logo ou imediatamente dissolver-se no nada, no agora da separação. O surgir não vigora como aquilo que vigora se, primeira e continuamente, não estiver contido e resguardado no encobrimento. (HEIDEGGER, 1998, p. 148)

A propósito da *arqueologia* de Heidegger, e ainda da forma como o autor retoma a noção de *aletheia*, Kathrin Rosenfield nos lembra que a antiguidade clássica não opunha o *verdadeiro* ao *falso*, como o mundo ocidental consagrou; antes, contrapunha a verdade ao esquecimento, àquilo que se tributa ao Lethe. *Aletheia*, portanto, “significa o verdadeiro, o franco, o que se realiza efetivamente, o que é real em oposição aos engodos ilusórios” (ROSENFELD, 2002, p. 106), contudo, só é verdadeiro na medida em que nega o esquecimento, afinal, “O saber verdadeiro, a verdade, é, literalmente aquele fundo ‘não-esquecido’ – *alethés* – que se conserva na memória literal como também na obtusa memória corporal, de forma que o Tempo poderá reintegrá-lo na consciência dos homens.” (ROSENFELD, 2002, p. 111). Nessa perspectiva, a poética de Rosa também se distingue por um trabalho de desencobrimento que caracteriza a verdade como concebida pela antiguidade grega, na medida em que o autor busca *remover o velo*, trabalha por resgatar do esquecimento as palavras da língua que caíram em desuso e, muito especialmente, as imagens sertanejas ameaçadas pelo oblívio decorrente da desenfreada expansão urbana.

Ainda no que respeita ao nosso objeto de estudos, a obra de Guimarães Rosa, retomemos a já referenciada prática do autor de *acenar* para seus leitores idealizados. Heidegger colocará em foco uma velada referência de Heráclito sobre gestos expedidos pelo deus Apolo para se perguntar o que seriam, em essência, os *sinais* e chegará à curiosa conclusão de que os sinais descobrem, sem prescindir de um encobrimento. Os sinais – os *acenos* - são essencialmente enigmáticos, portanto:

O que é um sinal? Algo que se mostra, que se descobre. O que se descobre é de tal modo que indica um não-mostrado, um não-aparente, um encoberto. Dar sinais significa: descobrir alguma coisa que, em aparecendo, indica um encobrimento, encobrendo e dando cobertura, ou seja, deixando surgir a

cobertura ou abrigo como tal. A essência do sinal é um encobrimento descobridor. (HEIDEGGER, 1998, p. 189)

O mergulho de Heidegger no rio de Heráclito justifica e embasa nossa análise sob diversos aspectos. A propósito da religiosidade de Rosa<sup>13</sup>, o pensador alemão nos lembra que a essência dos deuses, de acordo com o pensamento grego, compreende a noção de um extraordinário que se expõe na dimensão do ordinário (1998, p. 24), uma essência enigmática, portanto. A própria concepção grega de *divindade* é, para Heidegger, essencialmente enigmática, uma vez que a relação dos gregos com os seus deuses compreenderia um *saber* em lugar da habitual noção de *fé*, especialmente no sentido de pregações autoritárias que determinam suas verdades (1998, p. 30). Há, no entanto, um aspecto particular do pensamento de Heráclito – especialmente como mediado por Heidegger – a que queremos nos dedicar com mais profundidade: falamos da relação das partes com o todo, da noção de fragmento<sup>14</sup>.

### 1.5.1 Os fragmentos que ocultam uma ordem insuspeita (de uma construção orgânica e não emendada...)

*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.* (Schopenhauer)

Conta a tradição que, após concluir a sua obra, Heráclito, entrou no templo de Ártemis e deixou o livro sob a proteção da deusa antes de retirar-se e desaparecer para sempre. Falamos de um livro do qual não se tem mais registros: as inscrições das citações de Heráclito, a partir de outras referências literárias, levantam a suspeita de que os últimos registros de um exemplar integral da obra do filósofo remontem a mais de 1500 anos. O drama de Heráclito, no entanto, divide as opiniões de seus intérpretes: se há os que se surpreendem com a trágica ironia de que a deusa tenha esfacelado o livro que o filósofo deixou sob seus cuidados, não faltam os que sugeriram

<sup>13</sup> Ao analisar a biblioteca de Guimarães Rosa, Suzi Frankl Sperber revela perplexidade ao constatar, com base em grifos, anotações e outros sinais gráficos, a preferência do autor pelos textos religiosos e esotéricos, mesmo por obras, muitas vezes, de pouco prestígio acadêmico.

<sup>14</sup> Ainda no que respeita a uma possível afinidade entre a poética de Guimarães Rosa e o pensamento de Heráclito de Éfeso, o filósofo é citado duas vezes por Rosa em *Ave, Palavra*, na narrativa que abre o livro, “O mau humor de Wotan”: “Tratemos de **Heráclito**, de Sófocles — arre ondeia a suástica sobre Himeto, Olimpo e Parnasso — detém ninguém o correr dos carros coraçados.” (2001, p. 33, grifos nossos), e como epígrafe do texto “Os abismos e os astros” (2001, p. 93).

– sob os influxos de uma ambiguidade própria do filósofo obscuro – que foi justamente por meio da fragmentação da obra que a deusa a protegeu.

Heidegger remontará à primitiva cultura agrária da Grécia para associar o logos a uma noção de *leitura de recolhimento*: “tomaremos ‘ler’ no sentido mais amplo e mais originário de ‘colher, recolher (respigar) da lavoura’ [...]. λέγειν, colher – λόγος, a colheita.” (1998, p. 278). Assim, para Heidegger, o logos representa um *recolhimento*, ganha o sentido de uma *colheita*, uma colheita, contudo, que se dá segundo o limite do braço que recolhe, que suspende do chão com o intuito de resguardar e cuidar.

Na perspectiva da *colheita*, ou de um *recolhimento*, a própria noção de fragmento se mostra ressignificada. Heidegger retoma o fragmento 124 de Heráclito para propor, a partir dele, uma revisão: "De coisas lançadas ao acaso, o arranjo (ainda) mais belo, o cosmo." (1998, p. 176) – o cosmo seria, portanto, o arranjo das partes lançadas ao acaso; mais do que isso: a beleza do cosmo viria da própria beleza das partes arranjadas, dos fragmentos *recolhidos*. O filósofo alemão sugere que a noção de coleta compreenderia, inclusive, o sentido original do logos, como “o acolhimento desencobridor - no sentido da unidade própria da junção inoperante que se conjuga de forma originária." (1998, p. 188), assim, “colher significa deixar aparecer, a saber, o uno, em cuja unidade o que vigora na proximidade se re-colhe numa coletividade, a partir de si mesmo. ‘Re-colher’ significa: permanecer contido na unidade originária da junção." (1998, p. 188). Seria, portanto, o recolhimento do logos que permitiria ao apanhador reunir as partes para dar a ver uma unidade que já vigorava a partir de si mesma (HEIDEGGER, 1998, p. 160).

Podemos assim retomar o dilema da proteção da deusa Ártemis: Heidegger sugere que se os escritos de Heráclito restaram desprotegidos e se esfacelaram, não podemos dizer o mesmo de sua palavra, que haveria sido preservada, no *recolhimento* de seus 131 fragmentos, sob os cuidados da deusa, que a protegeu justamente por meio do esfacelamento do livro:

Achamos, porém, que se possuíssemos o texto integral, os pensamentos desse pensador haveriam de se apresentar com maior facilidade, clareza e transparência a partir de seu contexto. É o que achamos. Mas diversos motivos mostram o equívoco dessa opinião." (HEIDEGGER, 1998, p. 34)

Se a sugestão de Heidegger aventa uma excentricidade lógica, ou mesmo um absurdo, lembremo-nos de Guimarães Rosa que almejava o que ele próprio chamava de um *supra-senso* (2009, p. 30) e tantas vezes referiu-se de forma jocosa à lógica

formal, como quando apelidou-a de “megera cartesiana” (2003b, p. 91). Parece coerente para com a estética de Rosa – sem perder de vista o que ela tem de barroco -, coerente ainda com o seu gosto pelos jogos que estabelece com seus leitores, a ideia de que se possa recompor o sentido geral de *Tutaméia: Terceiras Estórias* a partir da apreensão da *palavra geral* do autor, recolhida por meio da experimentação e do jogo com seus fragmentos. Colocada em paralelo com a sugestão de Heidegger, de que o esfacelamento da obra de Heráclito tenha sido uma medida necessária à apreensão de sua palavra, a ideia de que o arranjo fragmentário de *Tutaméia*, com quarenta contos, quatro prefácios e incontáveis paratextos possa dar a ver uma unidade oculta, torna-se razoável, mesmo coerente.

A *montagem* de *Tutaméia* também pode assinalar outro índice da estética barroca, dado que as partes que a compõem não compreendem uma natureza dispersiva, antes, integram-se segundo uma ordenação própria, como descreve Walter Benjamin, em sua obra de 1928, quando se ocupa da dialética que se dá a conhecer entre as noções do unitário e do múltiplo (2013, p. 26). Com efeito, a profusão de representações própria do Barroco não prescinde de um caráter totalizante, como o entende Benjamin, na medida em que, para o autor, as ideias “só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta” (2013, p. 23). A essência das representações, portanto, emanaria justamente da forma como a *constelação* - que compreende as representações mais periféricas, mais particulares - articula as suas partes para revelar uma ideia central, totalizante.

Nossa formação lógica obriga-nos, contudo, à pergunta: mas qual seria, então, o método por meio do qual a ordem geral de um arranjo, recolhidas as suas partes, se apreenderia? Para Heidegger, tal desvelamento não prescindiria de uma noção de paciência, de uma noção de persistência, ao passo que, para o autor, o entendimento, a própria aprendizagem, têm uma natureza enigmática que se desvela por um exercício de presentificação (GUMBRECHT, 2010): faz-se necessário colocar-se diante da recolha, *colocar-se* e *manter-se* diante do objeto recolhido, até que sua essência se mostre:

ἐπίστασθαι - colocar-se e estar diante de algo de maneira que nesse colocar-se e estar-diante-de-algo se mostre, e, na verdade, se mostre para nós (medium). Colocar-se diante de algo significa: deixar que algo se mostre a fim de que se possa tender para o que se mostra, segundo aquilo e como o que se mostra é. Poder tender para uma coisa diz: entender-se com ela, e por isso ἐπίστασθαι significa “entender alguma coisa”. (1998, p. 211-212)

Assim, *entender* compreenderia um "entender-se com" alguma coisa; pacificar as tensões da diferença, para que se possam ver os contornos de uma unidade complexa. A aceitação do enigma da diferença, que se desvela quando nos *apresentamos* diante de algo e entendemo-nos com ele, também dá conta da proteção na contréa, entendida como espaço de recolhimento do logos:

Quando nos sentimos confiantes frente a alguma coisa, ela não precisa ter descoberta a sua essência. Ao contrário. O fato de a coisa permanecer velada em sua múltipla essência é até mesmo a condição prévia para que se estabeleça uma confiança frente à coisa. (HEIDEGGER, 1998, p.327)

Propriedades de um logos que protege à mesma medida que põe em evidência: alberga -, recolhe, dispondo ao alto.

### **1.5.2 A doutrina (multívoca) do logos: os esboços primeiros do estatuto do enigma literário**

O logos, como entendido, experimentado e repetido – quase *friccionado!* – por Heidegger, vigora a partir de si mesmo e representa um puro surgimento que, sem prejuízo dessa pulsão desencobridora, também ama ocultar-se; é também um *acolhimento desencobridor*, uma proteção e um recolhimento que deixa ver a unidade a partir da reunião de suas partes. Ademais, o logos daria conta da própria natureza humana, naturalmente misteriosa, enigmática; não se diferenciaria também do arranjo do cosmo, que conjuga de forma multívoca: "O universo - que em grego se diz ó *κοσμος* - é, em essência, sobretudo o que se vela, e por isso a 'obscuridade' é essencial." (HEIDEGGER, 1998, p. 46).

A continuidade do nosso trabalho, no entanto, a esta altura, impõe uma pergunta: como se dá essa mediação entre o que se desvela e o que se encobre? Ou, ainda, qual é a perspectiva do que se revela em relação ao ente que *se entende* com ele? Em certa medida, o pensamento de Heidegger parece sugerir que, diante do logos, suprimem-se as distâncias – espaciais, temporais ou semânticas -, na medida em que o broto reafirma o ser da semente, mediados, ambos, pela mesma luz:

A essência grega da φύσις não é, de forma alguma, a generalização aceita da experiência, hoje considerada ingênua, do surgimento de grãos e frutos e do nascer do sol. Ao contrário, a experiência originária do surgimento e proveniência a partir do que se vela e se encobre é que constitui a relação com a "luz", em cuja claridade são constatadas a coisa semente e a coisa broto em seu surgimento, vendo-se, assim, o modo em que a semente "é" na sementeira, o broto "é" na brotação." (HEIDEGGER, 1998, p. 103)

Além disso, no que concerne às distâncias, à espacialidade, o sentido original do logos também não se dissocia da noção de *clareira*, na medida em que clareia e expande o entorno do que protege. (HEIDEGGER, 1998, p. 32). Ademais, Heidegger sustenta que:

o homem não se recolhe na amplidão do λόγος justamente porque **o λόγος humano é indicador do amplo**. Tudo isso é estranho e enigmático. E não apenas para o nosso entendimento, que em virtude de uma espécie em incapacidade não é capaz de resolver numa concordância o que parece irreconciliável. O estranho e enigmático esconde-se inteiramente na essência do próprio homem. (HEIDEGGER, 1998, p. 324, grifos nossos)

O logos, que, a um só tempo, *acena* e é um sinal, deve, no entanto, preservar seu potencial encobridor, pois, de acordo com o pensamento grego original, os sinais seriam “o mostrar-se do próprio surgimento a que pertence esse mostrar-se, **que deve manter o seu sentido o mais distante possível de qualquer ‘codificação’**”. (HEIDEGGER, 1998, p. 189, grifos nossos).

A incursão de Heidegger pela origem do pensamento ocidental, desimpedido da fôrma de Platão e de Aristóteles, parece haver sido fundamental para o desenvolvimento de nossa investigação: desobrigando-nos de assumir as possibilidades de que a doutrina do logos se expanda por toda a natureza, descobrimos que a origem do pensamento ocidental e, conseqüentemente, nossa possibilidade de conhecer, no sentido mais amplo do termo, têm uma genética afeita aos encobrimentos, ou, como preferiremos chamar, uma genética afeita aos enigmas. Além disso, descobrimos também que essa essência deve assegurar a manutenção do encobrimento que lhe é próprio, a propósito de preservar sua própria essência.

Por fim, se esse logos que é puro surgimento, mas ama ocultar-se, deve preservar sua face encoberta, perguntamo-nos: a que distância? Partimos de duas premissas: 1. o logos (o enigma) deve supor um encobrimento necessário; 2. o logos deve assegurar a manutenção de sua porção recolhida. Sentimo-nos prontos para traçar um primeiro esboço do estatuto que buscamos, uma regra geral do enigma literário.

## 1.6 RIO ABAIXO, RIO A FORA, RIO A DENTRO – A TERCEIRA MARGEM DO SENTIDO

A epígrafe que abre este capítulo introduz a história de Tarquínio, o soberbo, como referenciada por Søren Aabye Kierkegaard, em sua obra *Temor e Tremor*. Conta

a história que Tarquínio, em resposta ao mensageiro, enviado por seu filho para buscar as suas orientações sobre como proceder após a tomada de Gábia, esteve em silêncio. Imaginamos a perplexidade, o constrangimento do mensageiro que, cheio de temor, retornou a seu emissário sem a resposta ordenada. Permitimo-nos ainda imaginar o embaraço do mensageiro ao descrever o comportamento excêntrico do soberano que, não só mantivera-se em inquietante silêncio, como se pusera a cortar as cabeças das papoulas de seu jardim; então... *o enigma de Tarquínio, compreendeu-o o filho, não o mensageiro*: os chefes da cidade, por ordem do rei, deveriam ser decapitados! A mensagem cifrada deve manter-se a uma *distância segura*, que assegure o seu velamento, à medida que também permita o seu desvelamento. Tal noção ambígua remete-nos ao relato que desenvolvemos nos prolegômenos deste trabalho: em um conto da complexidade e do valor estético de “A terceira margem do rio”, minha atenção – minha intuição, agora supomos -, fora atraída para um ponto da narrativa que, até então, me parecera de importância periférica – a perplexidade da família do narrador com a manutenção da condição do pai: “ele, ou desembarcava e viajava s’embora, para jamais, o que ao menos se condizia mais correto, ou se arrependia, por uma vez, para casa.” (ROSA, 2005, p. 78).

Ainda não tivemos ocasião de mencionar, neste ensaio, a importância da obra de Goethe para a constituição da poética de Rosa, bem como a influência do poeta alemão sobre o autor brasileiro – e pretendemos fazê-lo em breve! -, mas parece-nos oportuna uma primeira antecipação: no ato “Bosque frondoso” da segunda parte de *Fausto*, Eufóron propõe ao coro um jogo curioso: um jogo de caça em que a presa, ao fim, se irá deixar capturar. A regra do jogo, portanto, se funda na garantia de que o jogo chegará a termo, uma vez que a caça perderá voluntariamente ao se deixar capturar. O modelo se torna ainda mais curioso se levarmos em conta que o velocíssimo Eufóron, com seus saltos descomunais, alcançaria a sua presa tão logo quisesse; ele, no entanto, se manterá a uma distância segura, que não permita que a caça se evada: ele quer, portanto, jogar com ela -, e tão logo essa distância seja superada, o jogo terá termo. A curiosa caçada proposta por Eufóron dependerá, portanto, da manutenção dessa distância.

Nosso esboço de uma regra geral do enigma literário sugere, portanto, que tais construções devem assegurar o velamento de seus sentidos à medida que também afiancem a garantia de que seus segredos se darão a ver se os obstáculos que

impõem forem corretamente enfrentados. O poeta e crítico literário mexicano, Octavio Paz, também parece ater-se às regras próprias do enigma literário, como as entendemos, em seu celebrado ensaio *O arco e a lira*. Em comentário sobre a arte e sobre a linguagem, Paz sugere que:

Seu hermetismo – nunca é totalmente impenetrável, mas sempre aberto para quem quiser se arriscar atrás da muralha ondulante e áspera das palavras – é parecido com o hermetismo da semente. Enclausurada, dorme a vida futura. (2012, p. 302)

O autor também destaca em sua obra - que não sem motivo faz referência a Heráclito - a natureza enigmática da poesia, que *surge* na mesma medida em que *encobre*: “Poema: orelha que escuta uma boca que diz o que a exclamação não disse. O grito de tristeza ou de júbilo indica o objeto que nos fere ou nos alegra; **indica, mas o encobre**” (PAZ, 2012, p. 54, grifos nossos).

Talvez ainda não tenhamos sido suficientemente claros e queremos, por isso, retomar os exemplos mencionados. A inusitada *mensagem* de Tarquínio comunica um sentido específico e bem definido. Reveste-se, no entanto, de uma natureza enigmática, por seu caráter de ocultação e desvelamento, que assegura que a mensagem se mantenha incompreensível para o mensageiro, mas se desvele para o filho. Se a intrigante história de Tarquínio revela-se exemplar, o conto de Rosa, parece-nos ainda mais singular. O hermetismo de “A terceira margem do rio” revela que este conto pode ser tomado em si como um modelo, um paradigma do enigma literário, à medida que fala de um enigma, tem em si um enigma e é, ele próprio, um enigma. O enigma, portanto, deve resguardar o próprio encobrimento para que continue a ser um enigma, mas deve também pressupor a possibilidade de ser desvelado, deve estar suficientemente próximo de seu jogador para instigá-lo, para aliciá-lo. Um enigma impenetrável, portanto, não é um enigma, deverá, sim, resguardar os seus mistérios, manter-se a uma distância segura, mas não tão grande a ponto de que o jogador se perca ou mesmo dele desista, como Eufórion, que resguarda o próprio passo para que o coro não se distancie, tampouco se deixe capturar, como o pai que não se deixa nunca perder de vista: não desembarca da canoa, mas também não vai definitivamente embora, o que o filho chega a considerar *o mais correto!*

A propósito do estranho jogo de Eufórion, queremos lembrar que seu valor *lúdico* é semântico, circunscrito ao enredo criado por Goethe. Como forma poética, porém, constitui a *imagem literária* de um enigma. Tal paradoxo nos servirá para mais

um esclarecimento. Na obra em que investiga a poética paradoxal de Lewis Carroll e a forma como, nela, os sentidos se produzem, Gilles Deleuze considera que a criação de Carroll propõe jogos singulares, que "parecem não ter nenhuma regra precisa e não comportar nem vencedor nem vencido." (2015, p. 61), curiosos tipos de jogos que, parece-nos, reclamam uma revisão das proposições de Huizinga, dado que, para o pensador holandês, os jogos devem estar, necessariamente, circunscritos a um intervalo de tempo e de espaço e os jogos de Carroll, além de radicalizarem as noções de espaço<sup>15</sup>, por não carecerem de vencedores e vencidos, também confundem em si a noção de seu fim, uma vez que os jogadores poderão continuar a jogá-los se assim o quiserem. Os supostos jogos de Carroll, parecem, com efeito, inscrever-se com mais exatidão no estatuto dos enigmas literários. Ajudam-nos, assim, a delinear um possível traço distintivo dos enigmas em relação aos jogos: se os enigmas são jogos, eles são jogos que, embora afiancem a possibilidade de seu desvelamento, também subentendem o intuito de não acabar, por mais paradoxal que isso pareça. *O nosso pai*, que embarca misteriosamente em sua canoa para nunca mais voltar, permanece ao alcance dos olhos, pode, a qualquer momento desembarcar e voltar para o seio de sua família, pode também, tão logo queira, seguir o curso das águas e desaparecer para sempre, mas não faz, nem uma coisa, nem outra: antes mantém-se em suspenso – permanentemente; na terceira margem, a margem que não tem fim.

### 1.7 O ENIGMA LITERÁRIO: SEUS LIMITES, SUAS MARGENS

*É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma.* (André Breton)

*Nosso pai*, paradigma do enigma literário, deverá, como dissemos, manter-se em suspenso: à margem – terceira. Octavio Paz sugere, de forma desconcertante, em sua obra, que é a palavra poética que nos faz saltar para a outra margem<sup>16</sup>. Paz

---

<sup>15</sup> Queremos considerar que os jogos de Carroll chegam mesmo a revestir-se de um caráter cosmológico, uma vez que um grande número de participantes assumem papéis complexos demais para os jogos a que estamos habituados, como podemos ver na *Quadrilha da lagosta*, ou mesmo porque as noções de espaço se confundem, como demonstra o *jogo de croqué da rainha*, em que os acessórios do jogo – bolas, tacos e metas –, são, na verdade, seres animados – respectivamente ouriços, flamingos e cartas/soldados da rainha.

<sup>16</sup> Octavio Paz publicou gradualmente os textos que viriam a compor as versões finais de *O arco e a lira*. A obra começa a vir à luz em 1956, onze anos, portanto, antes da morte de Guimarães Rosa. As primeiras versões do livro de Paz não constam nas relações de que dispomos da biblioteca de Rosa, o que representa – mais uma! – falta notável, dado que as semelhanças entre o capítulo “A outra margem”, de *O arco e a lira*, e o conto “A terceira margem do rio” são surpreendentes. Desconhecemos

também admite a natureza enigmática da poesia e sugere que, ao fim do influxo criativo, o poeta descobre, com assombro, que o texto intrincado que acabou de criar guarda uma coerência secreta (2012, p. 165). A lógica da margem, no entanto, para o filósofo franco-argelino Jacques Derrida, é a sua contraditória negação:

O que obriga não apenas a ter em conta toda a lógica da margem, mas a tê-la numa conta totalmente diferente; a relembrar sem dúvida que para além do texto filosófico não há uma margem branca, virgem, vazia, mas um outro texto um tecido de diferenças de forças sem nenhum centro de referência presente [...]. (1991, p. 25).

Derrida fará ainda uma aproximação etimológica entre as palavras "marcha" e "margem", o que dará a ver o quanto essa noção tem de dinâmica, o quanto poderá ter de controversa (1991, p. 26).

Foi Goethe, no entanto, quem elevou a ideia de margem à noção de invólucro, de *limite*, o que garante a perspectiva de recolhimento, a dimensão enigmática do modelo: "toda atividade vital demanda um invólucro que a proteja contra o rude elemento exterior" (2019, p. 28). Seria então uma condição essencial dos seres vivos, para Goethe, compreender esse limite – essa margem - que estabelece um primeiro dualismo, entre o que está dentro e o que está fora: "Esse invólucro pode então aparecer como casca, pele ou tegumento, e tudo o que entra em cena para a vida, tudo o que deve atuar de maneira vivente precisa ter invólucro." (GOETHE, 2019, p. 28). Nossa referência a Goethe, como havíamos antecipado, é insuspeita. Leitor contumaz – com facilidade de acesso a textos em diversos idiomas -, profundo conhecedor da história da literatura, Guimarães Rosa notabilizou-se por não evidenciar suas referências literárias e por, naturalmente, não prestar-lhes louvor, o que, para a crítica, pode haver sido um sinal da conhecida vaidade do autor, vaidade que ele, segundo o testemunho de amigos próximos, tomava como um fardo<sup>17</sup>. Para Kathrin Rosenfield, Rosa valeu-se mesmo de seu gênio criativo para atenuar marcas de influência em seu texto:

Rosa sempre fabrica suas obras com materiais historicamente pré-moldados, fazendo sempre desaparecer os rastros de suas fontes de inspiração graças a uma poderosa sensibilidade e... um ardiloso manejo de variadas técnicas. (2006, p. 81)

---

qualquer registro biográfico de encontros entre os autores ou de correspondência entre eles (a falta do nome de Rosa nos índices remissivos de um autor enciclopédico, como era Octavio Paz, é outro *abismo que grita!*). O engajamento dos dois autores em eventos literários internacionais, bem como a coincidência de ambos haverem exercido funções diplomáticas, torna improvável que um não fosse, no mínimo, bem informado sobre o outro.

<sup>17</sup> Paulo Dantas (1996) testemunha haver encontrado Guimarães Rosa chorando enquanto carregava uma enorme cruz pelos corredores de seu escritório, no Itamaraty, como forma de penitenciar-se por sua vaidade, evento que parece colocar-se nas raias de uma narrativa ficcional.

Há, no entanto, uma exceção: Goethe -, autor a quem Rosa se referia com entusiasmo, como quando, por exemplo, celebrou a publicação da tradução de *Grande Sertão: Veredas* em alemão, referindo-se ao idioma como *a língua de Goethe*. Rosenfield (2006, p. 101) chega mesmo a sugerir que a própria identidade artística de Rosa deriva-se da poética de Goethe, e, ainda, da empiria intuitiva que o autor defendia contra a crescente especialização dos métodos científicos e mesmo contra o que chamaremos uma *filosofia matemática* – como a dialética hegeliana – que já não deixava margens para as surpresas das exceções, dos casos singulares e das experiências únicas da vida cotidiana, em seu sentido mais comum.

Em fala relatada pelo chanceler Friedrich von Müller, Goethe parece sugerir entender o enigma como a própria essência da experiência humana:

Por mais que a terra, com seus milhares e milhares de fenômenos, atraia o ser humano, ele não deixa, contudo, perscrutando e anelando, de levantar os olhos para o céu, que se fecha em abóboda sobre ele em espaços incomensuráveis, porque ele sente em seu íntimo, de maneira profunda e clara, que é um membro daquele reino espiritual, ao qual não podemos recusar a nossa crença. Nesse pressentimento reside o segredo da eterna aspiração rumo a uma meta desconhecida, é como que o elemento impulsionador do nosso meditar e perscrutar, o delicado laço entre poesia e realidade. (2011, p. 629)

Em uma das cartas de sua velhice, mais especificamente em um exemplar dirigido a Carl J. L. Iken, em 1827, Goethe admite também se valer do componente enigmático como princípio estético de sua criação:

Como muita coisa em nossa experiência não pode ser pronunciada de forma acabada e nem comunicada diretamente, há muito tempo elegi o procedimento de revelar o sentido mais profundo ao leitor atento por meio de configurações que se contrapõem umas às outras e ao mesmo tempo se espelham umas nas outras. (2014, p. 23)

A noção de enigma, para Goethe, compreende uma perspectiva mais transcendente, como se os enigmas da arte se originassem de um gênio próprio da natureza, uma perspectiva que nos parece mais adequada ao gosto de Guimarães Rosa, dada a sua afeição à religiosidade e ao esoterismo:

O verdadeiro, idêntico ao divino, jamais se deixa apreender por nós de maneira direta. Nós o contemplamos apenas como reflexo, como exemplo, símbolo, em fenômenos particulares e afins. Nós o percebemos como vida incompreensível e, contudo, não podemos renunciar ao desejo de compreendê-lo. Isto vale para todos os fenômenos do mundo apreensível. (GOETHE, 2011, p. 44)

A dimensão transcendente, naturalmente, não é uma exclusividade de Goethe; ademais, separá-la de uma concepção religiosa, não é mesmo uma tarefa simples.

Borges sugere, em sua *História da eternidade*, que a necessidade de explicar a trindade, “um caso de teratologia intelectual” (2010, p. 22), após o advento do cristo, terminou por consagrar o mistério na cultura do ocidente. Octavio Paz, por sua vez, aproxima a experiência poética da experiência religiosa. A concepção do poeta, inclusive, também advoga em favor de uma natureza humana essencialmente enigmática, dado que tal experiência revela a condição original do homem, ao passo que também concorre para mantê-la encoberta:

a experiência do sagrado é **uma revelação da nossa condição original, mas [...] também é uma interpretação que tende a ocultar-nos o sentido dessa revelação**. Reação ao fato fundamental que nos define como homens: ser mortais e sabê-lo e senti-lo, a religião é uma resposta à condenação de vivermos a mortalidade que todo homem é. Mas **é uma resposta que encobre exatamente aquilo que, em seu primeiro momento, revela**. (2012, p. 152, grifos nossos).

Para Paz, a palavra poética não *comenta* a condição do homem, antes, ela é responsável por revelá-la. (2012, p. 155). Para dar conta das ambiguidades que regem a multívoca experiência poética, o poeta mexicano tomará o exemplo de São João da Cruz, que nos parece um modelo singular da coexistência dos contrários e, também, parece representar uma síntese do enigma.

São João analisa o próprio poema místico, "Canções da alma", com o principal objetivo de pacificar as tensões da ambiguidade que reside no fato de que as trevas representariam o próprio abraço de Deus. O poema faz diversas referências a segredos, mistérios e velamentos, ideias consonantes com o tema geral, a *noite escura*, que é, por sua vez, um enigma. O autor explica, especialmente, as referências ao *segredo da escada* e ao *disfarce da mesa*, como expressos na segunda estrofe do poema:

é preciso saber que disfarçar-se não é outra coisa senão dissimular-se e encobrir-se, sob outro traje e figura, diferentes dos de costume; seja para esconder, com aquela nova forma de vestir, o desejo e pretensão do coração, **com o fim de conquistar a vontade e agrado de quem se ama**, seja para **ocultar-se aos seus êmulos**, e assim poder melhor realizar seu intento. Tomará então alguém os trajes que melhor interpretem e signifiquem o afeto de seu coração, e graças aos quais possa mais vantajosamente esconder-se dos seus inimigos. (2014, p. 165, grifos nossos)

A referência do poeta ao traje – ao invólucro, ao encobrimento -, é singular: atrai, na mesma medida que repele; expõe, sem prejuízo do ato de ocultar – é puro surgimento, mas favorece<sup>18</sup> o encobrimento.

---

<sup>18</sup> Vimos referenciando o trecho de Heráclito, como traduzido por Heidegger, por meio do verbo “amar” - *ama ocultar-se*. Heidegger analisará, contudo, a variante do verbo “favorecer”, que nos levará a

O filósofo austríaco Martin Buber afirma que todas as religiões têm em comum a propriedade de lidarem com algum tipo de revelação (2017, p. 124). Em suas reflexões sobre a condição humana, Buber parece, na verdade, descrever o enigma, como o temos concebido:

Eis aqui toda a substância ignea de minha capacidade de vontade em um formidável turbilhão, todo o meu possível girando como um mundo em formação, como uma massa confusa e indissolúvel, eis os olhares sedutores das potencialidades flamejando de todas as partes; o universo como tentação, e eu, nascido em um instante, as duas mãos imersas numa fornalha para apanhar o que aí se esconde e me procura: meu ato. Pronto! eu o tenho. (2017, p. 83)

Neste primeiro capítulo de nosso ensaio, retomamos as considerações da crítica sobre os enigmas da obra de Guimarães Rosa, que concebemos como *despistamentos* e *acenos* para um leitor idealizado, o que, naturalmente, aproximamos da noção de *jogo*, mais precisamente, um jogo que se joga com o leitor. Buscamos em Johan Huizinga o estatuto do jogo e as relações dos jogos com a linguagem e com a literatura, estatuto esse que, em quase todos os seus pontos, fundamenta o objeto de nossa análise, o enigma literário, e que, portanto, orientou a nossa busca por um estatuto próprio. À sequência, investigamos o que o aspecto enigmático de Guimarães Rosa tem de particular e destacamos a natureza barroca de sua poética, considerada a estética barroca como uma tendência essencialmente enigmática, que se funda sempre em um ocultamento. Encontramos na busca de Heidegger pela origem pré-socrática do conceito de logos um fundamento para a substância do enigma literário, que também nos conduziu à noção de margem e nos deu, assim, a base para um primeiro esboço de um estatuto próprio do enigma literário: o enigma deve compreender uma margem – uma distância - que resguarde o próprio encobrimento, para que continue a ser um enigma, mas que também pressuponha a possibilidade de que seus mistérios sejam desvelados. Por fim, exploramos os limites da noção de enigma, na forma como se confunde com o pensamento religioso ou cosmológico e encontramos em Goethe um expoente que certamente haverá influenciado nosso autor, Guimarães Rosa.

Este trabalho, portanto, busca evidenciar a importância dos enigmas para a constituição do texto de Guimarães Rosa, observados no âmbito da semântica dos textos individuais e, ainda, em um âmbito mais amplo, que circunscreva as relações

---

“favorece o encobrimento”. A segunda forma, e suas consequências interpretativas, será melhor avaliada no quarto capítulo deste ensaio.

intratextuais entre diferentes textos do autor, em uma perspectiva coerente com a ideia de uma *obra orgânica*, como se apresenta em *Tutaméia: Terceiras Estórias*. Tem o objetivo, assim, de demonstrar a importância estrutural que o enigma literário assume na obra de Guimarães Rosa e tenta dar conta ainda do que é o enigma literário em si mesmo. A fundamentação dos objetivos expostos passa pela exposição dos elementos poéticos, próprios da criação de Rosa, que constituem objetivos específicos desta investigação, a saber: entender a importância da simbologia do espelho como enigma e apontar seu lugar na estrutura maior da obra de Rosa; sugerir um argumento que justifique o mistério da ausência das *segundas estórias* na obra do autor. Advertimos nosso leitor ainda que esta análise, mesmo que reconheça o valor estrutural de alguma obra de Guimarães Rosa, ou ainda que proponha arranjos estruturais entre elas, não se circunscreve a nenhuma obra em particular, ou a nenhum período específico da criação do autor, antes, recolhe os enigmas que se distribuem ao longo de toda a obra de Rosa e perpassam mesmo as suas publicações póstumas. Tal análise, portanto, subentende o conhecimento prévio de toda a obra do autor e pode mesmo causar desconforto a quem não a conheça, ou mesmo a leitores que não disponham de uma leitura recente.

Nosso método se funda no desenvolvimento de leituras insistentes de toda a obra literária de João Guimarães Rosa, de forma que as evidências das relações criadas pelo autor se deem a ver, seja no que concerne às relações intratextuais, seja no que respeita às projeções da cultura em seu texto. Organizaremos essa investigação a partir de cinco elementos recorrentes em toda a obra do autor, que tomaremos como eixos de análise e nomearão os capítulos subsequentes: o enigma do espelho; o enigma da individuação; o enigma do amor; o enigma da linguagem e, por fim; o enigma do salto. A determinação prévia dos eixos de análise poderá fundamentar-se pelo método comparativo de Georges Dumézil (1958), segundo a ideia de que o caminho metodológico se dará a ver ao final, quando também se colocará à prova.

Por fim, a propósito do que demonstramos no conto “A terceira margem do rio”, conto que assumimos como paradigma do enigma, na obra de Guimarães Rosa, o enigma literário parece, por vezes, não atender a nenhum propósito que não o de ser um fim em si mesmo. Poderíamos dedicar todas as páginas restantes deste ensaio, e incontáveis outras, à enumeração de exemplos, mas reservamo-nos apenas dois, que envolvem um mesmo motivo indistinto: o problema do narrador do conto “Intruje-se”,

que menciona onze boiadeiros para, em seguida, relacionar doze, embora, analisadas as referências do enredo, o número possa chegar a quatorze!<sup>19</sup>; uma segunda confusão envolvendo o mesmo algarismo, por parte do narrador do conto “Pirlimpsiquice”: “Éramos onze, digo, doze.” (ROSA, 2005, p. 83). Sustentamos ainda que a própria obra magna do autor, o romance *Grande Sertão: veredas*, se desenvolva a partir de um enigma estrutural, que chamaremos *a ética de Riobaldo*. O ex-jagunço desenvolverá sua narrativa sobre um tema central, evidente mesmo no primeiro plano de sentido da narrativa: o pacto com o diabo. Riobaldo se valerá, como é próprio da criação poética de Rosa, de um extenso léxico para designar o maligno: o Sujo, o Ocultador, o Tristonho etc. Um dos nomes, no entanto, se apresentará em destaque: o Demo - sempre cuidadosamente acompanhado do artigo masculino "o". A designação, portanto, oculta a referência à sua inversão perfeita: o medo. Rosa propõe, assim, uma alternativa à ética que consagrou a polaridade universal entre o bem e mal. Riobaldo propõe então, em enigma, um novo equilíbrio para a polaridade universal entre a coragem e o medo: quem tem "o demo" (o medo) faz o mal; o bem, por sua vez, seria fruto da coragem que o devir exige de cada indivíduo: o que "ela", a vida, em seu devir, quer de cada indivíduo, é a coragem (ROSA, 2001a, p. 402). Assim, o enigma literário, em Guimarães Rosa, assume o curioso estatuto de um fim em si mesmo, valor que evoca a Esfinge, símbolo do enigma por excelência: a esfinge propõe um enigma, que determina a vida e a morte, quando ela própria é um enigma. Por sua vez, Édipo, ao desvendar o enigma da Esfinge, desvela o homem, uma vez que o próprio homem é a chave do enigma que, nessa perspectiva, iguala Édipo e o monstro mítico, coloca Édipo diante do espelho. O enigma é o homem, ou, antes, o projeto do homem, uma cabeça humana que busca elevar-se acima de sua porção animal.

---

<sup>19</sup> Dedicamo-nos ao problema da contagem dos vaqueiros no conto “Intruge-se” em nosso trabalho de mestrado, “O que não se arrazoa nem se intruge: uma travessia pelos campos mínimos de *Tutaméia*”, tornado público em 2014.

## CAPÍTULO 2. O ENIGMA DO ESPELHO

*O espelho é a natureza, o espelho é a coisa mais transparente! Olha para ele e te delicia, eis a questão!*  
(Dostoiévski, *Crime e castigo*)

*Nítido ora, ora no éter se espalhando, Imbuindo-o de aromático frescor.  
Vês a ânsia humana nele refletida;  
Medita, e hás de perceber-lhe o teor:  
Temos, no espelho colorido, a vida.*  
(Goethe, *Fausto*, segunda parte)

João Guimarães Rosa nunca escondeu a sua aspiração por uma obra que se revestisse de um caráter transcendente, uma obra que se colocasse para além da representação, que fosse mais do que o que até então se entendesse por ficção. Ao crítico alemão Günter Lorenz, o autor disse esperar que *Grande Sertão: Veredas* um dia o levasse à *meta final* (apud LORENZ, 1973). A despeito, no entanto, de tudo o que representou - tanto para a recepção de sua obra, por parte do público e da crítica, quanto para o próprio autor – o seu único romance, *Grande Sertão: Veredas*, destaca-se, dentre os demais livros a última publicação que o autor fez em vida, o seu livro de contos *Tutaméia: Terceiras Estórias*, sobre o qual Rosa fez singulares confissões, testemunhadas por Paulo Rónai, crítico e amigo pessoal do autor: “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.” (2009, p. 15). Tais aspirações de Rosa, por incomuns que sejam, não constituem, contudo, uma exclusividade do autor: parecem encontrar paralelo nos desígnios de Mallarmé que idealizou uma *obra total*. O nome do poeta simbolista francês, é verdade, não constava entre os títulos que compunham a biblioteca de Guimarães Rosa (SPERBER, 1976). A ausência de um autor da importância de Mallarmé nas estantes da biblioteca de Rosa é, no entanto, uma lacuna absurda; uma lacuna que, supomos, por isso mesmo, se enche de sentido<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Para alguns críticos, Guimarães Rosa houvera dado sinais de que tinha consciência de que seus arquivos pessoais seriam acessados no futuro e, por isso, organizava-os também por essa perspectiva; a minuciosa organização de tais inventários seriam uma mostra disso. Na mesma medida, também nos parece claro que Rosa antecipava a investigação de sua biblioteca, o que envolve questões que resistem a uma análise simplista, baseada em esquemas redutores. Sperber (1976) observa que a

Stéphane Mallarmé, como revelou em cartas a seus amigos, intentou construir aquela que seria a grande obra de sua vida, *O livro*, como chamava-o o autor, dotado de características singulares: pretendia-se *infinito*, como queria o autor, posto que se disporia no limite que se deita entre o simbólico e o mundo por ele representado. O intento do poeta, com efeito, não prescindia de um caráter de espelhamento: “Mallarmé se referiu várias vezes a uma escrita ideal em que as frases e as palavras se refletiriam umas às outras e, de certo modo, se contemplariam ou leriam” (PAZ, 2012, p. 279). A curiosa ocorrência de frases e palavras que se correspondam de maneira reflexiva parece recorrer na poética de Guimarães Rosa, como podemos destacar em um de seus escritos mais herméticos: falamos de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, três dias antes de sua morte. O discurso de Rosa, intitulado “O verbo & o logos”, se faz marcar por construções verbais, por vezes arcaicas, que o levam quase às raias da ininteligibilidade; a maior parte das vezes, no entanto, o hermetismo parece dever-se a exageros formalistas; em outros momentos, ainda, o texto dá lugar a construções pueris, que remetem mesmo a jogos de linguagem infantis. A penúltima frase do discurso parece-nos um bom exemplo: “Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O mundo é mágico.” (ROSA, 1999, p. 513). O que são *fortes gerais estrelas*? Qual *devir bovino* faria do buriti um coqueiro *mugibundo*? O que enuncia esta construção como um todo em seu contexto? Um intérprete atento aos *acenos* de Rosa, notará, contudo, alguns sinais inequívocos da criação dos seus enigmas, como a aparentemente despreziosa repetição da palavra *buriti*, que sinaliza um eixo de simetria no trecho. A propósito dos intentos de espelhamentos verbais de Mallarmé, a delimitação de blocos de sentido, simetricamente dispostos na construção de Rosa, pode produzir efeitos notáveis:

---

manutenção de alguns volumes pode ter-se devido à cortesia do autor, que preservou muitos dos presentes que recebeu de amigos (muitos deles autores dos livros presenteados, inclusive). Alguns nomes, no entanto, soam-nos como supressões deliberadas do autor que, por um motivo ou outro, parece não haver querido se ver associado a eles eu, talvez, tenha querido mesmo pôr em dúvida seu conhecimento sobre a obra em questão.

Mais eu murmure e diga, ante macios morros e fortes  
gerais estrelas, verde o mugibundo buriti, buriti, e  
a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O  
mundo é mágico.

- 1 - Mais eu murmure e diga: o mundo é mágico.
- 2 - Ante macios morros e fortes gerais estrelas que miúdo viça e enfeita.
- 3 - Verde o mugibundo e a sempre-viva-dos-gerais.
- 4 - Buriti, buriti.

Ou ainda:

- Ante macios morros e fortes gerais estrelas,  
buriti que miúdo viça e enfeita.
- Verde o mugibundo buriti e a sempre-viva-dos-gerais.

Cumpramos destacar que o *eixo de simetria* que evidenciamos, no trecho de Rosa que pusemos em destaque, pode ser considerado, sem dúvidas, um *eixo de espelhamento* entre as partes simétricas. No que respeita ao buriti, duplamente referenciado na sentença destacada, queremos ainda lembrar que esta palmeira representa – não nos parece um exagero afirmar - talvez o símbolo mais importante de toda a poética de Guimarães Rosa<sup>21</sup>; destacamos também que o buriti, conforme sugere essa mesma poética, especialmente aqui no que guarda de anímica, compreende uma natureza necessariamente espelhada, dado que a planta “escolhe crescer” ante o espelho das águas: “Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho.” (ROSA, 2001, p. 392).

Outra modalidade de *partes simétricas que se dispõem de forma espelhada* pode constituir-se a partir de um segundo expediente linguístico muito ao gosto de Guimarães Rosa: os palíndromos -, construções enigmáticas que se distribuem

<sup>21</sup> Recordamos o poema “Um chamado João”, com que Carlos Drummond de Andrade homenageou Guimarães Rosa três dias após sua morte: “Tinha pastos, buritis plantados / no apartamento? / no peito?” (2009, p. 10).

furtivamente pelo texto do autor, como podemos evidenciar em trechos curtos, recolhidos de *Grande Sertão: Veredas* - “**São se só as** coisas se sendo por pretas” (p. 229, grifos nossos); “Aquilo passou, embora, **o ró-ró.**” (p. 314, grifos nossos); “a bala:bá!...” (p. 447); “Ele – o Dado, **o Danado**” (p. 525, grifos nossos). Supõe-se ainda que a alteração que Rosa operou no eixo geográfico de seu sertão, ao situar no Mutum o seu arquétipo de menino - o menino Miguilim, de “Campo geral” -, deveu-se justamente à grafia do nome do lugar, que compreende um palíndromo perfeito, ou, ainda, um espelhamento a partir da letra “T” central.

No entanto, sem prejuízo dos palíndromos e de outras formas espelhadas, a simbologia do espelho, na obra de Guimarães Rosa, está dotada de características particulares, que buscamos entender, e assume formas ainda mais singulares, que queremos destacar neste capítulo: tal expediente pode construir-se a partir de uma perspectiva puramente semântica, que não se restrinja, portanto, a uma construção verbal. O modelo mais notável, parece-nos, foi descoberto por Consuelo Albergaria, conforme divulgou-o em seu livro, *Bruxo da linguagem no grande sertão*, publicado em 1977. Segundo a autora, o conto “O Espelho”, na organização do livro, estaria *em espelho*: dividiria *Primeiras Estórias* ao meio, formando pares entre os contos, segundo a ordem em que os textos se dispunham *diante* do espelho. Assim, é fácil perceber que o menino que viaja com os tios no conto que abre o livro, “As margens da alegria”, reaparece no último conto, “Os cimos”, em nova viagem, agora acompanhado somente por seu tio; da mesma forma, o conto “A terceira margem do rio” poderia ser *rebatizado* com o nome do conto que se dispõe de forma simétrica a ele: “Partida do audaz navegante”, na medida em que o *nosso pai*, que um dia se mete em uma canoa para nunca mais desembarcar, poderia ser tomado como um *navegante audaz*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Podemos igualmente identificar a marca da ausência do pai no conto “Partida do audaz navegante” e reconhecer que as referências da narrativa desenvolvida por Brejeirinha se adequem ao pai de “A terceira margem do rio”: “Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...” (ROSA, 2005, p. 155); devemos essa descoberta ao nosso aluno Pedro Dias que, no primeiro semestre de 2017, dedicou-se à leitura dos contos de Guimarães Rosa em nossas aulas de literatura infantil. Além disso, algumas passagens da narrativa de Brejeirinha parecem mesmo descrever cenas de “A terceira margem do rio”: “O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz Navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente também inclusive batia os lenços brancos.” (ROSA, 2005, p. 155).



e “A benfazeja” - sexto, décimo segundo e décimo sétimo contos, respectivamente -, formará “um ‘esqueleto’ forte, que sustenta as demais estórias” (2006, p. 160).

O gosto por espelhos e por espelhamentos em geral, contudo, não representa um gosto ou uma escolha original de Guimarães Rosa: os jogos de espelhos podem mesmo ser tomados como estruturantes para a poética de Goethe, herói literário do autor. Podemos mesmo dizer que toda a obra de Goethe se faz marcar por índices do mundo sensível que remetam ou, mais comumente, *espelhem* o universo infinito. Mais do que produzir estruturas reflexivas, no entanto, Goethe pensou sobre o papel que as construções simétricas desempenhariam em sua obra e falou aberta e deliberadamente sobre elas.

## 2.1 GOETHE E OS ESPELHOS DA NATUREZA

Em carta dirigida a Johann Gottfried von Herder, em abril de 1787, Goethe fala das suas suspeitas – ou da sua idealização? - da existência de uma planta-originária, uma planta *modelo*, pela qual, inclusive, ele diz haver buscado em suas incursões naturalistas (GOETHE, 2019, p. 12)<sup>23</sup>. A crença na existência dessa *planta zero*, a partir da qual todas as outras se haveriam originado, constitui a base para a crença de Goethe na ocorrência de *espelhismos naturais*, na medida em que todas as plantas constituiriam reflexos de uma planta ideal. Além disso, a própria visão goetheana da natureza se fundaria na noção de uma polaridade fundamental pela qual se regem todas as manifestações da natureza. A morfologia goetheana, com efeito, se fundamentaria na ideia de uma *razão natural*, de uma *inteligência da natureza*, daí a sua aversão à noção de uma natureza destrutiva, à genese explicada por cataclismos, o que também explica a sua perplexidade com as descobertas de Humboldt. Para Goethe, portanto, a natureza é *espelhada*, e esconde sempre uma inteligência, mesmo quando sua razão nos escape: “**a Natureza é sempre igual a si própria**, mesmo que nos possa parecer frequentemente, por um defeito necessário da observação, que discorda de si mesma” (GOETHE, 2019, p. 103, grifos nossos).

---

<sup>23</sup> Goethe, curiosamente, cita a tamareira como exemplo de seus estudos (2019, p. 39): a tamareira, com efeito, é um índice importante para a construção das mensagens cifradas de Guimarães Rosa, que se valeu da simbologia do tamarindeiro (tâmara da Índia). Além do tamarindeiro, a tamareira nos levará, por uma análise etimológica, a um dos símbolos mais importantes da poética do autor, o buriti: - Tamareira / tamar indi / tamarindo (jubai) - Tamareira / datileira / buriti (CUNHA, 2010).

Goethe considera mesmo, em trecho que já havíamos citado no primeiro capítulo deste ensaio, que a essência divina da natureza - que também se manifestaria na arte - só se permitiria apreender de forma indireta: "Nós o contemplamos apenas como reflexo, como exemplo, símbolo, em fenômenos particulares e afins." (GOETHE, 2011, p. 44) - e, contudo, não renunciaríamos nunca ao desejo de compreender os mistérios de tal essência. Como mostra indiscutível de sua *fé no gênio da natureza*, Goethe, naturalmente, buscou alinhar sua poética a ele, certo de que, reproduzindo em sua criação a lógica da natureza, poderia melhor comunicar os sentidos que queria veicular. Assim, o poeta alemão escolhera – de forma consciente e deliberada - valer-se de estruturas espelhadas:

Como muita coisa em nossa experiência não pode ser pronunciada de forma acabada e nem comunicada diretamente, há muito tempo **elegi o procedimento de revelar o sentido mais profundo ao leitor atento por meio de configurações que se contrapõem umas às outras e ao mesmo tempo se espelham umas nas outras.**" (GOETHE, 2014, p. 23).

A composição espelhada, no trabalho de Goethe, se faz evidente em sua obra mais conhecida, *Fausto*, que se divide em duas partes, elas próprias investidas de correspondências e simetrias: para a musa da primeira parte, Margarida, estará posta Helena, na segunda parte; à emblemática Noite de Valpúrgis, corresponderá, na segunda parte, a Noite de Valpúrgis clássica etc. Para além da constituição estrutural, a simbólica do espelho estará presente, naturalmente, em toda a obra, de forma explícita ou velada: na cena "Diante da porta da cidade", por exemplo, a fala da jovem burguesa contém uma referência à Noite de Santo André, que se caracteriza justamente pelos jogos com espelhos e outras superfícies reflexivas onde acreditavam-se ocorrer aparições alucinatórias estigmatizadas e, naturalmente, condenadas pela igreja (GOETHE, 2014, p. 91).

Octavio Paz reconhece a natureza espelhada da obra de Goethe e considera que o mito fáustico seria uma espécie de imenso monólogo do espírito ocidental, refletindo-se interminavelmente em suas próprias criações: "tudo é espelho." (PAZ, 2012, p. 223). Para o poeta mexicano, inclusive, a arte, como espelho das coisas reais, estaria investida de uma essência naturalmente transformadora: "Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo." (2013, p. 69).

A noção de um espelho da natureza, ainda que compreenda a sabedoria pressuposta por Goethe, não poderá, no entanto, prescindir de uma tensão, de uma dimensão de luta em seu âmago: o homem – o enigma fundamental - é a cabeça que

se projeta de um corpo ainda animalizado. A natureza, portanto, é um berço acolhedor, que resguarda também em si, e sem o prejuízo de sua primeira acepção, a dimensão de um campo de luta.

### **2.1.1 Espelhos deformantes:**

No primeiro capítulo de nosso ensaio, relacionamos o pensamento de Affonso Romano de Sant'Anna, que reconhece Guimarães Rosa como um autêntico representante da arte barroca, por suas formas rebuscadas e, especialmente, pelo caráter enigmático de sua obra. Apontamos ainda os símbolos da estética barroca relacionados por Sant'Anna, ao lado dos enigmas, dentre os quais inscrevem-se os espelhos. Se os espelhos são responsáveis pela projeção de imagens em uma perspectiva favorável à apreensão humana, Sant'Anna nos lembra que a palavra *imagem* apareceu pela primeira vez nos dicionários do século XVII definida, justamente, como “reflexo no espelho” (2000, p. 177). O autor ainda aproximará, de forma surpreendente, a pintura barroca de uma noção de espelho, dado que “Na pintura, desde o Renascimento e progressivamente no Barroco, os retratos passam a ser espelhos denunciadores dos personagens.” (SANT'ANNA, 2000, p. 178).

Para a estética barroca, no entanto, o espaço da representação e a própria realidade, se misturam, o que se sugere pelas formas poligonais dos espelhos que surgem nas pinturas barrocas, poligonais como o eram as plantas das igrejas desse período (SANT'ANNA, 2000, p. 179); o espelho, assim, pode ganhar uma dimensão mesmo cosmológica. O autor também lembrará a ideia de Leibniz, de que Deus dispusera na alma do homem um princípio representativo, para justificar os esforços conjuntos de cientistas, religiosos e artistas para dar forma a essa representação de uma alma que fosse um espelho do universo (2000, p. 130).

O espelho barroco, no entanto, em sua mediação da realidade, investe-se de uma singularidade que, sem dúvidas, contribui para a constituição de seu caráter enigmático, dado que ele estaria investido da propriedade de distorcer a realidade, de deformá-la: falamos aqui nas marcantes anamorfoses barrocas. Para o autor, inclusive, a pintura barroca criou um exercício de perspectivismo levado ao extremo, um jogo labiríntico cuja interpretação conduz o espectador a entradas e saídas falsas (2000, p. 46); nessa medida, diante da ameaça de uma superfície que mente sobre a realidade, ou melhor, que põe em dúvida a própria percepção do mundo, o espelho poderá ser compreendido como um enigma:

Mas aqui surge um aspecto curioso que pode ser tido como um limite na passagem do Renascimento para o Barroco, tomando-se a imagem do espelho como limiar e metáfora epistemológica. Ou seja, o quadro renascentista que espelha a realidade é diferente do quadro barroco, porque o que aqui se espelha já não são necessariamente a simetria e a verossimilhança. (SANT'ANNA, 2000, p. 43)

Diferente do que se poderia imaginar em um primeiro momento, no entanto, o espelho enquanto enigma não oferece uma captura estável das imagens do mundo, antes, reveste-se de poderes anímicos que conferem movimento: o espelho/enigma anima o mundo:

Assim como as colunas da Piazza de San Pietro parecem dançar quando o observador se movimenta, em muitas obras barrocas ocorre um tumulto na superfície lisa, que deixou de ser espelho ou lago plácido para ser reflexo de agitação, sinuosidades e dramas que expõem o interior dos personagens e não apenas sua tranquila face, muitas vezes angelical, como nos quadros de Da Vinci, Bellini, Rafael e Boticelli, regulados por invisíveis círculos, quadrados e triângulos que propiciavam a repousante sensação de harmonia. (SANT'ANNA, 2000, p. 43).

A superfície reflexiva, então, subverte a propriedade objetiva de que originalmente se revestia; passa então a produzir anamorfoses:

O espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés da objetividade, subjetividades. O espelho se converte em lente. O quadro já não é, como o queria Da Vinci, um vidro transparente, uma janela sobre o real. Ele havia dito nos seus cadernos de anotações: “A perspectiva não é senão uma visão de um objeto atrás de um vidro liso e transparente, na superfície do qual poderão ser assinaladas todas as coisas que estão atrás do vidro; essas coisas aproximam-se do olho sob forma de diversas pirâmides que o vidro corta.” (SANT'ANNA, 2000, p. 43)

O espelho barroco, com suas tortuosidades, também poderá, no entanto, ser compreendido como uma *lente*, mais do que isso, como a lente mais adequada de que se possa dispor para ver e compreender um mundo naturalmente tortuoso. No que tange às relações com o espaço, Sant'Anna nos lembra que o *tópos* das viagens “vinha se cristalizando desde outras épocas e, no Barroco, converte-se em uma forma angustiosa e mística de peregrinar no labirinto do mundo.” (2000, p. 67). De forma ainda mais surpreendente, a espacialidade compreendida no enigma dos espelhos – que, naturalmente, projetam imagens – não poderá prescindir também da dimensão do tempo, uma vez que os relógios de sol e de água (clepsidra) eram percebidos, no passado, como imbuídos dos poderes mágicos da natureza que se *refletiam* em um aparelho, magia essa que só se perderia no momento em que o homem *domasse* os poderes da natureza para criar os primeiros relógios mecânicos (SANT'ANNA, 2000, p. 138) -, os antigos relógios, portanto, compreendiam o curioso caráter de *espelhos de tempo*. Tal concepção também não seria estranha para Deleuze, já que, para o

pensador francês, a experiência do presente também configura um *espelhamento do tempo*, na medida em que "Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo." (2006, p. 6).

No que respeita à obra de Guimarães Rosa, em particular, Affonso Romano de Sant'Anna evidenciará diversas ocorrências de espelhos e construções espelhadas. O autor também discorrerá sobre o conto "O espelho", que, para ele, "tem um valor estrutural e também está no meio do livro. Aqui também o que digo deve ser visto paralelamente ao que apontamos sobre a perspectiva, os espelhos e as anamorfoses." (2000, p. 78). Se ao discorrer sobre o conto central de Primeiras Estórias Sant'Anna não inova, o autor nos causará grande surpresa ao atribuir um caráter espelhado a outro livro, um livro a que, normalmente, não se imputa esse caráter, falamos de *Tutaméia: Terceiras Estórias*, "uma obra sintomática do **modo espelhado de composição**. O tópico do labirinto entra em contraponto com o tópico do espelho, entrelaçando observações feitas em capítulos anteriores e em capítulos futuros." (2000, p. 77, grifos nossos). Destacamos a perspicácia de Sant'Anna, mas nos perguntamos: o autor reconhece a *natureza espelhada* de *Tutaméia* ou sugere que *o espelho de Tutaméia* se represente pela disposição labiríntica das narrativas? Talvez exista mesmo uma perspectiva que conjugue as duas hipóteses: para o autor, é um livro que "se dobra sobre si mesmo" (2000, p. 78). A repetição do sumário de *Tutaméia*, ao fim do livro, é também, para o autor, um índice do espelhamento da obra, ao passo que Rosa "separa os quatro prefácios, colocando-os em um só bloco, como a dizer claramente ao leitor que este é um livro em que a teoria e a prática se mesclam indissolivelmente num **jogo de espelhos**." (2000, p. 78, grifos nossos). A inovadora hipótese de Sant'Anna, que admite a possibilidade de uma construção espelhada para *Tutaméia: Terceiras Estórias*, compreende uma solução para o problema – o enigma? – mais comumente atribuído ao livro: o seu caráter segmentado. Pois é justamente a perspectiva de uma construção espelhada de *Tutaméia* que fundamentará a noção da unidade de uma obra que, tantas vezes, foi dada como fragmentária: o livro, seus quarenta contos, quatro prefácios e incontáveis paratextos representam *imagens*: "Épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete a unidade à pluralidade do real." (PAZ, 2012, p. 104).

A hipótese de que *Tutaméia: Terceiras Estórias* seja uma obra espelhada é um problema. É um problema, no entanto, convergente para com os intentos deste trabalho. A questão que se apresenta requer de nós um maior aprofundamento no nosso objeto imediato, a saber, o espelho como enigma literário. Demonstramos a importância dos espelhos e das construções espelhadas para a poética de Guimarães Rosa e conseguimos indicar a origem genética desta tendência em Goethe, principal referência literária de Rosa; demonstramos também a natureza barroca dos espelhamentos e dos próprios espelhos. Duas perguntas parecem se impor neste ponto de desenvolvimento de nossa análise: 1. Existe um estatuto próprio do espelho, como enigma literário? (e, se existe, qual é ele?); a pergunta proposta, naturalmente, nos levará à segunda, mais elementar, contudo: 2. O que é um espelho em si mesmo? Principiaremos nossa investigação pela segunda pergunta.

### **2.1.2 Um *designador rígido* no seio da experiência humana**

O escritor Italiano Umberto Eco publicou em 1985 um ensaio que, conforme o próprio nome revelará, não poderemos dispensar para a realização de nosso trabalho: "Sobre os espelhos". Eco, reconhecido por seu trabalho como semiólogo, principiará sua análise perguntando-se se imagens refletidas em espelhos são signos, pergunta que norteará o estudo em questão. Sugerirá, então, que o espelho é um *fenômeno-limiar* que representa uma "encruzilhada estrutural", afinal, se o espelho nos dá, por simetria invertida, a noção da amplitude dos nossos corpos, ele é a porta de entrada para uma nova percepção da experiência, o que marcaria uma virada do *eu especular* para o *eu social* (ECO, 1989, p. 13). A experiência do espelho, para o autor, representa um nó inextricável que *amarra* percepção, pensamento, linguagem e consciência da própria subjetividade em uma relação cuja origem não se dá a conhecer facilmente (1989, p. 12).

Umberto Eco definirá, inicialmente, então, um espelho como "qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente" (1989, p. 13) e discorrerá, à sequência, sobre os diferentes tipos de espelhos, planos ou curvos: tipos de espelho que, por sua relação com as diferentes imagens que produzem, conduzirão análises diferentes, que, também, e naturalmente, levarão a conclusões distintas.

No que tange às relações do espelho com a cultura, Eco sugerirá que somos propriamente *animais de espelho*, ou animais catóptricos<sup>24</sup>, "que elaboram a dupla atitude de olha para si mesmos (o quanto possível) e para os outros, tanto na realidade perceptiva quanto na virtualidade catóptrica." (1989, p. 16). Para o autor, se somos experimentados no uso do espelho, objeto que manejamos com desenvoltura, é porque as *regras de interação catóptrica* já foram bem introjetadas por nós (1989, p. 17). Para fazermos a experiência do espelho, no entanto, precisamos, antes de tudo, saber-nos em frente a um; partimos então do princípio de que ele *nos diga a verdade*, e ele diz na medida em que não reverte a imagem, como faz a foto: o espelho não *traduz* as imagens (ECO, 1989, p. 17) -, e *dizer sempre a verdade* é uma propriedade que consagramos aos espelhos: é justamente a natureza desumana, impiedosa dos espelhos, que nos faz confiar neles! (Eco, 1989, p. 17).

A propósito da destacada recorrência da temática do espelho, associada a representações da infância, na tradição literária ocidental (ROSENFELD, 2006), Eco recorre à noção do estágio do espelho, como proposto por Lacan, para sugerir que

Entre os seis e os oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira compreende que a imagem refletida é sua. Nesse estado de júbilo, a criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo e - diz-se - em termos de simetria inversa. (1989, p. 12)

O espelho compreenderia, assim, dois usos pelos humanos, usos esses que, por si, compreendem dois momentos muito distintos: 1. Usado como prótese, pelos adultos, ou pelas pessoas que já houveram desenvolvido a sua noção do simbólico; 2. Um uso único, irrepetível para a ontogênese, pela criança *narciso* (ECO, 1989, p. 13). Os espelhos, portanto, são próteses: "Uma prótese, no sentido exato, é um aparelho que substitui um órgão que falta [...] mas, num sentido lato, é todo aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão." (1989, p. 17).

A noção do espelho como prótese o colocará, assim, em lugar particularmente importante para a experiência e para a condição mimética humanas, na medida em que se constitui como exotopia (BAKHTIN, 2011) do órgão da visão. O ato de ver subentende um afastamento necessário, e a cada indivíduo está dada a propriedade de ver os rostos de todos os seus semelhantes, exceto o seu, próprio, posto que

---

<sup>24</sup> Chamamos *catóptrico* àquilo que é relativo à *catóptrica*, termo originário do grego, *katoptrikē*, e que designa, por sua vez, o ramo da óptica que se ocupa do estudo do fenômeno da reflexão da luz em um espelho.

nossos olhos não estão dotados do necessário afastamento para vermos as nossas próprias faces, afastamento, esse, que conquistamos pela perspectiva que nos dá o espelho. Cabe ao sujeito que olha, no entanto, direcionar o foco de uma só e mesma mirada:

A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos veem os outros: trata-se de imagem experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes. (ECO, 1989p. 18)

A experiência diária, no que tem de ordinário, poderá, muitas vezes, obstar experiências essenciais, que passam a ser tomadas como obviedades: negligenciadas, portanto - em situações particulares, a imagem refletida no espelho pode ser compreendida como *sintoma*: o sintoma da *existência* da fonte emissora de um sinal – o objeto refletido existe!, *afirma-nos* o espelho (ECO, 1989, p. 18).

Na busca por um possível valor semiótico dos espelhos, Umberto Eco traçará um paralelo entre as imagens refletidas e a linguagem verbal. Para o autor, se as imagens projetadas em uma superfície reflexiva se comparassem às palavras, elas corresponderiam aos pronomes pessoais: "Se o espelho "nomeia" [...], ele nomeia um só objeto concreto, um de cada vez, e sempre e somente o objeto que está na sua frente." (1989, p. 21) -, de nossa parte, emendamos a proposição de Eco, sugerindo que, se os espelhos *falassem*, eles falariam à moda dos vedas, sempre uma e a mesma coisa: *tu és isto!* Tomada em si mesma, no entanto, a imagem do espelho, para o autor italiano, corresponde a um *nome próprio absoluto*, na medida em que, no que respeita à iconicidade, ela é um ícone absoluto (1989, p. 22).

Ao fim de sua análise, Umberto Eco concluirá que os espelhos não produzem signos, justamente porque compreendem a afirmação de uma presença necessária: "A relação entre objeto e imagem é a relação entre duas presenças, sem nenhuma mediação." (1989, p. 25). A conclusão, contudo, só valerá, na opinião do autor, para os espelhos planos, uma vez que todos os demais espelhos são deformantes e, assim, comprometem a afirmação tautológica de duas presenças. Os espelhos deformantes, portanto, para Eco, propiciam uma experiência alucinatória, que corresponde, sim, a um evento semiótico (1989, p. 26-27). No entanto, devemos considerar que, embora as imagens especulares produzidas por espelhos planos não tenham valor de signo, o espelho, enquanto canal, pode ser manipulado para produzir efeitos semióticos. Assim, embora as imagens em si continuem a *dizer a verdade* a respeito delas próprias, a manipulação do canal pode conduzir uma experiência simbólica (ECO,

1989, p. 30). Além disso, não se deve deixar de considerar que os próprios signos, mesmo se tomados como verdadeiros, também podem ser usados para *mentir* sobre o mundo (ECO, 1989, p. 24).

Faz-se necessário, para a finalização desta seção, delimitar precisamente o âmbito do nosso trabalho em relação à cuidadosa análise de Umberto Eco: se apenas os espelhos de superfície curva respondem pela dimensão semiótica, podemos concluir que nossa análise, em sua totalidade, inscreve-se no âmbito do simbólico, ao passo que todas as representações com que lidamos passam pela deformação – ou pela reforma! – fatal da arte, espelho que mostra o mundo, na medida em que o transforma em outra coisa.

## 2.2 A ESTRUTURA DO ESPELHO LITERÁRIO

Recordo-me especialmente da experiência de ler pela primeira vez o texto – de gênero inclassificável! – “Do diário em Paris III”, que integra o livro *Ave, Palavra*, de Guimarães Rosa, ocorrida no início do ano de 2013. Já não consigo me lembrar, é verdade, se a prévia constatação da falta do segundo fragmento, “Do diário em Paris II”, análoga à discutida falta das *Segundas Estórias* na obra do autor, foi o que induziu a descoberta que eu estava prestes a fazer, ou se só vim a me dar conta da descontinuidade do diário posteriormente. Uma mensagem disposta na longa série de sentenças, relacionadas pelo texto, chamou minha atenção para um enigma: “Aviso: as sombras todas se equivalem.” (ROSA, 2001, p. 339). Ocorreu-me uma intuição: o aviso sobre a equivalência das sombras era a sentença de número vinte. Fiz rápidos cálculos mentais: para que a minha hipótese estivesse certa, as sentenças deveriam totalizar trinta e nove. Perplexo, contei-as e recontei-as, antes mesmo de proceder a montagem do quebra-cabeças que eu havia descoberto: eram mesmo trinta e nove mensagens.

Percebi algumas coisas com a minha descoberta, dentre as quais agora destaco duas: 1. O famoso espelho que refletia os contos de *Primeiras Estórias* não era o único espelho da obra de Guimarães Rosa; 2. Eu havia descoberto o estatuto básico da estrutura dos espelhos literários.

### 2.2.1 Séries de paradoxos: a lógica do espelho

Em sua obra *Lógica do sentido*, originalmente publicada em 1969, Gilles Deleuze empreende uma incursão pelo pensamento estoico, na tentativa de criar uma

teoria do sentido, que o autor dará a ver por meio de uma obra famosa justamente por seu caráter de não-senso: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Para tanto, Deleuze se dedicará aos paradoxos de Carroll que, conforme demonstra o autor, desenvolvem-se em séries.

Em seu projeto de reversão do platonismo, Deleuze afirma o simulacro. Tal afirmação cria uma nova perspectiva, adequada à análise dos paradoxos de Carroll: a dimensão das séries -, séries essas que se constroem segundo uma hierarquia singular, uma hierarquia que se destaca pela equidade de valor dos fragmentos seriados:

Tais sistemas, constituídos pela colocação em comunicação de elementos díspares ou de séries heterogêneas, são bastante ordinários em um sentido. São sistemas sinal-signo. O sinal é uma estrutura em que se repartem diferenças de potencial e que assegura a comunicação dos díspares; o signo é o que fulgura entre os dois níveis da orla, entre as duas séries comunicantes. (2015, p. 266)

Para Deleuze, portanto, os paradoxos tramados por Lewis Carroll compreendem regras específicas: ao introduzir seus paradoxos, o autor parece descrever um *espelhamento* em que as séries que os compreendem se correspondem. Os paradoxos de Alice, assim, estão investidos de uma lógica própria e expressam-se em séries naturalmente espelhadas:

É uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada. **É o espelho.** É, ao mesmo tempo, palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação etc. Ela assegura, pois, a convergência das duas séries que percorre, com a condição, porém, de fazê-las divergir sem cessar. É que ela tem como propriedade ser sempre deslocada com relação a si mesma. (DELEUZE, 2015, p. 43, grifos nossos)

A propósito da estrutura que busca descrever, Gilles Deleuze fará um recuo teórico para estabelecer uma fundamentação ainda mais elementar e descreverá, com uma clareza pouco comum, a *estrutura*, como proposta por Levy Strauss; determinará, então, com muita objetividade, as condições mínimas para a configuração dessa estrutura que, para o autor, com efeito, são três: 1. Necessita-se de "pelo menos, duas séries heterogêneas, das quais uma será determinada como 'significante' e a outra como 'significada'" (2015, p. 53), 2. As séries devem se constituir de termos que não existam, senão pelas relações que estabelecem uns com os outros (2015, p. 53) e, 3. As duas séries heterogêneas devem convergir para um elemento paradoxal que configura um "diferenciante" (2015, p. 53). Deleuze reforça que este terceiro elemento diferenciante é um "princípio de emissão de singularidades" (2015, p. 53), que não pertence a nenhuma das séries, na medida em

que pertence às duas a um só tempo (2015, p. 53). Esse terceiro elemento - natural e essencialmente ímpar (em sentido numérico!) - é o espelho, assim como o entendemos, enquanto *enigma literário*<sup>25</sup>.

O espelho, associado às suas séries, às quais corresponde, mas das quais se destaca, deve compreender um número ímpar. Umberto Eco, em sua análise sobre os espelhos, já havia chegado a uma conclusão interessante, justamente sobre essa particularidade da montagem das séries dispostas diante de um espelho: propõe um exercício no qual um observador, colocado em um ponto A, avista um objeto situado em um ponto B, com a ajuda de espelhos, sem os quais o observador não conseguiria avistar o objeto colocado em B. O crítico italiano considera que, para que essa experiência aconteça, o número de espelhos deve ser sempre ímpar, sob pena de que a imagem se mostre invertida, ou, mais exatamente, não se mostre como o observador a veria imediatamente refletida em um espelho posto à sua frente. (1989, p. 22).

O espelho, como enigma literário, portanto, é ímpar: emite singularidades diante das séries pareadas que se ordenam a partir dele. Dispomos já de uma base para a fundamentação de nosso estatuto: podemos agora voltar aos espelhos de Guimarães Rosa.

### 2.3 OS ESPELHOS DE ROSA

A análise de Deleuze justifica nossa experiência com o texto “Do diário em Paris III”, que marcou o momento em que vislumbramos a estrutura do espelho como enigma literário: suspeitamos que a mensagem “Aviso: as sombras todas se equivalem.” (ROSA, 2001, p. 339) fosse o alerta de que as sentenças, aparentemente fragmentárias e de sentido vago, se correspondessem como *sombras* e constituíssem duas séries pareadas. Seria natural supor que o aviso, por sua natureza divergente, fosse o *emissor de singularidades*: que fosse o espelho das séries, portanto. Assim,

1. O conjunto deveria compor um número ímpar: eram 39 sentenças;
2. A sentença

---

<sup>25</sup> Deleuze ofereceria ainda um argumento de valor para os que se frustram com a dificuldade para se remontar o quebra-cabeças do espelho de *Primeiras estórias*: os encaixes, para o autor, poderiam ser “furtivos”: “Se os termos de cada série são relativamente deslocados, *uns com relação aos outros*, é porque primeiramente, em si mesmos, eles têm um lugar *absoluto*, mas este lugar absoluto se acha sempre determinado por sua distância deste elemento que não para de se deslocar *relativamente a si mesmo* nas duas séries. Da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos é, inversamente, que nunca a encontramos onde está.” (2015, p. 43)

*espelho* deveria ser a mediana: era a décima nona -, dividia ao meio as duas séries de 19 sentenças supostamente correspondentes. Faltava-nos, assim, juntar as partes para experimentar o enigma que delas adviria. A reunião dos fragmentos de “Do diário em Paris III”, simetricamente dispostos resulta assim:

<b><i>Aviso: as sombras todas se equivalem.</i></b>		
1.	Também os defeitos dos outros são horríveis espelhos.	O que seria um epitáfio: Neste tempo e lugar, repousa o amigo da harmonia. <b>39.</b>
2.	A queda do Homem persiste, como a das cachoeiras	A noite não é o fim do dia: é o começo do dia que vem. <b>38.</b>
3.	Nós todos viemos do Inferno; alguns ainda estão quentes de lá.	Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes. <b>37.</b>
4.	A alma insuflada no barro não cessa de trabalhar seu invólucro, numa tremenda operação química.	Se a semente tivesse “personalidade”, nem a árvore nasceria. <b>36.</b>
5.	Os santos foram homens que alguma vez acordaram e andaram os desertos de gelo.	Forte é a onda — que se deixa a empuxo e vento. <b>35.</b>
6.	O Inferno é o Céu mesmo, para os que para o Céu não estão preparados?	Pode a própria semente ser sua necessária terra? <b>34.</b>
7.	Somos cegos transparentes.	Que vamos, que vamos, até os ponteiros estão afirmando. <b>33.</b>
8.	As velhas pedras influem, como os astros; mas só as árvores convivem com a terra impunemente.	A coerência da pedra, na consistência da forma! <b>32.</b>
9.	A memória nem mesmo sabe bem andar de costas: o que ela quer é passar a olhar apenas para diante.	A duna, a lama e o mar são fins igualmente improváveis. <b>31.</b>
10.	O azul sugere e recorda. Mas só do nenhum verde é que saem as vivas aparições.	O fundo de todas as coisas é além e aquém do azul. <b>30.</b>
11.	Saudade é ser, depois de ter	Só as pessoas não morrem: tornam a ficar encantadas. <b>29.</b>
12.	Tudo é sentinela.	Rebela-se o pouco de lua. <b>28.</b>
13.	Preso na praça de Deus, como peixe em nenhuma rede.	Mas a Deus só se pode dar uma coisa: alegria. <b>27.</b>
14.	É a do escopro, e não a do martelo, a mão que dirige o mármore.	Levantar os braços para Deus pode ser tocar as mãos na tristeza. <b>26.</b>
15.	Mas ir buscar o mármore na montanha	O mundo aumenta sempre, mas só com o fictício de muros de espelhos. <b>25.</b>
16.	Ou a loucura legal do entusiasmo	Eu quero a paz, e pago-a, com um fervor de guerra. <b>24.</b>
17.	Também os dias vão como escada, para não se descer nem subir	Sendo que aproximar-se é se afastar. <b>23.</b>
18.	Não ter medo: o mar não se destrói com nenhuma tempestade.	Precaução contra Júpiter: — Primeiramente, não enlouqueças! <b>22.</b>
19.	O quanto da matéria embaça e encapota: as almas se adormecem no monturo ou sobre o ouro.	O bom da água encontrada e do pão por esforço. <b>21.</b>

A junção de diversos pares, aparentemente desconexos, produzem sentidos coerentes, como se pode observar com a reunião das sentenças 1 e 39: *Também os defeitos dos outros são horríveis espelhos. / O que seria um epitáfio: Neste tempo e lugar, repousa o amigo da harmonia*; 4 e 36: *A alma insuflada no barro não cessa de trabalhar seu invólucro, numa tremenda operação química. / Se a semente tivesse*

“personalidade”, *nem a árvore nasceria*; 8 e 32: *As velhas pedras influem, como os astros; mas só as árvores convivem com a terra impunemente. / A coerência da pedra, na consistência da forma!*; 10 e 30: *O azul sugere e recorda. Mas só do nenhum verde é que saem as vivas aparições. / O fundo de todas as coisas é além e aquém do azul.*; 11 e 29: *Saudade é ser, depois de ter / Só as pessoas não morrem: tornam a ficar encantadas*; 13 e 27: *Preso na praça de Deus, como peixe em nenhuma rede. / Mas a Deus só se pode dar uma coisa: alegria*; e 17 e 23: *Também os dias vão como escada, para não se descer nem subir / Sendo que aproximar-se é se afastar. A reverberação de motivos semelhantes sugere-nos, também, que as sentenças, segundo uma ordem oculta, possam recompor um texto original que as ordene em sentido; abrir esse enigma, contudo, é tarefa que não subestimamos e que excede os objetivos deste trabalho. Destacamos, contudo, a evidência de um possível erro na disposição de uma das seguintes sentenças: 2, 3, 37 ou 38 -, dado que, como estão dispostas, a sentença 2 parece corresponder, na verdade, à de número 37: A queda do homem persiste, como a das cachoeiras. / Só na foz do rio é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes. Lamentamos, portanto, que Paulo Rónai, responsável pela organização da publicação póstuma, também já não esteja entre nós para comentar a alteração que propomos, que pode muito bem dever-se a um equívoco do próprio autor, ou, ainda, tributar-se a mais um de seus mistérios...*

O espelho de “Do diário em Paris III” parece-nos, indiscutivelmente, mais um espelho de Guimarães Rosa; dizemos *mais um* em clara referência a seu espelho amplamente conhecido: o de *Primeiras Estórias*. Ambos obedecem a um mesmo estatuto: 1. Compreendem uma sequência de número ímpar; 2. Organizam-se a partir de um *emissor de singularidades* central que; 3. Divide duas séries simétricas. A ocorrência, é claro, desperta nossa atenção para a existência de outros espelhos, ocultos na obra de Rosa, além dos dois que já conhecemos. Queremos retomar, assim, a proposição de Affonso Romano Santana que tanta surpresa nos causou, falamos da sugestão de que *Tutaméia* compreenda um modelo espelhado de composição, a despeito do caráter fragmentário que tão comumente se atribui ao livro; queremos, ainda, repetir – e desenvolver -, as perguntas que desejamos propor ao autor:

Sant’Anna sugere que *Tutaméia* disponha de uma natureza espelhada ou sugere que o espelho de *Tutaméia* se represente pela disposição labiríntica das narrativas?

Quando o autor menciona a natureza espelhada de *Tutaméia*, ele fala de uma natureza necessariamente simétrica?

Sant'Anna sugere uma *correspondência* entre *Tutaméia* e *Primeiras estórias*?

Sabemos que muitos autores escreveram sobre “O espelho” de Rosa enquanto *espelho* do livro, *Primeiras Estórias*, mas Sant'Anna impressiona por referenciar os espelhos de uma forma muito semelhante à que descrevemos, consciente da necessidade de um número ímpar ordenando as séries; descreve com precisão a estratégia da construção do espelho como um elemento de poética:

Como em *Tutaméia*, onde o livro se dobra sobre si mesmo, o conto “O espelho” divide a obra em metades rigorosamente espelhadas, uma vez que **é precedido de dez contos e seguido também de dez contos**, e os temas da primeira metade espelham-se nos contos da segunda metade. Isso, em uma leitura periférica, transformaria essa obra em obra esférica e circular. No entanto ela é elíptica, primeiro porque **o autor, praticante de numerologia, trabalha com números ímpares** e faz com que haja **dez contos de cada lado**; “O espelho” é o número 11, perfazendo-se o total de 21. (2000, p. 78-79, grifos nossos).

Se o autor vislumbra uma estrutura notável e dá mostras de compreender a estrutura das séries pareadas, por outro lado introduz um problema, talvez insolúvel, especialmente por colocar-se em conflito com o estatuto que definimos. Se por um lado *Tutaméia* apresenta sinais de um possível espelhamento, por outro lado, e em princípio, o livro não poderia dispor de um espelho, dado que constitui-se de um número de contos par e excluiria, assim, a possibilidade de um elemento ordenador, emissor de singularidades.

### 2.3.1 O enigma do espelho de *Tutaméia*: Terceiras Estórias

Nossa descoberta de um segundo espelho na obra de Guimarães Rosa, associada às minuciosas e incansáveis leituras de *Tutaméia*, levou-nos à constatação de que o misterioso livro compreenderia sinais evidentes de pareamento. O enigma do livro, no entanto, mostrava-se infinitamente mais complexo do que o de seu análogo, *Primeiras Estórias*, dado que o número de *peças* do *quebra-cabeças* literário era muito maior, que não conseguíamos identificar um elemento ordenador e que, o que tornava tudo muito pior, as peças não se organizavam de forma linear e progressiva, como em *Primeiras Estórias*, de forma que bastaria ao intérprete associar os textos equidistantes, no índice, em relação ao conto central. Podemos, então, explicitar uma divergência em relação à maior parte dos analistas da obra de Guimarães Rosa: não acreditamos nas hipóteses propostas para explicar a desordem

provocada por Rosa no índice de *Tutaméia*. Sant'Anna, inclusive, especula sobre as razões que levaram Rosa a inserir suas iniciais no índice do livro. Nenhum dos enigmas do autor, contudo, nos parece tão superficial e supomos mesmo que Rosa quis apenas criar um despistamento. Se há um enigma geral em *Tutaméia*, ele pode ser aberto por pelo menos dois caminhos: 1. Encontrar as correspondências exatas entre os contos, ou; 2. Descobrir a ordem exata do índice (que, conseqüentemente, desvelará o pareamento dos contos). Assim, por trás de um gesto dissimulado que nos soaria mesmo como uma vaidade infantil (no que, naturalmente, não acreditamos!), Rosa tornou mais difícil a ordenação dos contos, ou, então, forneceu-nos uma pista de como poderíamos recompô-la! Assim, a tantas vezes discutida ordenação alfabética de *Tutaméia: Primeiras Estórias* deve-se, segundo a entendemos, a um esforço de ocultar a ordem exata segundo a qual as estórias se organizam.

Devemos a esta altura reconhecer que ambicionávamos, para este trabalho, encontrar os pareamentos dos contos de *Tutaméia*, o que também revelaria a ordem oculta do índice do livro, mas ajustamos nossos objetivos ao longo do percurso por entender que os objetivos que assumimos se mostrariam mais adequados e, também, admitimos, por reconhecer a dificuldade que encontraríamos para o desígnio inicial. Decidimos, contudo, juntar aos anexos deste ensaio as nossas descobertas e as hipóteses, mesmo preliminares, na esperança de que a investigação tenha continuidade e o enigma futuramente se abra, ainda que pela mão de outro pesquisador. Não podemos também nos furtar a demonstrar os pareamentos inequívocos que encontramos entre os contos de *Tutaméia: Terceiras Estórias*.

Os primeiros pares que identificamos se dispõem de forma simétrica na publicação, a saber, o primeiro e o quadragésimo (último) contos do livro, “Antiperipléia” e “Zingaresca”, e, também, o terceiro e o trigésimo oitavo contos, “A vela ao diabo” e “Umas formas”:

<b>Antiperipléia (1)</b>	<b>Zingarêsca (40)</b>
Há o cego e o seu guia	Há o cego e o seu guia
<b>O guia cogita ir para a cidade:</b> “E o senhor quer me levar, distante às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta”; “Cidade grande, o povo lá é infinito”.	<b>A dupla vem da cidade:</b> “Retornavam para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades?”
“Mesmo eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão.” “...não via que eu era defeituoso feioso.”	“o guia – rebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha”.
Há ciúme e traição no enredo.	Há ciúme e traição no enredo.
O guia é acusado do assassinato do cego, precipitado de um barranco.	O guia: “Pois dizem que matei um homem, precipitado”.
Há suspeita de roubo, no enredo.	Há suspeita de roubo, no enredo.

<b>A vela ao diabo (3)</b>	<b>Um as formas (38)</b>
O ambiente penumbroso da igreja é importante para a narrativa.	A narrativa se dá à noite, em uma igreja mal iluminada.
A personagem feminina que “atenta” Teresinho é Dlena	A personagem feminina que “atenta” o padre é Dídia Doralena ( <b>Doralena</b> ).
“Reenchia-se a lua, por aqueles dias”.	“Dez da noite e lua nova”.
“Mal e nada no escuro viu, santo muda muito de figura”.	“...ignóbil animal vulto”; “Maçom e sacristão não tinham parecer; de que valiam lanterna e revólver?”. “...viam o que tresviam. Sombração”; “A porca preta!”.

Encontramos ainda um terceiro par, esse constituído por contos que não se dispõem simetricamente no índice do livro, o décimo e o trigésimo sexto contos, “Esses Lopes” e “Tresaventura”:

<b>Esses Lopes (10)</b>	<b>Tresaventura (36)</b>
“Eu era menina, me vestia de flores”.	“A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara”.
“Eu queria me chamar Maria Miss”.	“De ser, se inventava: - Maria Euzinha...”
“A maior prenda que há é ser virgem. [...] Mocinha fiquei, sem da inocência me destituir.”.	Maria Euzinha está se tornando “mocinha”.
A protagonista contempla o seu rosto refletido em uma água suja: “linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos”.	A protagonista contempla o seu rosto refletido em uma água suja: “A poça de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo, límpido, se formava”.
Repulsa às representações masculinas: “me pegou, com quentes mãos e curtos braços”.	Repulsa às representações masculinas: “O mal-assombro! Uma cobra grande!”.

“Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço”.	“Atirou-lhe uma pedrada paleolítica [...] a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz”.
Referência ao dinheiro poupado: “Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...”.	Referência ao dinheiro poupado: “Devia fazer o ninho no bolso velho do espantalho!”.

Nossas descobertas podem conduzir-nos à dúvida que nos parece fundamental: a simetria dos contos deve ou não ser observada? – uma vez que encontramos dois pares simétricos e um terceiro, que não observa a simetria. Entendemos que a observância da simetria nos primeiros contos, especialmente entre o primeiro e o último sejam, na verdade, um sinal do autor, de que existem as relações entre os contos.

Julgamos haver demonstrado evidências de espelhamento em *Tutaméia: Terceiras Estórias*, mas persiste o problema que já apontamos anteriormente: como falar de espelhamento em uma obra constituída por elementos de número par? E, ainda: seria razoável supor que as terceiras estórias estariam espelhadas, sem, contudo, ordenarem-se por um espelho, tendo em vista que as *Primeiras Estórias* ordenam-se perfeitamente por um *emissor de singularidades* que projeta duas séries simétricas? Ocorre-nos, então uma hipótese ainda mais ousada, que justifica a última pergunta que projetamos para Affonso Romano de Sant’Anna: As primeiras e as terceiras estórias se correspondem de forma contínua? Consideramos então a hipótese de que a resposta seja afirmativa. Assim, então, encontraríamos uma solução para o espelho de *Tutaméia*, ou, melhor dizendo, para o problema de sua aparente falta: o conto “O espelho”, de *Primeiras Estórias*, seria também o espelho de *Tutaméia* - os quarenta contos de *Tutaméia* compreenderiam uma composição de quatro grupos de dez contos, que representariam os *reflexos externos* dos dois grupos de dez contos de *Primeiras Estórias*. Sugerimos, inclusive, que a recorrência de temas, signos e símbolos, nos dois livros, insinuem relações de continuidade: a canoa avariada que chega ao jovem Lioliandro, em “Ripuária”, pode ser um sinal do naufrágio do canoeiro Hetério, de “Azo de almirante”, mas também pode chegar ao jovem pelas águas do mesmo rio em que navegava o pai do narrador de “A terceira margem do rio”. A propósito dessas correlações, já chegamos mesmo a desenvolvê-las em um trabalho dedicado exclusivamente a um suposto espelhamento entre os contos “A benfazeja”, de *Primeiras estórias*, e “Sinhá secada”, de *Tutaméia: Terceiras Estórias*, publicado em 2018. As hipóteses que levantamos parecem-nos relevantes, mesmo

da maior importância, mas excedem em muito os nossos objetivos: deixamo-las para um investigador curioso que as recolha.

### 2.3.2 Uma casa sem portas nem janelas (que espelha o universo!)

Há, contudo, em *Tutaméia*: terceiras estórias, ainda outra modalidade de espelho que não podemos nos furtar a mencionar: um espelho curioso, cuja simetria, em seu aspecto sensível, nos escapa. Já mencionamos a disposição do conto “Curtamão” na sétima posição do índice do livro, posição essa que assinala a perfeição almejada pelo autor; mencionamos também a inscrição da narrativa entre os contos metalinguísticos do livro por Vera Novis, dado que a insólita casa que o narrador edifica aponta para a própria obra do autor, Guimarães Rosa. O autor, no entanto, talvez sugira que esta casa poética, a despeito de tudo o que tem de particular – me *omnia* -, e de forma francamente ambígua, não rejeita um caráter universal, como podemos depreender da absurda fala do narrador: “a casa sem janelas nem portas — era o que eu ambicionava.” (ROSA, 2009, p. 70). A disparatada construção guardará, certamente, uma referência, algo jocosa, de Guimarães Rosa à Monadologia de Leibniz, que apresenta a noção de uma *substância simples* e sugere que a menor porção de coisas discernível na natureza já compreende em si um código do universo, do qual a Mônada é um espelho:

Ora, esse corpo de um vivente ou de um animal é sempre orgânico, pois, sendo toda Mônada um espelho do universo, a seu modo, e achando-se o universo regulado numa perfeita ordem, tem de haver também uma ordem no representante, ou seja, nas percepções da Alma, e, por conseguinte, no corpo, por intermédio do qual o universo está representado [na Alma]. (LEIBNIZ, 2009, p. 37).

Para além do ambicioso projeto, Leibniz consagrou ainda às mônadas a curiosa noção de uma estrutura impenetrável, uma casa sem portas nem janelas: “As Mônadas não possuem janelas através das quais algo possa entrar ou sair.” (2009, p. 37). A casa *levada da breca*, representada em “Curtamão”, é, portanto, uma unidade que compreende um espelhamento de uma estrutura muito maior: a obra literária de Guimarães Rosa<sup>26</sup> -, em um plano de sentido mais amplo, pode compreender mesmo

<sup>26</sup> Não caberá a este trabalho apontar os índices que fundamentam a ideia de que “Curtamão” represente a obra de Rosa como um todo, relacionamos, contudo, quatro exemplos que, esperamos, satisfaçam, pelo menos provisoriamente, a curiosidade de nossos leitores: 1. A disposição da casa “de costas para o rual” (2009, p. 70) pode ser uma referência ao desprezo do autor pelos críticos de sua época; o próprio nome do antagonista, Requincão, pode representar outro índice do desprezo pelos

uma representação do cosmos, pois o universo poético criado pelo autor, e aqui referimo-nos ao seu Sertão, sem prejuízo de ser todo o universo existencial, é, também ele, uma Mônada, como sugere Riobaldo, “O sertão não tem janelas nem portas. (ROSA, 2001, p. 614).

A monadologia de Leibniz, a despeito do tom jocoso, tantas vezes adotado pelo autor, assume um papel estruturante em sua poética, dado que representa a ponte possível entre a parte e o todo, relação tantas vezes referenciada na obra de Rosa; assume papel ainda mais importante em *Tutaméia*, dado que a própria obra se distingue pelo caráter das coisas mínimas, como define o autor em seu glossário que tanto tem de arbitrário: “tutameia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*.” (2009, p. 233). O livro, portanto, se define e caracteriza justamente pelo assinalamento das coisas mínimas, dos *quase-nadas*, das *tutaméias*, das Mônadas, argumento que pode mesmo justificar o formato mínimo dos contos, sem prejuízo do projeto que os unifica no agenciamento de um corpo maior.

Outro índice de que se compõe o livro também reclama a nossa atenção e pode representar outra *brincadeira enigmática* do autor. Quando submetemos nossa memória ao absurdo da proposta de uma casa que se queira sem portas nem janelas, somos obrigados a ceder a um exemplo que nos ocorre, exemplo fundante para a cultura humana universal, que pode, sim, representar a ideia de uma casa que não disponha de portas nem de janelas; tal exemplo, naturalmente, destaca-se essencialmente pelo que guarda de misterioso e enigmático, falamos das pirâmides do Egito. A ideia, por sua vez, em sua associação a *Tutaméia*, não se restringe ao hermetismo próprio da edificação, antes, encontra outras relações com o livro de Guimarães Rosa: lembramos que um dos três elementos que se repetem em *Tutaméia* são, justamente, os ciganos – *gypsies* – cuja origem, a despeito de qualquer incerteza histórica, a tradição consagrou ao Egito, como confirma o próprio autor, em um dos contos dos ciganos, “Faraó e a água do rio”, que remonta mesmo à suposta

---

críticos, *requintados cães...* (ROCHA, 2011); os quatro jagunços responsáveis por proteger a obra e cavar os alicerces do edifício, Borba, Lamenha, Nhãpá e Dés, fariam referência a quatro idiomas que o autor considerava especialmente importantes para a sua própria constituição literária, português, alemão, tupi e francês (*Un coup de dés*) (ROCHA, 2011), 4. o destino final da casa representaria as projeções (e os desejos!) do autor para o futuro de sua obra, uma obra que se oferece aos estudos acadêmicos: “prédio que o Governo comprou, para escola de meninos” (2009, p. 67) e que recusa uma exploração religiosa (que o autor, pelo visto, previa possível): “até, para igreja, o lugar o padre cobiou” (2009, p. 70).

origem egípcia dos ciganos. Além disso, ao avistar as barracas dos ciganos, no conto “O outro ou o outro”, o narrador parece vislumbrar as próprias pirâmides, como atestou Novis (1989).

Jacques Derrida confere às pirâmides um estatuto de enigma equivalente ao da própria Esfinge, dado que tais construções também se marcam por um dualismo essencial, como também destacou Hegel (1993), ao considerar que tais edificações compreendiam uma dupla arquitetura, composta de uma parte visível, sobre a terra, e outra invisível, constituída de passagens, labirintos e galerias sob a terra. No que respeita a linguagem, Derrida aproxima, de forma surpreendente, o formato da letra “A” – característica de sua *différance* – em sua forma maiúscula, dos contornos materiais de uma pirâmide: a marca da diferença verbal, para o autor, é um enigma - uma pirâmide - que, a despeito de toda a sua solidez, representa o desmoronamento do edifício do simbólico. (DERRIDA, 1991, p. 35). Assim, não nos parece absurda a sugestão de que o livro, *Tutaméia: terceiras estórias*, represente, ele próprio, uma pirâmide, no que ele encerra de enigmático, e no que concerne ao agenciamento das múltiplas pirâmides – Mônadas – que a obra organiza. Podemos destacar também a dupla arquitetura, própria das pirâmides, para levar adiante a representação do enigma engendrado por Rosa: em outro importante conto metalinguístico, que também representa a obra do autor como um todo, o conto “Pirlimpsiquice”, o narrador assume como única saída possível da apoteótica peça de teatro que encena com os amigos a cambalhota que o arrojará para fora do palco: “Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.” (ROSA, 2005, p. 91). A pirâmide de Rosa representa, portanto, um enigma que compreende a dupla arquitetura de uma peça de teatro que amarra, em tensão, a dimensão dos palcos e, também, a vida ordinária que transcorre fora deles, compreende a sua criação poética, mas não dispensa a vida prática com todas as suas particularidades, com todos os pormenores que a caracterizam; e sair de cena não será outra coisa que não *dar a cambalhota*, o grande salto para o “crescer da alma” (ROSA, 2005, p. 120), sair de cena não será outra coisa que não sair da vida. O livro, *Tutaméia*, conforme o entendemos, compreende um curioso espelho que revela, por meio de suas imagens verbais, os contornos da vida prática.

## 2.4 OS LIMITES DOS ESPELHOS; A ANALOGIA COMO VISÃO ESPELHADA DO MUNDO

Não podemos encerrar esse capítulo sem investigar algumas concepções liminares dos espelhamentos, que poderão, por sua vez, orientar a continuidade de nosso trabalho. Uma visão espelhada de mundo poderá, com efeito, ser entendida como uma visão analógica: para o poeta Octavio Paz, a poesia moderna constituiu, em sua origem, uma reação à própria modernidade, que se fez por meio da antiga tradição da analogia: "visão do universo como um sistema de correspondências e [...] visão da linguagem como um duplo do universo." (2013, p. 10). Para Paz, portanto, a analogia é o princípio, anterior ao cristianismo e aos demais princípios, diferente da razão e da filosofia, que ganha forma no poema: "Se a analogia faz do universo um poema, um texto feito de oposições que se convertem em consonâncias, também faz do poema um duplo do universo. Dupla consequência: podemos *ler* o universo, podemos *viver* o poema." (2013, p. 63). Assim como proposta por Paz, a concepção da analogia abre perspectivas arrojadas, que podem mesmo compreender aprofundamentos semânticos: o poema não apenas representa um espelhismo, como se constitui a partir da *perspectiva do abismo, mise en abyme* (GIDE, 2009), na medida em que esse poema é, ele mesmo, um espelhismo, um duplo do universo, e contém em si um segundo espelhismo, as *oposições que se convertem em consonâncias*.

O espelhismo da analogia, como entendido por Octavio Paz, estaria na base da nossa concepção de subjetividade e, também, fundamentaria as metalinguagens da arte:

É verdade que nem todo teatro moderno condena o mundo em nome da subjetividade. O mesmo pode ser dito do romance. Mas quando não condenam, **negam e dissolvem o mundo num jogo de espelhos**. Do mesmo modo que a poesia lírica se torna poesia da poesia em Hölderlin, o teatro se desdobra e se transforma numa vertiginosa representação de si mesmo. Esses jogos de reflexos que culminam em Strindberg, Synge e Pirandello têm início no renascimento: Cervantes faz romance do romance, Shakespeare, crítica do teatro no teatro, Velázquez se pinta pintando. O artista se debruça sobre a obra e não vê nela senão o seu próprio rosto, que, atônito, o contempla. (PAZ, 2012, p. 223, grifos nossos)

Paz destaca que a analogia, a partir do renascimento, assume, no ocidente, o caráter de uma espécie de religião secreta, expressa por meio das práticas da cabala, do gnosticismo, do ocultismo e do hermetismo (2013, p. 75), afinal, "A ideia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. Isso é compreensível: a analogia torna o mundo habitável." (2013, p. 74). A noção de

analogia, com efeito, compreende, também ela, uma dimensão cosmológica, dado que o mundo, segundo a visão da analogia, é

um teatro feito de acordes e reuniões em que todas as exceções, mesmo a de ser homem, encontram seu duplo e a sua correspondência. A analogia é o reino da palavra como, essa ponte verbal que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições. (2013, p. 74-75)

A propósito de uma *visão analógica de mundo*, ainda nos convém lembrar da obra seminal de Michel Foucault, de 1966, em que o autor se investiga os intricados limites que separam *As palavras e as coisas*, e que examinaremos mais detidamente em nosso capítulo intitulado “O enigma da linguagem”. Podemos, no entanto, desde já, observar, que a análise de Foucault encontra muitos pontos de contato com o desenvolvimento deste ensaio, à medida que o imaginário medieval e pré-científico, como proposto pelo autor, funda-se em uma noção de analogia universal cujos traços, muito naturalmente, persistirão na modernidade como sinais de sua herança cultural. Ademais, Foucault insiste no aspecto enigmático do quadro de Velázquez, “As meninas”, que chega mesmo a tomar como um espelho (2016, p. 8) que, conseqüentemente, não se pode deslindar de todo o mundo circundante, do qual é parte inextricável: “o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena. Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado” (FOUCAULT, 2016, p. 17).

A concepção cosmológica da analogia nos levará de volta a Goethe, que expressava um ideal francamente analógico ao propor relações de continuidade entre a parte e o todo. Para o polímata, “Todas as flores que se desenvolvem a partir dos olhos devem ser tomadas por plantas inteiras, que se encontram sobre a planta-mãe tal como essa sobre a terra.” (2019, p. 57). Se é verdade que Goethe reconheceu a influência de Espinosa sobre o seu trabalho (a mais importante ao lado de Shakespeare), queremos sugerir que, em Goethe, o panteísmo espinosano assume o caráter singular de um *espelhamento fundamental*, na medida em que os entes são reflexos de uma matriz comum (2019, p. 71).

Encerramos nossa incursão final pelos limites – mesmo periféricos – da simbologia, naturalmente enigmática, do espelho com um aspecto fundamental, do qual ainda não nos ocupamos: a importância do espelho para a constituição do *eu*, ou, do *enigma do eu*, preferimos dizer. Disse Borges, em sua “Arte poética” que a arte é um espelho; precisamente o espelho dotado da propriedade de revelar-nos o nosso próprio rosto. O rosto oculto que a arte nos revela, poderá, no entanto, ser o rosto de

Heráclito, refletido nas águas do rio que flui continuamente (2008, p. 151). Ao investigar a noção original de homologia expressa por Heráclito, Heidegger considerará também a hipótese de um espelhamento<sup>27</sup>: "dizer o mesmo que um outro diz" (1998, p. 262). Tal hipótese, no entanto, segundo a compreensão do autor, poderá ser uma aproximação demasiado simplista, de modo que Heidegger conduzirá um aprofundamento dessa analogia e nos levará, assim, a uma refinada concepção de alteridade, uma concepção que reúna as convergências e afinidades sem prescindir da diferença:

ὁμολογεῖν, dizer o mesmo que o outro diz, não significa somente que um quer dizer o mesmo que um outro, de maneira que num dado momento e num dado lugar podem surgir duas opiniões iguais. ὁμολογεῖν diz, porém, afirmar-se diante do que um outro diz, con-firmá-lo e, assim, manter-se na firmeza frente ao que um outro diz. [...] O entendimento não reside no fato de a mesma opinião viver e surgir num e noutro, mas de que um homem e um outro, enquanto diferença que são, convivem que ambos reafirmam o mesmo como tal em questão. [...] Toda igualdade, e sobretudo a igualdade da ὁμολογία, funda-se numa diferença. Só o diverso pode ser igual. O diverso só é igual em virtude de sua referência ao mesmo." (1998, p. 262)

O espelho, responsável pela dimensão da identidade, compreenderá, também, de modo inextricável, e, sobretudo, de forma paradoxal, a dimensão da diferença: mostra-me, confundidos em meu próprio rosto, os traços de Ulisses e Heráclito (BORGES, 2008). Paz considera que o diálogo compreende uma dimensão contraditória, fundada na ideia de que, quando falamos com os outros, também empreendemos um curioso "monólogo em que nunca sou eu, e sim outro, quem ouve o que digo a mim mesmo." (2012, p. 267), afinal, para o poeta, "o homem é apetite perpétuo de ser outro." (2012, p. 274). Mefistófeles sussurra, ao fim de sua fala, no ato "A cozinha da bruxa": "Com esse licor na carne abstinência,/Verás Helena em cada fêmea" (GOETHE, 2014, p. 214), sugere então a confusão da identidade de Helena em todas as mulheres. O enigma do espelho revela, portanto, a imagem do outro,

---

<sup>27</sup> Em sua tentativa de remontar à origem do pensamento ocidental e de caracterizar, portanto, a lógica, Heidegger sugere haver não uma lógica, mas duas: uma lógica do pensamento e um lógica das coisas pensadas - instâncias que queremos entender como espelhadas: "Existe, portanto, uma "lógica" dupla, uma lógica do pensamento que diz como o pensamento segue e sucede corretamente às coisas, e uma lógica das coisas que mostra o fato e a medida em que as coisas possuem, dentro de si mesmas, uma sequência correta. [...] Nosso pensamento fica, no entanto, sem sustento e oscilante se ele não se vir primeiramente convocado pelas coisas e não permanecer sob essa exigência provocadora. É estranho com, aqui, a lógica das coisas e a lógica do pensamento, como o pensamento e as coisas encontram-se numa mutualidade recíproca em que um se volta para o outro, em que um se vê provocado pelo outro." (1998, p. 208) - para o autor, essa relação encerra um enigma: "Tudo se torna enigmático quando essa exigência provocadora recai sobre as coisas e sempre já se colocou para os homens, mesmo que o homem não preste atenção à chegada dessa provocação e, muito menos, à sua proveniência." (1998, p. 208)

em quem elidimos o abismo da individuação para recolhermo-nos na unidade: somos todos um. O enigma do espelho revela-nos, por fim, o problema da nossa individuação, que também tomaremos como um enigma estruturante na obra de Guimarães Rosa.

### CAPÍTULO 3. O ENIGMA DA INDIVIDUAÇÃO

*Nam tua res agitur, paries cum proximus ardet*<sup>28</sup>.

(Horácio)

A investigação do espelho enquanto enigma poderá revelar, por sua vez, um aprofundamento, à medida que indica um segundo enigma intrínseco, ajustado à *mise en abyme* (GIDE, 2009), que parece mesmo constituir a estrutura central da poética de Guimarães Rosa: se o espelho é, como demonstramos, em si mesmo, um enigma, sua superfície sinaliza um outro enigma, quiçá maior, a imagem de um sujeito que se individualiza. Ao lado dos espelhismos, o problema da individuação é tema recorrente na obra de Rosa, obra essa que, mais que expor a questão da individuação, parece colocá-la em dúvida, como podemos perceber por meio das saudosas divagações de Riobaldo sobre Siruiz, quando o ex-jagunço, ao ser informado de que o sertanejo houvera sido morto a tiros, parece ponderar sobre a possibilidade de que ele mesmo o houvesse matado, além de aventar a desatinada ideia de que Siruiz fosse seu parente (ROSA, 2001a, p. 232). Um enigma da individuação, portanto, não se disporá *em paralelo* com o enigma do espelho na obra de Guimarães Rosa, dado que as duas instâncias se relacionam semanticamente, mesmo do ponto de vista da causalidade, como sugere Rosenfield, para quem o enigma do espelho conduz-nos necessariamente a um segundo enigma, o grande enigma da identidade, na medida em que: “A perplexidade diante da própria imagem que aparece como alheia serve de ponto de partida para uma burlesca divagação sobre **o enigma da identidade.**” (2006, p. 155, grifos nossos). Para um ente que se dispõe diante do espelho, coloca-se, portanto, a questão do *Ser*, matéria caríssima a Rosa que tramou-a, inclusive, no título de sua obra magna: sertão – *ser tanto, ser Tao*.

A compreensão do enigma de um ente que ganha contornos individuais não poderá, portanto, prescindir de seus opostos: a estética barroca, a que tantas vezes recorreremos neste ensaio, define-se, inclusive – e especialmente -, pelas tensões entre o *ser* e o *parecer*, tensões essas que poderão, muitas vezes levar o homem que experimenta o mundo a se perder. As anamorfoses barrocas, “jogos visuais

---

<sup>28</sup> “Pois está em perigo a tua casa, quando a parede do vizinho pega fogo” (Tradução de Paulo Rónai).

deformadores e enigmáticos, que tiram a perspectiva e o ponto de fuga da frente ou do fundo do quadro, colocando-os nas laterais.” (SANT’ANNA, 2000, p. 27), colocam em questão a identidade do sujeito que se apresenta. Contudo, o que separaria a mensagem explícita do enigma que se furta em uma anamorfose seria apenas a chave da perspectiva, acessível a qualquer expectador suficientemente atento, dado que, segundo um ponto de vista específico, oferece-se ao expectador uma imagem que ele supõe confiável, o que sugere ser a perspectiva o delgado limite que separa o belo do monstruoso.

Para dar conta do problema da identidade na estética barroca, Affonso Romano de Sant’Anna recorre ao exemplo de Don Juan:

numa das cenas, Isabel desesperada indaga: “Oh! Céus! quem é tu?”, e Don Juan responde: “Quem sou eu? Um homem sem nome” Ele, que colecionava nomes de mulheres conquistadas e de homens mortos em duelos, revela o seu não-nome, o vazio de sua procura.” (2000, p. 205).

O esforço retórico de Sant’Anna é notável: o autor amarra a identidade de Don Juan à daqueles com quem o herói se relacionou de maneira (in)tensa, interpenetrados pelo seu falo – pênis ou adaga (GUMBRECHT, 2010)<sup>29</sup> -, o autor iguala ainda o *excesso de identidade* a uma *despersonalização*: Don Juan é todos na mesma medida em que não é ninguém. O modelo proposto por Sant’Anna para Don Juan também explica a anteriormente mencionada angústia de Riobaldo em relação a Siruiz, a despeito de apresentar-se sob uma ótica invertida: se a identidade de Don Juan *concentra* a de uma multidão de rivais, a de Riobaldo *dispersa-se* por uma turba de jagunços que engloba, inclusive, o único indivíduo responsável por acionar o gatilho da arma que matou Siruiz -, seria essa mesma *dispersão* da identidade de Riobaldo a responsável por alargar seu parentesco até compreender Siruiz como um homem de seu próprio sangue.

A concepção de uma identidade furtiva, que compreenda a dimensão da aparência, evocará a simbologia das máscaras, que Johan Huizinga relacionará, em seu ensaio sobre o jogo como elemento da cultura, como um índice que compreende dois enfoques fundamentais para a nossa análise: os aspectos de enigma e de identidade. Para o autor:

A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifestara-se de modo marcante no costume da mascarada. Aqui atinge o máximo a natureza "extra-

---

<sup>29</sup> Gumbrecht (2010) sugere que são quatro as formas pelas quais o homem pode se apropriar do mundo, dentre as quais o autor relaciona a ação de penetrar o mundo.

ordinária" do jogo. O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa. Os terrores da infância, a alegria efusiva, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextricavelmente misturados nesse estranho mundo do disfarce e da máscara. (HUIZINGA, 2014, p. 16)

Foi, no entanto, o filósofo austríaco, Martin Buber, quem escreveu uma das mais importantes páginas sobre o problema da individuação: falamos de seu ensaio, *Eu e Tu*, originalmente publicado em 1923. O autor sugere em sua obra um intrincado entrelaçamento entre o homem e sua outridade e sugere que o espírito não estaria no Eu, mas se disporia, justamente, entre um Eu e um Tu: "Ele não é comparável ao sangue que circula em ti mas ao ar que respiras." (2017, p. 74-75) -, concepção ajustada ao pensamento de Rosa, como demonstraremos neste capítulo<sup>30</sup>.

Para Martin Buber, toda a experiência de mundo se fundaria sobre a individuação: "esta é a sua delícia, pois, só assim é permitido o conhecimento mútuo daqueles que são diferentes" (2017, p. 115); a individuação, para o autor, além de *fundante*, estabelece ainda os *limites* da experiência, ao passo que impede o perfeito *reconhecer*, tanto quanto o perfeito *ser-reconhecido* (2017, p. 115). A despeito da limitação imposta pela experiência individual, Buber sugere que a relação entre o *Eu* e o *Tu* se revista de um caráter de perfeição, dado que "o meu Tu engloba o meu si-mesmo, sem no entanto, ser o si-mesmo; o meu reconhecimento limitado se expande na possibilidade limitada de ser reconhecido." (2017, p. 115). Além disso, a concepção de identidade, ou de *atualidade da identidade*, do autor também se mostra apropriada ao pensamento que permeia a obra de Rosa, como expresso por Riobaldo, para quem o belo do mundo é que "as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas" (ROSA, 2001a, p. 48); para Buber, a individuação compreende uma dimensão de latência:

Toda relação atual no mundo realiza-se numa permuta de atualidade e latência, todo Tu individual deve transformar-se em crisálida do Isso para que as asas cresçam novamente. Mas, na verdadeira relação, a latência não é mais que a pausa da atualidade onde o Tu permanece presente. O Tu eterno é, segundo sua essência, um Tu; é nossa natureza que nos obriga a inseri-lo no mundo do Isso e na linguagem do Isso. (2017, p.115)

Ademais, Buber defende que o homem não é uma coisa entre outras, "Ele não é um simples Ele ou Ela limitados por outros Eles ou Elas, um ponto inscrito na rede do

---

<sup>30</sup> Guimarães Rosa dispunha em sua biblioteca de dois títulos de Martin Buber, dentre os quais figurava a segunda edição de *Eu e Tu*, publicada em inglês (*I and You*), em 1955, pela editora Charles Scribner's Sons, conforme relaciona Sperber (1976, p. 165).

universo de espaço e tempo." (2017, p. 55), antes, ele seria "Tu, sem limites, sem costuras, preenchendo todo o horizonte." (BUBER, 2017, p. 55). Assim, o enigma do ente individuado compreende, ele também, um espelho, o espelho em que o Eu se olha e reconhece a face do Tu, sua outridade, cifrada em enigma.

O pensamento de Martin Buber, a despeito de colocar-se na zona fluida da alteridade, não prescinde, contudo de uma qualidade ontológica, na medida em que ser-com-o-outro é a condição própria do Ser, uma vez que, para o autor, "A pessoa toma consciência de si como participante do ser, como um ser-com, como um ente." (2017, p. 91). A dimensão ontológica da individuação, por sua vez, nos levará de volta a Heidegger, que, na busca de recobrar o sentido original do logos, propôs sentidos que aproximavam o conceito da noção de natureza, de verdade e, também, de ser:

Se nenhum homem pode manter-se encoberto face ao que nunca declina, então é no que nunca declina que deve fundamentar-se o fato de que cada homem, isto é, o homem como homem, o homem segundo sua essência, o homem como núcleo essencial de seu ser-homem, encontra-se a descoberto a ponto de ser o que não pode se encobrir na relação e por meio do que nunca declina. (1998, p. 66)

Se o homem não pode manter-se encoberto diante do logos – que nunca declina -, talvez devamos buscar também nele os fundamentos que dão base aos mistérios da individuação.

### **3.1 POR SOB AS MÁSCARAS DA IDENTIDADE: O QUE NUNCA DECLINA**

Em seu ensaio sobre a origem do pensamento ocidental, Martin Heidegger denuncia o "esquecimento do ser" pelo homem histórico (1998, p. 76), e atribui justamente a esse esquecimento as múltiplas crises da contemporaneidade que, embora não compreendam o foco de sua investigação, o autor relaciona ao longo de seu texto. O Ser, contudo, reveste-se, segundo Heidegger, de toda a ambiguidade própria do pensamento de Heráclito, dado que é o mediador da totalidade, sem prejuízo de propiciar a singularidade: permite assim que Riobaldo integre em si todos os jagunços do sertão e seja, ainda, apenas o Tatarana, ou, mais tarde, o Urutú Branco. A ambiguidade do pensamento original, como a temos tomado, mais do que um influxo de discordâncias, compreende uma harmonização das tensões contrárias, sempre mediadas pelo logos:

Pois, se também "ολόγος" interpela com propriedade o homem, o homem não pode ser interpelado enquanto ente isolado. Pois o homem é homem somente

em virtude do λόγος humano, e no modo próprio de estar sempre, de algum modo, assumindo um comportamento frente ao ente na totalidade. Ao ser interpelado pelo λόγος, o λόγος humano sempre interpela a totalidade dos entes na totalidade, e, na relação do homem com a totalidade dos entes, sempre vigora a o presente do λόγος na totalidade dos entes." (HEIDEGGER, 1998, p. 340).

Particularizar um ente, destacá-lo da noção de totalidade, representaria, assim, segundo sugere Heidegger, um absurdo para a lógica original - anterior a Platão e Aristóteles -, muito embora a lógica que se consagrou sugira o contrário e fale em favor da individuação. Funda-se então a noção da univocidade do Ser, na justa medida em que um ente só É com o outro.

Para Heidegger, portanto, o Ser fundamenta a essência do homem, inclusive em sua dimensão histórica, e compreende em si uma natureza reflexiva que não exclui um caráter poético, posto que "A palavra em que a essência do homem histórico se apreende com propriedade é a palavra do ser. **Essa palavra originária se preserva na poesia e no pensamento.**" (1998, p. 190, grifos nossos). O pensamento do Ser, em sua essência, tenderia, assim, para a profundidade do próprio pensamento, ao passo que se entreabre para esse aprofundamento (HEIDEGGER, 1998, p. 222) e põe outra vez em questão o problema da individuação, dado que, em direção contrária, o pensamento, como vulgarmente se concebe, não seria mais que "uma variação bastarda da reflexão, isto é, da reflexão da subjetividade, aquela em que o homem gera a si como sujeito que se coloca sobre si mesmo, deixando valer todo ente somente como 'objeto' e como o meramente objetivo." (HEIDEGGER, 1998, p. 221). O pensamento, em sua forma mais pura, seria, então, a um só tempo o corpo que cai e o abismo que a ele se oferece (como sua salvação!); compreenderia ainda a noção de presença, como pensada por Gumbrecht (2010), uma vez que não subentende um ato – um *encontro*, um *acoplamento* – isolado, mas antes compreende um *estar com* persistente:

O pensamento não seria, absolutamente, uma atividade de correr e circular em torno de si, que precisa toda vez encontrar uma coisa para anunciar como seu objeto, a fim de encontrar sustento e solo. Todos esses solos firmes que o objetivo oferece aos sujeitos não passariam de faces, superfícies que escondem do homem a profundidade em que o pensamento se abre como pensamento porque, como pensamento, é em si mesmo e não ulteriormente que se refere, que é conferido e referido pelo mais profundo. (HEIDEGGER, 1998, p. 222-223)

O pensamento da subjetividade individuada, representaria, assim, uma severa limitação do pensamento, agravada pela condição de – sob o endosso da lógica formal

- propiciar a ilusão de ser ele o pensamento genuíno, o pensamento exato do que se supõe a realidade. Ainda no que concerne a uma presentificação, Heidegger sugere uma perspectiva diferente para a investigação da origem do logos, que encerre uma projeção do sujeito no cerne do próprio logos almejado, pois "pensar o que é o λόγος não diz encontrar um conceito sobre o λόγος, mas perguntar a partir do próprio Λόγος, colocar-se em seu percalço, a fim de alcançar uma referência possível do Λόγος para nós." (1998, p. 283); perguntar *sobre* as coisas, portanto, demandaria uma experiência radical, na medida em que requer um *encarnar-se* na coisa, um *de vir outro* para o conhecimento dessa alteridade que se apresenta.

O resgate do pensamento original, como proposto por Heidegger, poderá mesmo levar o homem moderno à vertigem, posto que toda a base do ideário proposto se concebe como, não nos pareceria um exagero afirmar, uma aberração lógica. O conflito, no entanto, se intensifica ainda mais quando o autor põe em questão os limites dos entes, como percebidos na experiência sensível e subverte as relações que se estabelecem entre a parte e o todo, uma vez que, se no mundo há diferenças, essas diferenças se fundam em relações inalienáveis: "como coisas desprovidas de relação poderiam estar separadas umas das outras? O 'à parte de outra' é sempre e necessariamente a relação 'de uma com a outra'" (HEIDEGGER, 1998, p. 343). O problema das fronteiras dos entes não excluiria, é claro, os seres vivos, dentre os quais destacamos o homem; o Ser, para o pensador, não se limita às fronteiras da experiência sensível: "Nenhum ser-vivo tem fim nos limites de sua superfície corpórea. Esta não é o limite do ser-vivo." (1998, p. 312). O problema da individuação, portanto, se justificaria, segundo Heidegger, por uma longa tradição que consagrou a noção de um ser que se relaciona consigo mesmo enquanto *sujeito* e enquanto *ego*, em detrimento de uma noção que subentende um ser vivo que se relaciona consigo mesmo e com outro (1998, p. 310).

A concepção de um indivíduo que experimente o mundo por entre as fronteiras do que é com a sua outridade não dispensa, é claro, a noção subjetiva de um voltar-se para si, afinal, para os gregos, a noção de surgimento a partir de si mesmo, em seu sentido original, da forma como se compreende a fisis, subentende, sempre, um "retorno para si mesmo", (HEIDEGGER, 1998, p. 290), afinal, "O traço fundamental da φύσις e da ζωή é o surgimento que se dá a partir de si mesmo, que é ao mesmo tempo um retorno para si mesmo, um fechamento." (1998, p. 307) . A ideia do

homem que se fecha em si mesmo – e especialmente nessa perspectiva – condiciona a indagação de Heidegger: o que é o homem? A individuação, confundida pelo ego que se coloca no lugar da outridade, condiciona a objetivação do mundo e acomoda uma dimensão de conflito:

Mas, se é assim, o que somos? Mas se é assim, o que é o homem? Aquele ser que está aberto para o aberto e que somente em virtude dessa abertura pode, de algum modo, fechar-se para o aberto e tomar o que lhe vem ao encontro como simples objeto, espreitando-o para aprisioná-lo em seus cálculos e planejamentos. Se uma pertinência originária de sua essência o determina para a atenção e se toda dissonância resulta da desatenção, o que é o homem? Estas questões devem nos perseguir. (HEIDEGGER, 1998, p. 258).

No âmbito da poética do Sertão de Guimarães Rosa - e respeitosamente restritos a este âmbito particular -, permitimo-nos responder a Heidegger: o homem é aquele que está aberto para o aberto, mas, por medo do seu diferente, fecha-se para o aberto com grossas roupas de couro e não só toma o que lhe vem ao encontro como objeto, como arma-se com punhais e carabinas contra sua outridade, a quem combate de forma encarniçada na *secura* do Sertão.

O aspecto da individuação, na poética de Rosa, pode, com efeito, ganhar contornos mesmo contraditórios e, talvez, nisso se fundamente o seu aspecto enigmático, como estruturante dessa mesma poética, em que pese que a subjetividade do Eu, como vimos em Heidegger, já é naturalmente enigmática. Alguns personagens do autor podem precisamente representar paradigmas das contradições do Eu e, por isso, queremos nos dedicar a eles.

### 3.2 O EU EM SI E SUAS CONTRADIÇÕES

Conta o crítico Benedito Nunes que Guimarães Rosa houvera confessado a ele o seu apreço por uma das mais antigas narrativas de que temos registro na cultura humana universal, narrativa essa que Rosa tomara como uma *narrativa ideal*, e cujo enredo o autor revelou desejar *traduzir* para a atmosfera sertaneja: falamos do livro de Jó, que integra o velho testamento da bíblia cristã. Nunes assim relata a experiência de seu encontro com Guimarães Rosa:

Depois de haver lido o livro de Jó, um dos mais belos da Bíblia, sem prejuízo do Cântico dos Cânticos, disse-me ele, deu-me vontade de traduzi-lo. Por exemplo, o Senhor pergunta a Satanás: “Tu que andaste por toda terra, viste por lá o meu servo Jó?” Minha tradução ficaria assim: “num alpendre de uma casa de fazenda (podia ver tudo na imaginação como num filme), o dono

indaga a um de seus homens que se aproxima: Andaste por toda terra etc. etc.” (2013, p. 258-259).

Antes de nos lamentarmos pelo infortúnio de que a morte prematura do autor o tenha impedido de levar a cabo o seu intento – por não reconhecer tal narrativa entre os livros publicados por ele -, atrevemo-nos a afirmar que Guimarães Rosa adaptou, sim – ou traduziu, como ele mesmo sugeriu – a ancestral história de Jó para a cena sertaneja. Afirmamos também que o autor cumpriu seu intento quando tramou a narrativa de “Mechéu”, conto que integra o seu último livro publicado em vida, *Tutaméia: Terceiras Estórias*.

Vera Novis, em sua obra *Tutaméia: Engenho e Arte*, busca identificar um elemento unificador, que permita sistematizar o livro, *Tutaméia*, e observa que o único traço comum a todas as narrativas é a aprendizagem – no sentido mais amplo da palavra – a que os personagens do livro estão submetidos:

De fato, as estórias de Tutaméia focalizam um momento de transformação nos personagens. **Essa transformação tem sempre uma direção ascendente, e portanto um sentido positivo**, de passagem de um estado de carência para um estado de plenitude, ou de completamento. [...] Nesse caso a existência do homem aqui na terra, **a própria vida humana, é apenas aprendizagem**; e o que se aprende é o reconhecimento da vida como passagem para o conhecimento absoluto. (1989, p. 26, grifos nossos).

Parece-nos fácil identificar, no discurso de Novis, o pudor próprio do fazer acadêmico, especialmente para lidar com uma noção valorativa de natureza tão subjetiva quanto a que a autora confere ao termo *aprendizagem*. Pois se para o estatuto da pesquisa institucional é tão difícil conferir rigor e exatidão à ideia de um indivíduo que *evolui* enquanto pessoa, o senso comum não tem o menor problema em fazê-lo e parece mesmo que é esse o sentido almejado pelo autor, Guimarães Rosa: mais do que aprender, os personagens de Tutaméia e, atrevemo-nos a dizer, de toda a obra do autor, dispõem-se em uma escala valorativa que mensura e revela a condição de seu refinamento como indivíduos, o que nos pareceria, com efeito, razoável para um autor que tantas vezes revelou seu apreço pela religiosidade e pelas questões morais. No que respeita a essa aprendizagem, ou, como nos parece melhor, a essa evolução – em tudo o que o termo guarda de subjetivo -, se conservamos pudores de sugerir que o personagem Mechéu é um dos *piores* personagens do livro, afirmamos sem muito receio que ele constitui um dos melhores paradigmas do homem em sua condição

mais grosseira, mais atrasada, ou, como sugeriria Novis, que ainda carece de um maior aprendizado.

O conto “Mechéu” se intitula pelo apelido de seu protagonista, Hermenegildo, um homem ressentido a ponto de caminhar uma grande distância com o intuito de buscar uma espingarda para fuzilar um toco em que tropeçara quando levava comida no campo para trabalhadores rurais; recalcado a ponto de culpar a cozinheira pela perda da comida, devorada pelos animais, quando ele se ocupou da arma, ou ainda a ponto de culpar o homem que lhe emprestara uma camisa pelos pêlos em seu peito, quando, na verdade, tal empréstimo nunca tenha ocorrido; covarde a ponto de manter perto de si um idiota com a franca intenção de tê-lo por menos e, assim, sentir-se melhor. O mau comportamento de Mechéu, contudo, não passa despercebido: observa-o o dono da fazenda, o fazendeiro Sãsfortes, que descreve seu comportamento de forma antecipada e minuciosa para insólitos visitantes que observam Mechéu do alpendre da casa, que representa justamente o plano superior onde, na história de Jó, Deus debate com o diabo sobre os homens da terra, e de onde, na *tradução* de Rosa, o todo-poderoso-fazendeiro observa, de uma posição privilegiada, os seus empregados. Os visitantes, referidos no conto como os moços de fora, constituem, contudo, personagens de contornos insólitos, diáfanos; falam apenas duas vezes no conto, quando introduzem ainda maior estranhamento na narrativa: “Será já em si o ‘eu’ uma contradição?” (ROSA, 2009, p. 138), diz um deles, frase digna do gênio e do humor de Rosa, que parece ocultar uma antinomia da máxima ontológica: *o ser em si – o eu em si*.

A referência ao eu, em “Mechéu”, por certo, reveste-se de um valor egóico, ao passo que a narrativa sugere ser o apego ao *eu* o grande pecado de Mechéu; “*Ele faz demais questão de continuar sendo sempre ele mesmo..*” (ROSA, 2009, p. 137), observa um dos moços de fora, imediatamente após o narrador, que define, “Mechéu, o firme.” (ROSA, 2009, p, 137). O protagonista do conto, no entanto, não escapará da aprendizagem fatal sugerida por Novis, de modo que o próprio narrador reconhecerá, nas últimas linhas do conto, após as duras provações que recairão sobre o personagem: “Estava bem diferente, etc., esperando um tudo diferente.” (ROSA, 2009, p. 139). Mechéu enquadra-se com justeza na definição de Martin Buber para o *egótico*, dado que aferra-se à identidade do seu eu e, conseqüentemente, distancia-se do Ser:

A pessoa toma consciência de si como participante do ser, como um ser-com, como um ente. O egótico toma consciência de si como um ente-que-é-assim e não-de-outro-modo. A pessoa diz: "Eu sou", o egótico diz: "Eu sou assim". "Conhece-te a ti mesmo" para a pessoa significa: conhece-te como ser. Para o egótico: conhece o teu modo de ser. Na medida em que o egótico se afasta dos outros, ele se distancia do Ser. (2017, p. 91)

Mechéu quer ser assim, justo como é, - *faz demais questão de continuar sendo sempre ele mesmo...* (ROSA, 2009, p. 137) -; Buber parece mesmo inscrevê-lo no que define como uma autocontradição: "Quando o homem não põe à prova, no mundo, a prioridade da relação, efetivando e atualizando o Tu inato no Tu que ele encontra, então ele se introverte." (2017, p. 95). O apego à individuação do eu é, portanto, justamente o que leva o sujeito a perder-se do Ser; o que também se justifica na narrativa de Rosa por um índice que não escapou a Vera Novis: o nome Mechéu aproximaria designações do *eu* em diferentes línguas – Me (inglês) / ich (alemão) / eu (português)<sup>31</sup>, expediente que Rosa já houvera confessado, a seu tradutor italiano, haver usado para compor o nome de outro personagem, o boiadeiro Moimeichego, presente em "Cara-de-Bronze": "Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa 'eu', o autor...) Bobaginhas." (ROSA, 2003, p. 95).

Apegar-se aos pormenores do eu, é, portanto, a maneira exata de perder-se do Ser. Na *escala valorativa* que, conforme a definimos, mensura e revela a condição de refinamento dos personagens de Rosa, a *evolução* compreende justamente um necessário desapego do eu, dos traços identitários mais ordinários, afinal, para Buber, "Não há Eu em si, mas apenas o Eu das palavras-princípio Eu-Tu e o Eu da palavra-princípio Eu-Isso." (2017, p. 51), pois, o *eu* não seria uma realidade em si própria, antes é apenas "relacional. Não se pode falar em Eu sem mundo, sem Isso ou sem o Tu." (BUBER, 2017, p. 37).

A despeito de todo desenvolvimento que empreendemos, parece-nos ainda importante apontar com mais objetividade em que medida a noção do eu em si é contraditória, especialmente como observada na obra de Guimarães Rosa. Antes,

---

<sup>31</sup> Em uma palestra sobre o enigma na obra de Guimarães Rosa, que integrou a semana acadêmica de Letras do Centro Universitário UDF, em outubro de 2020, fui interpelado no chat por um curioso participante que identificou-se apenas como Marcelo e nos contou que a designação *mech*, em árabe, compreende um termo de negação, de forma que, assim, Mechéu designaria, em enigma, *não-eu*. Mais tarde pude atestar a veracidade da informação.

porém, parece-nos indispensável tratar de outra particularidade das representações do *eu* na obra do autor, falamos das representações cifradas de sua própria identidade em suas narrativas.<sup>32</sup>

### 3.2.1 O autor oculto no texto

Em sua busca por encontrar um elemento comum, que permita sistematizar os contos de *Tutaméia* e, ainda, dê um sentido geral à obra, Vera Novis observa que são poucos os elementos que se repetem no livro. Tais elementos, se por um lado se mostram pouco numerosos, por outro, enchem-se de sentidos, justo por apontarem correspondências em uma obra tão misteriosa, que sugere, a um leitor desavisado, um caráter tão dispersivo. De maneira cabalística – tão ao gosto de Rosa -, três elementos se repetem em *Tutaméia*, cada um deles, ocorrendo, também, três vezes: 1. Os ciganos; 2. O boiadeiro Ladislau (sempre acompanhado de seu cão amarelo); e, por último, 3. O patrão de Ladislau, Seo Drães<sup>33</sup>. O misterioso livro, no entanto, talvez se faça marcar por ocultar, tão repetidas vezes, a identidade do autor como um enigma geral da obra, como bem sugeriu Affonso Romano de Sant’Anna ao evocar o exemplo do emblemático quadro de como Johannes Van Eyck, “O casal Arnolfini”, e emendar “João Guimarães Rosa esteve aqui.” (2000, p. 77), em referência à desordem, arquitetada pelo autor, para inscrever suas iniciais, JGR, no índice de *Tutaméia*<sup>34</sup>. A assinatura, para os críticos, seria devida à identificação do autor com o livro, que representaria, para ele, uma espécie de inventário pessoal, o que se poderia depreender do próprio título da obra: *Tutaméia – tutta mia - mea omnia* (ROSA, 2009, p. 233).

Um dos traços mais marcantes de *Tutaméia* talvez seja, no entanto, a mistura de gêneros que o livro compreende, responsável, quem sabe, por aturdir bibliotecários e confundir críticos, na medida em que o autor não se mostra fiel à caracterização de tais gêneros – e não precisaria mesmo, como ficcionista, guardar fidelidade a essa

---

<sup>32</sup> O tópico seguinte compreende ideias que já desenvolvi em meu trabalho de mestrado, em 2014, publicado sob o título “O que não se arrazoa nem se intruge: uma travessia pelos campos mínimos de *Tutaméia*”, quando reuni os traços da identidade do autor, Guimarães Rosa, dispersos e ocultos em *Tutaméia: Terceiras Estórias*. Temi retomar essas questões aqui, sob pena de soar repetitivo, mas, ao fim, achei que o desenvolvimento do trabalho atual se mostraria incompleto sem essa abordagem.

<sup>33</sup> Vera Novis aventa a possibilidade de uma quarta ocorrência de Ladislau, oculto no conto “O Outro ou o outro”.

<sup>34</sup> Já confessamos, em um capítulo anterior, suspeitar desse expediente como mero despistamento de um enigma mais importante.

caracterização! *Tutaméia* reúne, sem dúvidas, narrativas de ficção – os próprios contos -, mas apresenta ainda textos que fluem entre a crítica literária, o ensaio filosófico e a autobiografia, sempre pontuados por artimanhas que introduzem, sem critério preciso, a criação poética por entre os relatos de fatos de precisão documental<sup>35</sup>. Rosa consegue dificultar ainda mais o trabalho de seu intérprete por recorrer a fatos históricos pouco conhecidos e quase inverossímeis, que levarão seu leitor a suspeitar de que justo esses não tratariam de eventos reais, como a morte de Plínio, o velho, durante uma erupção do Vesúvio, ou a deglutição do Bispo Sardinha por índios Caetés (ROSA, 2009, p. 209). Há, contudo, sem dúvidas, um caráter biográfico oculto em *Tutaméia*. O início do conto “João Porém, o criador de perus”, personagem homônimo do autor, conta com exatidão o episódio da escolha do nome de Guimarães Rosa:

Agora o caso não cabendo em nossa cabeça. O pai teimava que ele não fosse João, nem não. A mãe, sim. Daí o engano e nome, no assento de batismo. Indistinguível disso, ele viçara, sensato, vesgo, não feio, algo gago, saudoso, semi-surdo; moço. (ROSA, 2009, p. 118).

Sobre o fato biográfico, Vilma Guimarães Rosa, filha do autor, atesta em seu livro de memórias:

Bisavó Chiquinha se orgulhava de ter feito o parto da neta, sua xará: Francisca, de apelido Chiquitinha, mãe de Joãozito. Este, pelo gosto paterno, se chamaria Ladislau. Mas prevaleceu o João, escolha em honra de São João, que nascera três dias antes... (1999, p. 333).

A referência é clara e não deixa margem a dúvidas: pelo gosto de seu pai, Guimarães Rosa deveria se chamar Ladislau, em honra do *santo do dia* de seu nascimento – o santo da *folhinha*, segundo a tradição mineira -, São Ladislau, rei da Hungria, por escolha da mãe, no entanto, homenageou-se São João, celebrado três dias antes do nascimento do autor. O boiadeiro Ladislau, portanto, pode ser tomado como um *alter ego* de Guimarães Rosa: assim como Riobaldo, é um personagem *médio* – encontra-se a meio caminho em seu processo de aprendizagem; Ladislau representa não o que

---

<sup>35</sup> Eu mesmo fui vítima das armadilhas do autor, quando tomei, em meu trabalho de mestrado, a referência do autor a seu Tio Cândido como um dado biográfico real. Mais tarde suspeitei de que o personagem seja apenas uma referência ao *Cândido* de Voltaire (2013), cujo tema dialoga com o prefácio de *Tutaméia* em que ele está inserido, “Sobre a escova e a dúvida”, remete, de forma indireta, às mônadas de Leibniz, desafeto de Voltaire, e termina por sugerir uma dedicação ao próprio – e insólito – jardim.

o autor efetivamente é, mas o que ele *seria*<sup>36</sup>. O próprio boiadeiro nos conduzirá a outros traços da identidade do autor, oculta em Tutaméia.

Não nos parece um equívoco considerar que os elementos que se repetem em *Tutaméia* são apenas três, quando o cachorro de Ladislau, sempre mencionado nos três contos em que o boiadeiro aparece, poderia ser contado como uma quarta ocorrência. O cão amarelo não é um elemento destacado, antes, compreende com seu *dono*, a quem é capaz de acordar sem rosnar ou latir (ROSA, 2009, p. 113), um amalgama. O cão de Ladislau é *dele* e é *ele*: Eu-Meu – reúne em seu nome o pronome pessoal *eu* e o pronome possessivo *meu* – compreende, portanto, um paradigma singular do que poderíamos conceber como a *contradição do eu-em-si*. Podemos ainda sugerir que o cachorro que pertence a Ladislau, sempre destacado por sua cor amarela, caberia bem a Rosa, que de maneira insólita proferiu, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “Eu gosto do amarelo.” (1999, p. 493), sem qualquer relação cotextual<sup>37</sup>.

Ladislau relaciona-se diretamente ainda com outro elemento que se repete em *Tutaméia*, o seu patrão, Seo Drães, personagem que assume um caráter diáfano – traço comum a outros grandes personagens do mesmo arquétipo na obra do autor, dentre os quais destacamos Joca Ramiro e o compadre Quelemém – dono da Fazenda-do-Vau<sup>38</sup>, que encarna o arquétipo, comum na obra de Rosa, do fazendeiro que, embora rico e poderoso, faz-se justo e bondoso e, por isso, é alvo da admiração e do respeito da comunidade da qual é, ao fim e ao cabo, um protetor. Se Ladislau é o que o autor seria, Seo Drães é, portanto, o que ele almeja ser. Indagamo-nos ainda sobre o nome do personagem: qual seria o verdadeiro nome do personagem, designado por uma alcunha tão incomum? Parece-nos razoável que Drães seja apenas um apelido derivado do seu nome próprio, oculto nas narrativas, e não nos lembramos de nenhum outro nome conhecido que contenha a terminação “ães”, comum na língua portuguesa, além do próprio sobrenome do autor, *Guimarães*<sup>39</sup>. O

---

<sup>36</sup> Ana Maria Machado desenvolveu um brilhante trabalho sobre o enigma dos nomes dos personagens na obra de Rosa, *Recado do nome* (2013). Em seu livro, Machado considera que, na obra de Rosa, o nome próprio assume a natureza de um verbo que se conjuga conforme o dever do personagem por ele nomeado. Assim, Ladislau seria o futuro do pretérito do autor.

<sup>37</sup> Destacamos a exatidão de nossa referência ao cotexto. As relações contextuais nos parecem plausíveis, como as desenvolvemos em nosso ensaio.

<sup>38</sup> Consideramos, em nosso trabalho de 2014, que a *Fazenda-do-Vau* pode guardar uma referência velada a uma *Fazenda-do-Tau*, ou, como preferiria o autor, *Fazenda-do-Tao*.

<sup>39</sup> A propósito do sobrenome, destacamos também em nosso trabalho de 2014 a confissão de Guimarães Rosa a Günter Lorenz, de que a origem etimológica de seu sobrenome, Guimarães, guarda

boiadeiro Ladislau, seu cachorro cor de sebo, Eu-Meu, e o fazendeiro Seo Drães, compreendem, portanto, projeções do *eu* do autor, Guimarães Rosa, inscritas como enigmas em *Tutaméia: Terceiras Estórias*<sup>40</sup>.

### 3.3 SUJEITO E OBJETO: O PARADOXO DA CISÃO DO SER

Os pensamentos de Martin Heidegger e de Martin Buber revelam-se bastante convergentes, especialmente quando consideram que uma experiência egóica, que não tome em conta a outridade, compreenderá um distanciamento do Ser, experiência essa que se funda na concepção, consagrada pela lógica formal, que distingue com exatidão as instâncias do sujeito e de seu objeto. Para Heidegger, é a relação do Ser com a essência humana que deve estar no fundo da relação sujeito-objeto, em todas as dimensões que, contudo, não se deixam apreender de forma metafísica (1998, p. 306); o logos, contudo, é, para o autor, necessariamente, coletividade, e, mais que isso, "é coletividade originária, o ser dos entes na totalidade. O λόγος humano é, em sentido próprio, o recolher-se para e na coletividade originária." (HEIDEGGER, 1998, p. 317). A perspectiva proposta pela lógica formal, como única experiência possível, é, no entanto, limitadora e, por fim, impede uma experiência humana essencial:

as nossas representações ficam entaladas na perspectiva estabelecida pela relação sujeito-objeto. A interpretação da essência do homem como sujeito impede a experiência originária do humano do homem, porque aquilo que determina o homem tal, a solicitação do ser que encontra o homem e o próprio ser, só se deixa pensar a partir do sujeito como "objeto" ou, no máximo (no caso de Kant), como condição do objeto como tal, como objetividade. (HEIDEGGER, 1998, p. 388)

De sua parte, Buber parece sugerir que assumir a outridade na intrincada relação com o Ser não dispensa a decisão, ou, em termos mais adequadamente rosianos, a coragem de um *comparecimento* a si mesmo, ao que completaria Heidegger: "apresentar-se inclui a apresentação de outro: re-presentation. O ente propriamente dito é o representante, o re-apresentador de todos e por todos." (1998, p. 391).

---

uma referência ambígua ao cavalo combatente e a seu cavaleiro. Consideramos ainda que o insólito cavalo do conto "Retrato de Cavalo", por fim, será creditado a Seo Drães, quando, em uma reviravolta surpreendente da narrativa, os personagens decidem depositar a foto do cavalo – verdadeiro objeto de disputa do conto – na portentosa casa do fazendeiro. Consideramos assim que o cavalo inominado e Seo Drães constituem o *centauro nominativo* de Guimarães Rosa.

<sup>40</sup> Além das ocorrências eu citamos como exemplos dos ocultamentos do autor em seu texto, já são conhecidos os anagramas que Guimarães Rosa criou para o próprio nome com o intuito de divulgar poetas por ele mesmo inventados e que, por isso mesmo, compreendem, na verdade, pseudônimos do autor. As referências aos poetas inventados estão reunidas em *Ave, Palavra*: Soares Guimamar (p. 86), Meuriss Aragão (p. 125), Sá Araújo Segrim (p. 153) e Romaguari Sães (p. 301).

Apresentar-se *com* o outro não prescindiria, é claro, de uma escuta obediente, que já se projeta na outridade que fala, mesmo quando se busca escutá-la: "O λόγος é a coletividade originária que a tudo resguarda. O λόγος humano é o recolhimento na coletividade originária. O recolhimento humano na coletividade originária acontece no ὁμολογῆϊν." (HEIDEGGER, 1998, p. 323). A escuta do logos, como proposta por Heidegger, pode condicionar uma passagem para a analogia que se dispõe no cerne da alteridade, como pensada por Octavio Paz, na medida em que celebra a identidade, justo com base no reconhecimento das diferenças e assinala a analogia como o espelho em que os entes se descobrem como partes de um contínuo:

A analogia é a ciência das correspondências. Mas é uma ciência que só vive graças às diferenças: exatamente porque isto não é aquilo é possível fazer uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra *como* ou a palavra *é*: isto é *como* aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos diversos. A analogia é a metáfora em que a alteridade se sonha unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. Com a analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade se organiza e se torna inteligível; a analogia é a operação por meio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças: ela as redime, torna possível sua existência. Cada poeta e cada leitor é uma consciência solitária: a analogia é o espelho em que se refletem. (PAZ, 2013, p. 80)

Paz relaciona ainda a crítica do sujeito, como se fizera desde o romantismo até a poesia moderna. Para o autor, as expressões poéticas contemporâneas podem combinar, mais do que textos, os seus próprios produtores (2013, p. 162), dado que o poeta não seria apenas um autor, como tradicionalmente se concebe, mas, mais do que isso, "um momento de convergência das diferentes vozes que concluem num texto. A crítica do objeto e a do sujeito se entrecruzam nos dias de hoje: o objeto se dissolve no ato instantâneo; o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem." (PAZ, 2013, p. 162). Para além dos sujeitos, Paz vai buscar uma voz, uma voz por traz da qual o poeta perderia o vulto:

O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Seja qual for o nome que demos a essa voz - inspiração, inconsciente, casualidade, acidente, revelação -, é sempre a voz da *outridade*. (PAZ, 2013, p. 163)

Paz reconhece, assim, na voz de um poeta individuado, a voz de todos os poetas e, de forma ainda mais ampla, a voz de todos os homens. O ser unívoco, portanto, é voz, depreende-se pela linguagem:

A univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser: ao contrário, os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese

disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes, *membra disjuncta*. A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz em um só e mesmo "sentido" de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo de que se diz. Ele ocorre, pois, como um acontecimento único para tudo o que ocorre às coisas mais diversas, *Eventum tantum* para todos os acontecimentos, forma extrema para todas as formas que permanecem disjuntas nela, mas que fazem repercutir e ramificar sua disjunção. (DELEUZE, 2015, p. 185)

Reconhecer a voz do outro na própria voz, ou, mais que isso, ser o outro sem perder de si a própria identidade do eu, compreende um enigma que a lógica formal, pensamos, não logrará dissolver. Deleuze, contudo, parece conseguir iluminar o tema de forma surpreendente – sem prejuízo do que também tem de vertiginosa -, em seu ensaio sobre Klossowski:

Em uma bela análise como a que fez de Nietzsche, Klossowski interpretou o "signo" como rastro de uma flutuação, de uma intensidade e o "sentido" como o movimento pelo qual a intensidade visa a si mesma ao visar o outro, modifica-se a si mesma ao modificar o outro e volta, enfim, sobre seu próprio rastro. O eu dissolvido abre-se a séries de papéis, porque faz subir uma intensidade que já compreende a diferença em si, o desigual em si e que penetra todas as outras através e nos corpos múltiplos. Há sempre um outro sopra no meu, um outro pensamento no meu, uma outra posse no que possuo, mil coisas e mil seres implicados nas minhas complicações: todo verdadeiro pensamento é uma agressão. Não se trata das influências que sofremos, mas das insuflações, flutuações que *somos*, com as quais nos confundimos. Que tudo seja tão complicado, que *Eu* seja um outro, que algo de outro pense em nós numa agressão que é a do pensamento, numa multiplicação que é a do corpo, numa violência que é a da linguagem, é esta a alegre mensagem. (2015, p. 306)

A noção de um outro, que o sujeito individuado toma por objeto, consagra-se, contudo, por uma visão necessariamente redutora, que não tome em conta as particularidades da outridade; para Octavio Paz, a poesia moderna representou uma resposta contrária a esse reducionismo, uma vez que a ambiguidade romântica “exalta os poderes e faculdades da criança, do louco, da mulher, do outro não racional, mas os exalta a partir da modernidade.” (PAZ, 2013, p. 90) – A concepção de Paz parece criar uma nova perspectiva para a prática, consagrada em Rosa, de dar voz a crianças, bêbados e loucos, essa porção marginal da sociedade que, talvez, justamente por estar tão à margem, passa a constituir o *grande outro*: “Nas aventuras dos personagens de Guimarães Rosa, a inferioridade (do animal, do analfabeto, da criança, do ignorante) sempre propicia um certo olhar oblíquo que permite penetrar nos segredos opacos ou nos enigmas insolúveis na perspectiva superior.” (ROSENFELD, 2006, p. 41).

Guimarães Rosa, sempre deu voz, em sua obra, à porção deixada à margem da sociedade patriarcal: o louco, o bêbado, o analfabeto, a criança, a mulher. Rosenfield considera mesmo que a inferioridade, ou, melhor dizendo, a inferiorização, representa uma chave para os enigmas que não poderiam ser acessados pela perspectiva da centralidade, e pode compreender, pensamos, uma via de acesso aos mistérios do eu, dado que conferem o afastamento necessário para o seu reconhecimento, ou a sua exotopia (BAKHTIN, 2011). A poética de Rosa, contudo, compreende um índice singular que pode representar um convite a um ensaio ainda mais ousado em nossa investigação sobre os limites da alteridade: sua obra encontra-se atravessada por recorrentes e repetitivas representações dos animais, que configuram mesmo um pilar estrutural da poética do autor.

### 3.4 FRONTEIRAS DA ALTERIDADE: OS LIMITES DO HUMANO

Talvez não exista mesmo nenhum outro elemento tão importante para a caracterização da poética de Guimarães Rosa quanto as representações dos animais<sup>41</sup>. O primeiro herói, de seu primeiro livro, é justamente um *sábio burrinho*, desprezado por todos devido à sua idade avançada, que, ao fim da narrativa, salvará de uma inundação os que estiverem no seu entorno; o mesmo livro de estreia compreenderá uma narrativa singular, precisamente por compreender uma refinada reflexão sobre as relações entre humanos e animais, justo da perspectiva dos animais: falamos de “Conversa de bois”, oitavo conto de *Sagarana*. No que respeita à identidade do autor, oculta (ocultada) em sua obra, destacamos o seu *alter ego*, o boiadeiro Ladislau, que tem, por sua vez, como *alter ego*, um cachorro, um cachorro que *é dele* e *é ele*, seu cachorro amarelo, Eu-Meu; mencionamos ainda, em nossas notas, a referência de Rosa a seu sobrenome, Guimarães, que guarda, em sua etimologia, uma referência ambígua a um “cavaleiro combatente’ ou ‘cavalo de combate” (ROSA, 2003a, p. 325), em que reconhecemos uma referência ao hibridismo de um centauro. O animal, portanto, justamente por não ser humano,

---

<sup>41</sup> Em sua entrevista a Günter Lorenz, Rosa confessou: “Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro, e como você também é algo parecido com isto, compreenderá certamente o que quero dizer.” (apud LORENZ, 1973).

compreende uma perspectiva que confira ao home a distância necessária para olhar para si.

Dispor o animal da fronteira do humano compreende a perspectiva de uma alteridade radical que evoca o memorável encontro do filósofo franco-magrebino, Jacques Derrida, com o seu gato, quando, nu, deixa o banheiro de sua casa, como relatado no terceiro colóquio de Cerisy, que resultou em sua obra *O animal que logo sou*. Derrida narra em seu livro a perplexidade decorrente desse encontro trivial que revelou-se perturbador, especialmente por seu efeito reflexivo, dado que o autor revela haver ficado perplexo não somente pelo encontro fortuito, mas justamente por perceber-se constrangido pelo olhar perquiridor de seu gato(a)<sup>42</sup>, que resultou para ele em uma inigualável experiência de alteridade: "nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato." (DERRIDA, 2002, p. 28). O animal, portanto, como propõe Derrida, revela os limites do humano:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito "animal" me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. (2002, p. 31)

O pensamento de Derrida, que toma o animal como alteridade absoluta do homem, ganha contornos especiais na obra de Guimarães Rosa e poderá, ainda, levar-nos a uma síntese surpreendente. Uma das experiências de animalidade mais impressionantes dentre todas as que podemos encontrar na obra do autor será, certamente, o impetuoso devir animal experimentado pelo narrador do conto "Meu tio o lauretê". O onceiro que se metamorfoseia no conto, com efeito, guarda sangue indígena e poderá, assim, abrir-nos uma perspectiva arrojada que corrige o preconceito recorrente, segundo os quais se atribui animalidade aos índios. De modo contrário, A etnografia amazônica revelou, como bem atesta o perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (2002), que os povos originários da região projetam a própria humanidade em toda a natureza, de forma que o índio humaniza o mundo em vez de se animalizar:

Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, em seu relato, de forma deliberada, preserva o mistério acerca do sexo de seu animal, referindo-se a ele de maneira ambígua.

atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. (CASTRO, 2002, p. 351).

A *animalidade* dos animais seria, assim, apenas um disfarce que encobriria a sua natureza, essencialmente humana e o devir onça, experimentado pelo narrador do conto, “Meu tio o lauretê”, portanto, mais do que um desvelamento, pressupõe um desnudamento, dado que o disfarce concebido pelos povos indígenas ganha um caráter de roupa: roupa de anta, roupa de macaco, roupa de sucuri, roupa de onça que reveste uma verdade humana:

Em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. (CASTRO, 2002, p. 351)

Os índios amazônicos, portanto, revelam uma perspectiva oposta à que o senso comum consagrou e, naturalmente, convida a uma revisão de pressupostos antropológicos que tomamos como verdades, na medida em que visões de mundo análogas ao perspectivismo podem abarcar outros povos<sup>43</sup>. Assim, os índios projetam sua humanidade em toda a natureza que encobre a sua verdade – o seu enigma – essencialmente humano.

### 3.5 O EU, QUE AMA OCULTAR-SE

Não poderíamos mesmo, de qualquer maneira, ceder à vaidade pueril de pretender dar uma resposta que se quisesse objetiva sobre o enigma da individuação; pensamos, no entanto, haver ensaiado diversos pontos de vista da questão - os jogos de identidade; o aspecto ontológico; as particularidades dos entes e seu aspecto identitário; a identidade do autor, Guimarães Rosa, cifrada no seu texto; o problema da relação sujeito/objeto; a concepção dos animais como uma alteridade limite; e, por fim, a dispersão da identidade do gênero humano por toda a natureza segundo a ideia do perspectivismo (CASTRO, 2002). Nosso ensaio, pensamos, se não responde com objetividade o problema da individuação, percorre algumas de suas fronteiras e dá a ver como seus limites podem se revelar imprecisos, quiçá, moventes. A qualidade

---

<sup>43</sup> Destacamos também as referências de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, ao homem sertanejo pensado como uma espécie de animal híbrido sertanejo, o que também representaria uma alternativa ao perspectivismo, na medida em que ambos versam sobre um intercâmbio entre o homem e o animal.

própria do eu que, tanto buscamos, quanto se mostra multifacetada, também foi destacada por Goethe, a quem temos apontado como uma das mais importantes referências para o nosso autor, Guimarães Rosa:

Nenhum vivente é um singular, mas uma pluralidade. Mesmo quando se nos aparece como indivíduo, permanece, contudo, uma coleção de seres vivos independentes, os quais, segundo a ideia, segundo a circunstância, são iguais, mas no surgir podem ser iguais ou semelhantes, desiguais ou dessemelhantes. Em parte, tais seres já são originariamente conectados, em parte se encontram e reúnem-se. Eles se cindem e se buscam de novo e, assim, efetuam uma produção infinita de todas as maneiras e por vários aspectos. (2019, p. 26)

Segundo o pensamento de Goethe, e mesmo de tantos dos seus intérpretes modernos, a distinção que a lógica formal propõe com tanta clareza e exatidão para os entes não passa mesmo de um equívoco, não é mais do que uma ilusão<sup>44</sup>. Em sua análise da estética barroca, estética naturalmente enigmática, que o autor atribui a Guimarães Rosa, Affonso Romano de Sant'Anna introduz uma longa – e singular! – citação do filósofo luso-brasileiro, do século XVIII, Matias Aires, que versa sobre a vaidade dos homens; nela, Aires destaca, a despeito das particularidades, uma natureza essencialmente encobridora – enigmática -, que velará, justamente, a identidade por sob as minúcias particulares:

Os homens mudam tôdas as vêzes que se vestem; como se o hábito infundisse uma nova natureza: verdadeiramente não é o homem o que muda, muda-se o efeito que faz em nós a indicação do hábito. Debaixo de um apresto militar concebemos um guerreiro valoroso, debaixo de uma vestidura negra, e talar, o que se nos figura, é um jurisconsulto rígido, e inflexível; debaixo de um semblante descarnado, e macilento, o que descobrimos, é um austero anacoreta. O homem não vem ao mundo mostrar o que é, mas o que parece; não vem feito, vem fazer-se; finalmente não vem ser homem, vem ser um homem graduado, ilustrado, inspirado; de sorte que os atributos, com que a vaidade veste ao homem, são substituídos no lugar do mesmo homem; e êste fica sendo como um acidente superficial, e estranho: a máscara, que encobre, fica identificada, e consubstancial à coisa encoberta; o véu que esconde, fica unido intimamente à coisa escondida; e assim não olhamos para o homem; olhamos para aquilo que o cobre, e que o cinge; a guarnição é a que faz o homem, e a êste homem de fora é a quem se dirigem os respeitos, e atenções; ao de dentro não; êste despreza-se como uma coisa comum, vulgar e uniforme em todos. A vaidade, e a fortuna são as que

---

<sup>44</sup> Eximimo-nos de examinar em nosso ensaio o pensamento de Schopenhauer, para quem as coisas no mundo sensível não passam de representações da vontade, ou, como na tradição hindu, em que o autor se houvera inspirado, ilusões do véu de Maya. Schopenhauer, contudo, a despeito de não figurar entre as referências do cânone pessoal de Guimarães Rosa, terá, certamente, sua importância para o autor, especialmente no que concerne aos seus enigmas. Lembremo-nos de que as epígrafes que abrem e fecham *Tutaméia*, como orientações veladas para o leitor, são de autoria do filósofo e que, tanto *Tutaméia*, quanto a obra máxima do pensador, “O mundo como vontade e representação”, têm organizações quartais. Além disso, para Schopenhauer, o grande desafio do homem é justamente superar os influxos da individuação, da qual emana o sofrimento humano.

governam a farsa desta vida; cada um se põe no teatro com a pompa, com que fortuna, e a vaidade o põem; ninguém escolhe o papel; cada um recebe o que lhe dão.

Os principais autores em que nos referenciamos para analisar o problema da individuação, já dissemos, mostram-se bastante convergentes. O pensamento de Buber parece mesmo ser uma curiosa alternativa ao de Paz: onde o mexicano afirma "eu sou o outro", Buber corrige, "eu e o outro somos"; se o pensamento de um e de outro autor revela o contorno de particularidades, todos eles comungam, contudo, na ideia de que a voz do Ser se faz ouvir na coletividade. De forma ambígua, o singular se reconhece no coletivo em que se recolhe, como se fosse o próprio conjunto o definidor de sua identidade:

No todo da constituição essencial do colher, o curioso é que aquilo que é só pode ser em si à medida que não apenas ajunta coisas que se acham dadas, mas se "concentra" em si mesmo, em todas as suas fases, naquilo que o colher e o coletar já determinaram previamente. (HEIDEGGER, 1998, p. 297)

A propósito do problema de que tratamos neste capítulo, Jacques Derrida discorre sobre as noções de margem e de limite, em seu ensaio "Tímpano" (1991). Para o autor, uma margem não configura necessariamente um limite, e só pode ser tomada como tal na medida em que for um limite móvel, dado que está sujeita a transbordamentos. Nesse particular, a esfinge, símbolo do enigma por excelência, rerepresenta o problema da animalidade no homem, mas na medida em que o humano, no caso, compreende o transbordamento de um ser sem fronteiras. A figura, de uma cabeça humana que se ergue de um corpo animal, sustenta também a ideia de que um *vir a ser* é a própria afirmação do enigma. Hegel (1993) sugere que a passagem da cultura egípcia para a Grécia e a natural decifração dos hieróglifos representa uma dimensão mais ampla de uma tomada de consciência pelo mundo grego, representada precisamente pela figura de Édipo que destrói a esfinge ao decifrar-lhe o enigma. A figura da esfinge, neste ponto do desenvolvimento de nosso trabalho, reveste-se de uma significação especial e passa a compreender mesmo uma síntese, um ponto de convergência de tantas tensões distintas: a esfinge propõe um enigma, na mesma medida em que é, ela também, um enigma, na mesma medida em que é, ainda, a resposta do próprio enigma que propõe: o homem. O homem é o enigma: respondê-lo, com efeito, será condição determinante para a vida e para a morte. O transbordamento humano que se ergue como resposta é a afirmação de uma presença, não admite abstrações: *é Édipo, é Laio, é Jocasta* -, não, a resposta do

enigma ressoa diante do espelho da alteridade: é o homem -, abarcado em sua coletividade.

Se Guimarães Rosa tramou de forma singular o enigma da individuação, de forma discursiva, formulado mesmo como argumento, na voz de um de seus personagens, que pergunta, “Será já em si o ‘eu’ uma contradição?” (2009, p. 138), em outro trecho de sua obra, o autor cria uma imagem poética surpreendente para dar conta da mesma questão, falamos do conto “Nenhum, nenhuma”, que integra o livro *Primeiras Estórias*<sup>45</sup>. O conto compreende uma atmosfera onírica, em que consciências e memórias reclamam seus limites; personagens diáfanos movem-se por uma casa de fazenda que, por vezes, compõe mesmo um ambiente que se sugere imaterial, de forma que chegamos a suspeitar dos limites de tempo e espaço e, ainda mais, dos próprios *limites identitários* de cada personagem:

Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, à beirada da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem no indescoberto rumo, nem tão longe? Não é possível saber-se, nunca mais. (ROSA, 2005, p. 93).

Não nos parece um exagero sugerir que o conto “Nenhum, nenhuma” represente um dos textos mais herméticos dentre todos já criados por Guimarães Rosa, de forma que é mesmo difícil estabelecer as linhas gerais de um enredo, ou, ainda, as propriedades dos principais personagens, designados por expressões, as mais genéricas: o Menino, o Moço, a Moça, o Homem velho e, a única personagem dignificada por um nome próprio, a Nenha, velhíssima. Uma estratégia comum: a quebra do eixo temporal da narrativa -, pode conduzir os esforços interpretativos, de modo que poderíamos supor que o Menino amadurecerá para tornar-se o Moço, representado, na velhice, pelo Homem velho, do mesmo modo como a Moça possa compreender a juventude da Nenha. O autor, no entanto, empreenderá uma ruptura muito mais radical do que a própria desconstrução de um eixo temporal, ao qual confira movimento e fluidez, Guimarães Rosa colocará em questão as fronteiras da individuação: dissolve-se o eu e as identidades dos personagens passam a se

---

<sup>45</sup> A personagem Maria Euzinha, protagonista do conto “Tresaventura”, de *Tutaméia: Terceiras Estórias*, também introduz uma referência digna de nota no que respeita ao que temos chamado as *contradições do eu*, quando se dirige ao irmão mais velho com a insólita reclamação: “Você não é você, e eu queria falar com você...” (ROSA, 2009, p. 246); além do mais, o próprio nome da personagem compreende um índice notável: Euzinha.

interpenetrar: “Atordado, o Menino, tornado quase incôscio, **como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha** – em quem trouxe os olhos.” (2005, p. 99, grifos nossos). Ao fim do conto, atordado pela descoberta que fizera, o Menino mesmo se questionará sobre os limites do *eu*, sobre as fronteiras que separam o *ser ninguém* do *ser todas as pessoas* e vislumbrará uma perspectiva pela qual a sua existência possa se dispersar e fluir por todos os seus semelhantes.

Sem prejuízo da incursão que fizemos, por entre imagens poéticas e ensaios metafísicos, Gilles Deleuze nos chama à consciência com um argumento que representa uma responsabilização fatal. Não há acontecimentos privados, diz o autor; todo ente é inalienável de sua experiência e deve responder por ela, o que não exclui a sua outridade, muito pelo contrário, responsabiliza-o, inclusive, por ela:

não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal. Qual guerra não é assunto privado, inversamente qual ferimento não é de guerra e oriundo da sociedade inteira? (2015, p. 155).

Conforme mencionamos, a experiência do ser compreende, para Heidegger, um recolhimento na coletividade. Não dispensa, portanto, uma dimensão afetiva, ao passo que é uma colheita que se faz segundo o limite de um braço que suspende algo do chão com o intuito de resguardar. Se a essência do Ser é um recolhimento, e se o Ser é, naturalmente, ser-com-o-outro, ser-na-(re)coletividade, a experiência do Ser compreende um *salvar* que é, por fim, um *salvar-se*: “Colher é salvar. [...] Colher é salvar o que se mostra. [...] Como é possível que alguém recolha e sustente em conjunto, se ele mesmo não estiver recolhido ao que se recolhe?” (HEIDEGGER, 1998, p. 400). “Natureza ama ocultar-se” (2012, p. 129), diz o fragmento 123, de Heráclito (*a natureza – a físis – o logos*), *o puro surgimento favorece o encobrimento*, corrige Heidegger em seu resgate etimológico (1998, p. 143) (*favorecer – amar*), a *colheita* que reúne o Ser não dispensa o caráter de um *acolhimento*, e o *puro surgimento*, afirma o autor, compreende as dimensões de favorecimento e acolhimento:

O surgimento propicia o encobrimento, a fim de que vigore na própria essência do surgimento. O encobrir-se vigora, no entanto, ao favorecer o surgimento para “ser” surgimento. Na φύσις vigora o favor. Não qualquer favor e favorecimento. Mas o favor no sentido do favorecimento que nada mais favorece do que o acolhimento, a propiciação e a preservação do que vigora no surgimento. (HEIDEGGER, 1998, p. 144)

Não nos parece um exagero sugerir que, ainda mais do que uma arqueologia das origens do pensamento ocidental, Martin Heidegger introduz uma *geografia* (metafísica!) do logos, dado que preocupa-se em delimitar o lugar, o entorno da ideia que consagramos como um conceito. Se o logos, *puro surgimento*, comporta uma dimensão de acolhimento, o filósofo ocupa-se em falar de uma *região*<sup>46</sup>, introduz-se a ideia do refúgio do logos, a sua *contréa* - zona de acolhimento e proteção: "Por *contréa* entendemos a região aberta, o amplo em que alguma coisa pode encontrar morada (demorar-se), de onde pode ir, vir, dar-se ao encontro." (1998, p. 342).

O enigma da individuação de um eu que é puro surgimento comporta a dimensão de um recolhimento na coletividade; esse recolhimento, por sua vez, não dispensa a perspectiva da preservação daquilo que surge. A essência do ser-com-outro compreende uma noção de refúgio, uma noção de proteção. O que surge a partir de si mesmo (e nunca declina) ama/favorece o recolhimento. Estamos na fugidia dimensão de uma amorosidade: fugidia no que essa noção terá de enigmática -, já estamos nos planos do enigma do amor.

---

<sup>46</sup> Márcia Sá Cavalcante Schuback criou o neologismo *contréa*, que derivou do francês e do italiano, para traduzir a palavra *gegend*, do alemão, que designa *região*.

## CAPÍTULO 4. O ENIGMA DO AMOR

*"De certo Eros se deixa adivinhar como o primeiro dos deuses."  
(Parmênides)*

*"Quando um homem está intimamente unido a sua mulher, estão envolvidos pelo sopro das colinas  
eternas"  
(Martin Buber)*

*Ao unir dois, se reveste  
De delícia humana o amor; Mas para êxtase celeste  
Molda um três encantador.  
(Goethe, Fausto, segunda parte)*

Pensar uma natureza própria do amor, afeita ao enigma em tudo o que tem de mais peculiar, será uma tarefa difícil apenas para quem não se dispuser a desembaraçar-se do senso comum. De modo contrário, supomos que a essência enigmática deste multifacetado sentimento – talvez o mais importante para a cultura universal -, seja mesmo uma obviedade, como sugere o próprio mito fundante para a cultura ocidental, segundo o qual a condição essencial, categórica, imposta pelo amor é o velamento de seu rosto, a preservação do enigma de sua identidade. Nessa medida, desvelar os mistérios do amor representa uma transgressão que irá feri-lo: sua identidade será, sim, descoberta, o que compreende a exata medida de sua perda<sup>47</sup>. As flechas do amor, com efeito, também estão dotadas da propriedade de borrar fronteiras, de modo que o objeto amado passa a ser, a um só tempo, o fim e os meios; assim, o amor é o que oblitera, e é também o que acolhe e abarca, é o abismo que se oferece ao corpo que cai, para o qual o único problema é mesmo o fim do abismo. Do seio de seu sertão, Riobaldo verbaliza pela primeira vez o seu sentimento diante do corpo morto – desvelado – de Diadorim: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – ‘Meu amor!...’” (ROSA, 2001, p. 739); no meio da travessia, contudo, a voz de Riobaldo responde aos gregos: “Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2001, p. 50), na medida em que o jagunço amado é o amor, sem prejuízo de ser tudo o que o mascara. Confundem-se as fronteiras, esgarça-se a causalidade: “Amor vem de amor.” (ROSA, 2001, p. 50), sentencia o ex-jagunço.

---

<sup>47</sup> Referimo-nos, é claro, ao mito grego de Eros e Psiquê.

Disposto no âmago das virtudes consagradas pela equívoca tradição judaico-cristã do ocidente, ao amor atribuem-se sentidos francamente distintos, derivados naturalmente de conceitos diferentes – *philos*, Eros, ágape etc – que insistimos em abarcar sob um único conceito, naturalmente insuficiente para dar conta da pluralidade de sentidos própria das concepções originais, pluralidade essa, que, antes de representar um problema, será fundamental para o desenvolvimento de nosso ensaio, dado que a maior parte das *faces do amor* aparece cifrada na poética de Guimarães Rosa, como pretendemos demonstrar neste capítulo. A propósito, muito já se tratou do amor, especialmente em seus aspectos ético/valorativos, como expressos na obra de Guimarães Rosa. Destaca-se, entre os textos que se desenvolveram sobre essa temática, o célebre ensaio de Benedito Nunes, “O amor na obra de Guimarães Rosa” (2013). A nosso trabalho, contudo, interessa o amor sob seu aspecto enigmático em específico, e, ainda, as estratégias – as mais variadas - de que se valeu o autor para engendrar enigmas a ele relacionados.

Chegamos aqui, no entanto, conduzidos por uma nuance menos comum do amor, derivada por Heidegger de um sentido mais original que o filósofo buscou para o *logos*, que, para ele, compreende um favorecimento próprio e necessário, “Não qualquer favor e favorecimento. Mas o favor no sentido do favorecimento que nada mais favorece do que o acolhimento, a propiciação e a preservação do que vigora no surgimento.” (HEIDEGGER, 1998, p. 144). O *logos*, em sua concepção original, portanto, favorece tudo o que vigora a partir de si mesmo e, mais do que isso, compreende uma noção de acolhimento, acolhimento esse que se dá no seu entorno, ou, como chamou-o Heidegger, na sua *contréa*. A perspectiva de Heidegger, não exclui, no entanto, a concepção do amor como um jogo de mostrar-se e esconder-se, como já referenciamos:

O surgimento favorece o fechamento no sentido de que propicia àquele a sua essência, preservando desse modo a si próprio no favor de sua própria essência, propiciada pelo surgimento. Pode-se chamar de φύσις o que vigora como a simplicidade do favor próprio do surgimento que se vela. (1998, p.145)

A noção do amor, tomado como uma forma de jogo, não será estranha a Johan Huizinga, dado que, para o autor, o amor, assim como o conflito, também implica rivalidade ou competição, o que fundamentaria a sua natureza lúdica (2014, p. 148). O amor, especialmente como representado na literatura, compreende, para Huizinga,

uma noção de jogo, que concentra em si, ainda, uma dimensão naturalmente enigmática:

Na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta — isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir, as provações por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor. Já é suficientemente esclarecedor o uso da palavra "herói" para designar o personagem principal. A tarefa será extraordinariamente difícil, aparentemente impossível. Em geral, ela é empreendida em consequência de um desafio, de uma promessa ou de um capricho da pessoa amada. Todos estes temas nos conduzem de volta ao jogo agonístico. Uma outra série de motivos de tensão assenta no disfarce da identidade do herói. Ele se apresenta incógnito quer por estar deliberadamente ocultando sua identidade, ou por ele próprio a desconhecer, ou ainda, porque é capaz de mudar sua aparência conforme sua vontade. Em outras palavras, ele usa uma máscara, aparece sob um disfarce, é portador de um segredo. Uma vez mais nos encontramos próximo do velho jogo sagrado do ser oculto que se revela apenas aos iniciados. (2014, p. 148)

Para além do aspecto lúdico, do qual já havíamos tratado no primeiro capítulo deste trabalho, os enigmas de Eros envolvem também outros aspectos já investigados neste ensaio<sup>48</sup>; para Octavio Paz, é precisamente a questão da individuação, o grande mistério desse *outro* que sempre nos escapa (1994, p. 58), o que fundamenta o enigma do amor: “Há uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: ‘Quem é você?’” (PAZ, 1994, p. 12). O amor se funda, portanto, no mistério e no enigma, compreende, com efeito, uma curiosa lógica segundo a qual ama-se primeiro, para descobrir/conhecer-se depois: “o descobrimento da pessoa amada, geralmente desconhecida; a atração física e espiritual; o obstáculo que se interpõe entre os amantes; a busca da reciprocidade; enfim, o ato de escolher uma pessoa entre todas as que nos rodeiam.” (PAZ, 1994, p. 97). O amor, com efeito, não pode prescindir de um objeto: inalienável, insubstituível -, requer, portanto, exclusividade, atributo que Octavio Paz estabelece como um dos traços definidores do amor; característica essa que também dá a ver como a natureza enigmática do amor é complexa, multifacetada, de forma que seus enigmas constitutivos se aprofundam em outros: **“Ninguém jamais pôde esclarecer esse enigma, a não ser com outros enigmas,** como o mito dos andróginos em O

---

<sup>48</sup> Ainda no que concerne ao enigma do espelho, tema do segundo capítulo de nosso ensaio, Paz cita Freud para sugerir que o amor é um jogo de espelhos (1994, p. 98) e, além disso, relaciona diretamente o enigma do amor ao enigma do espelho: “Os espelhos e sua réplica: as fontes aparecem na história da poesia erótica como emblemas da queda e ressurreição. Como a mulher que nelas se contempla, as fontes são água de perdição e de vida; ver-se nessas águas, nelas cair e voltar à superfície é voltar a nascer.” (PAZ, 1994, p. 33)

*banquete*. O amor único é uma das facetas de outro grande mistério – a pessoa humana.” (1994, p. 107, grifos nossos).

A exigência de exclusividade, não é, contudo, a única característica definidora do amor; o mais celebrado sentimento de nossa cultura, conforme hoje o entendemos, passou por transformações históricas que Octavio Paz buscou descrever em um ensaio capital para este assunto, obra de sua madurez, o livro *A dupla chama: amor e erotismo*.

#### **4.1 AS METAMORFOSES DO AMOR**

Para Octavio Paz, as mudanças e metamorfoses pelas quais a história do amor cortês passou compreenderiam a própria formação da história da civilização no ocidente (PAZ, 1994, p. 91). O amor, da forma como hoje o entendemos, compreenderia, para Paz, uma natureza sincrética, que amarra em si tendências culturais improváveis, seria, assim, produto da disseminação da noção do amor platônico pelo mundo, inclusive pelo mundo árabe, onde influenciou poetas e filósofos que o forjaram com a forma pela qual hoje o conhecemos. Em sua investigação sobre as origens do amor, o crítico e poeta mexicano busca definir as noções de sexo e erotismo com o fim de estabelecer as distinções entre essas noções e a noção de amor, e, é claro, também compreender quais são as relações que se podem observar entre as três concepções. O erotismo, para Octavio Paz, seria uma manifestação da cultura, investida da finalidade de “domar o sexo e inseri-lo na sociedade.” (1994, p. 17), finalidade indispensável, visto que “Sem sexo não há sociedade.” (PAZ, 1994, p. 17). Para o autor, contudo, os animais estariam dotados do sexo, na mesma medida em que o homem está dotado do erotismo, assim, Octávio Paz elabora uma síntese de seu pensamento sobre o amor ao sugerir que o erotismo é a sublimação do sexo, da mesma forma que o amor é um refinamento do erotismo, produto de uma segunda sublimação do sexo.

O interesse do autor pelo amor e pelo erotismo não se justifica apenas pela sua notável curiosidade geral, que levou-o a produzir ensaios sobre uma ampla gama de assuntos: Octávio Paz foi um poeta, interessado sobretudo no fazer poético, na crítica literária e na linguagem -, o autor, dessa forma, assinala as relações entre o erotismo e a poesia, que se dão na medida em que o erotismo é uma metáfora da sexualidade e a poesia, por sua vez, é uma erotização da linguagem: “A relação entre o erotismo e a poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal

e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar.” (PAZ, 1994, p. 12). Para alguém da poesia, contudo, Eros já faria sentir a sua presença ainda nas prosaicas manifestações de linguagem:

A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente [...]; o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p. 12)

Pela poesia, contudo, Eros avançaria para além do vestíbulo dos amantes: “A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.” (PAZ, 1994, p. 12)

Além da referida relação com a linguagem, o autor sempre colocou em evidência a natureza enigmática da poesia e do amor, representado na figura misteriosa de Eros: para um pensador das ambiguidades, como o é Octávio Paz, Eros – o amor – representa a pacificação das tensões contrárias: é, sobretudo, um mediador - “Para a tradição filosófica Eros é uma divindade que comunica a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além.” (PAZ, 1994, p. 26-27). Paz ainda destaca o aspecto enigmático de Eros quando discorre sobre a ambiguidade de sua natureza: solar e noturno, motivo pelo qual todos podem senti-lo, na mesma proporção em que estão impedidos de vê-lo; invisível por excesso de luz, como o sol em pleno dia (1994, p. 27). Para o autor, deve-se a este duplo aspecto de Eros a consagração da imagem poética da lâmpada acesa na alcova dos amantes (PAZ, 1994, p. 27).

Há, contudo, um traço distintivo do amor, identificado por Octavio Paz, que resultará, talvez, nas mais profundas transformações históricas decorrentes da consolidação do ideal do amor romântico, traço esse que também será indispensável à análise que empreendemos neste ensaio; para o autor, a pedra de fundação do amor, no entanto, seria “a liberdade: o mistério da pessoa.” (PAZ, 1994, p. 97). O amor, portanto, não pode, em absoluto, prescindir de um ideal de liberdade, posto que representa uma redenção do reducionismo da individuação, de sua natureza objetificante. O amor, assim, funda-se na noção de uma servidão voluntária, paradoxo que “se apoia em outro mistério: a transformação do objeto erótico em pessoa o converte imediatamente em sujeito dono de livre-arbítrio. O objeto que desejo se torna sujeito que me deseja ou me rejeita.” (PAZ, 1994, p. 113). O amor, portanto, harmoniza as tensões entre o sujeito e o objeto: “Alquimia erótica: a fusão do eu e do mundo, do

pensamento e da realidade, produz um relâmpago: a iluminação, labareda súbita que literalmente consome o sujeito e o objeto.” (PAZ, 1994, p. 187).

Talvez ainda não tenhamos sido de todo claros com respeito às transformações históricas a que nos referimos; a servidão voluntária, consagrada pelo sentimento de amor que se cristalizava na cultura, levou o par amoroso a uma condição inédita: o amante, e aqui nos referimos ao amante do sexo masculino, a quem se chamava “meu senhor”, também desejou, com base na liberdade consagrada pelo sentimento emergente, referir-se à sua amada, pela primeira vez, como “minha senhora”. Octávio Paz aponta, inclusive, em sua obra, uma ocorrência singular que assumirá especial valor em nossa análise: a obra do poeta romano Propércio, que antecipa, em mais de mil anos, o ideal de liberdade do amor. Paz cita particularmente a elegia de Cíntia, em que a heroína, tomada de ciúmes, ousa, com muita naturalidade, agredir o amante:

Propércio decide se vingar e organiza uma pequena brincadeira em lugar retirado. Enquanto se diverte com duas cortesãs apanhadas em lugares suspeitos – completam o quadro **um flautista egípcio e um anão que acompanha a música batendo palmas** – Cíntia irrompe, despenteada e furiosa. **Batalha campal, arranhadas e mordidas, fuga das duas intrusas e reclamações dos vizinhos.** (PAZ, 1994, p. 59-60, grifos nossos).

O exemplo de Propércio, contudo, encontra curiosíssimo paralelo na obra de Guimarães Rosa, autor que, conforme temos descoberto, cultivava o gosto por reescrever histórias clássicas, tantas vezes corrigindo – segundo seu juízo pessoal – erros históricos, ou atribuindo melhores desenlaces às narrativas de heróis que encontraram finais trágicos: Rosa, entendemos, reescreveu, ou, como preferiria o autor, traduziu a elegia de Propércio para o universo sertanejo, como podemos constatar na última narrativa de *Tutaméia*, o conto “Zingarêscas”, em que, tomado de ciúmes, o sitiante Zepaz espanca a mulher, mas para escândalo – e divertimento! – dos presentes, passa a ser surrado por ela: “Zepaz, deixou trancada a mulher, pelo dinheiro vem, depois vai terminar de bater. Não. Zepaz torna a entrar, e gritos, mas, então: sovava-o agora a cacete era a mulher, fiel por sua parte, invesmente.” (ROSA, 2009, p. 265). No conto também está presente o flautista egípcio, representado na figura dos ciganos: “Dinhinhão [...] furtou um flautim dos ciganos” (ROSA, 2009, p. 264), presente, também está o anão, “Era o anão Dininhão.” (ROSA, 2009, p. 262). A aclamação do amor romântico, portanto, fundamentou historicamente os princípios de liberdade da mulher, princípios que também se apresentam, tantas vezes de forma velada, na obra de Guimarães Rosa.

#### 4.1.1 O sagrado feminino: “Tudo, para mim, é viagem de volta”

Examinamos, no terceiro capítulo deste ensaio, a noção enigmática de um *eu* que se constitui sujeito, contra todos os influxos de sua outriedade. Parece-nos natural, portanto, a ideia de que nas sociedades que se notabilizaram por um ideal masculino, a mulher constitua a noção de um *grande outro*, como ficou mesmo evidente com a consolidação da ideia dos múltiplos descentramentos do sujeito, da forma como os experimentamos na modernidade.

Octavio Paz aponta o ideal de liberdade, próprio da essência do amor romântico, como o desencadeador dos movimentos de luta pela liberdade da mulher, mas considera com surpresa que, em uma sociedade predominantemente homossexual, como era o círculo de Platão, a doutrina do amor seja atribuída a uma mulher, assim considera que a escolha de Diotima se deva mesmo a uma reminiscência, no próprio sentido platônico da palavra: “uma descida às origens, ao reino das mães, lugar de verdades primordiais. Nada mais natural que uma profetisa anciã seja a encarregada de revelar os mistérios do amor.” (PAZ, 1994, p. 42). Esse *recuo às origens*, essa volta às *verdades primordiais*, especialmente no que terá de mítico, constitui uma tônica estruturante na poética de Guimarães Rosa, tônica essa que, naturalmente, não se *oferece aos olhos*, antes, *vela-se*, como é próprio das estruturas, ou ainda como se espera das escolhas de um autor afeito aos enigmas, como é Rosa: em uma obra marcada pela brutalidade de um ideal masculino, representado por bravos jagunços e hábeis vaqueiros, ocultam-se, em enigma, as representações do feminino, expressas, nos planos de sentido mais superficiais, propriamente por mulheres.

Assim, dizíamos, a obra de Guimarães Rosa está pontilhada de personagens femininas que se apresentam de forma *desfocada* na narrativa, dado que não se referenciam na mesma proporção da importância de que se revestem. O melhor exemplo certamente será a identidade feminina do jagunço Diadorim, desvelada ao final de *Grande Sertão: Veredas*, exemplo a que dedicaremos, posteriormente, maior atenção, mas, por ora, destacamos as *mulheres-damas*, a dupla de prostitutas que constituem o poder central do povoado do Verde-Alecrim (ROSA, 2001, p. 649), ou ainda outro par de prostitutas, Conceição e Tomázia, que regem o masculino universo dos vaqueiros, a partir de sua *casinha retirada*, em “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 2001). As prostitutas, com efeito, sempre encontraram lugar destacado na esfera narrativa de Guimarães Rosa, espaço em que gozam de um status de respeito e

mesmo de virtude, como bem atesta Riobaldo: “Renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades.” (ROSA, 2001, p. 303). Poderíamos seguir relacionando uma extensa lista de mulheres *desfocadas* na obra de Guimarães Rosa, como a misteriosa Maria Exita, de “Substância”, que conquista o amor do dono da fazenda, ou a mãe de Miguilim, que contra todas as imposições morais de seu tempo, sempre buscou, de maneira paciente e furtiva, o afeto que não encontrava no marido; será, contudo, no vórtice do amor, no sertão de Rosa, que encontraremos os melhores exemplos de tais mulheres, dispostas justamente ao lado das mais expressivas representações do masculino: falamos do livro *Noites do sertão*, e, ainda mais especificamente, da novela “Buriti”, que pode mesmo representar um balé erótico que se ordena e se desenvolve em redor do grande falo, o buriti-grande, odiado por Dona-Dona, que guardava ânsias de abatê-lo com um machado: “— ‘Ave, essa é parece até uma palmeira do capêta...” (ROSA, 2001, p. 145). A novela compreende uma curiosa falofória que se desenvolve mesmo pelos múltiplos planos de sentido da narrativa<sup>49</sup>. No primeiro plano, no plano do enredo, trata-se do desejo ardente que se deflagra quando caem as luzes do dia e se estabelecem as *noites do sertão*: o incandescente desejo de Maria da Glória por experimentar o amor; a volúpia ressentida de Lalinha, a Afrodite sertaneja do buriti-grande; o ciúme de ambas pelo pai, lô Liodoro, modelo de moral inabalável durante o dia, mas que, ao anoitecer, revela inesgotável vigor sexual, vigor esse que dedica, alternadamente, às suas duas principais amantes. As amantes com quem o fazendeiro vela suas noites, contudo, não serão as únicas: no limite de seus conflitos morais, lô Liodoro tomará para si a mulher do Inspetor, adoecido por um resignado ciúme, e, após um jogo erótico minucioso e sufocante, também amará a própria nora a quem houvera protegido, a sedutora Lalinha. As duas principais moradoras da casa da fazenda, serão, com efeito, as duas sacerdotisas da falofória sertaneja: Lalinha,

---

<sup>49</sup> A propósito de nossa referência a uma falofória rosiana, não podemos deixar de destacar a insólita referência de Riobaldo ao Rio São Francisco no último parágrafo de *Grande Sertão: Veredas*: “O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – **parece é um pau grosso, em pé, enorme...**” (ROSA, 2001, p. 749). Se podemos admitir – não sem algum esforço! - a semelhança de um rio com um pau, por suas proporções longilíneas, afirmamos que a sugestão do ex-jagunço é absurda porque um rio não pode, em absoluto, se assemelhar a um pau *erguido*. Se a brincadeira de Rosa, contudo, escapou aos olhos da crítica, não podemos dizer que tenha resistido à argúcia de Caetano Veloso, que, no documentário *A sede do peixe*, sorri jocosamente ao falar da associação que fez entre o trecho final de *Grande Sertão: Veredas* e a narrativa de “A terceira margem do rio”, em sua canção que leva o mesmo nome do conto.

que se entregará aos amores do sogro e da cunhada, e a própria afogueada Maria da Glória, cortejada pelo grande herói de Corpo de Baile, o menino Miguilim/veterinário Miguel, mas que se entregará de forma antecipada ao *guloso* Gulaberto, fazendeiro que gozava mesmo da confiança de seu pai. No plano das representações simbólicas, a *feira da fertilidade* da novela de Rosa se desenvolverá por meio da sutileza própria das metáforas e dos símbolos: o incansável fazendeiro, que trabalha de dia e ama de noite, é uma projeção da própria palmeira descomunal – ele próprio é o buriti-grande, o grande falo adorado: lô Liodoro – *lhe* adoro. Ocultado pelo autor até próximo do meio da narrativa, o sobrenome da família do poderoso fazendeiro será então revelado: o celebrado falo pertence à família Faleiros.

O vórtice do amor na poética de Rosa situa-se, portanto, na *contréa* da grande árvore, o falo adorado. Mencionamos a *contréa* em alusão a Heidegger, tantas vezes por nós referenciado neste ensaio. O acolhimento do logos, na poética de Rosa, contudo, talvez não represente apenas um *entorno*, uma *região*, mas constitua, de forma mais apropriada, um *aprofundamento*. Faz-se marcar, portanto, a despeito das personagens desfocadas, a ausência de uma representação que corresponda ao grande falo: revela-se uma ausência, um *eclipse*, um enigma – não encontramos, em nossa investigação, um modelo que corresponda à grande vagina, a feminina concha em que Sant’Anna situa os enigmas barrocos:

A elipse é barrocamente uma concha. E a concha está na origem etimológica da palavra barroco, pois é de uma pérola deformada, feia, irregular, extraída do interior da concha que viria a origem da palavra barroco, termo que, espiralando semanticamente seu significado, chegaria às artes e à cultura em geral. (2000, p. 23)

A referência à concha primordial – ou a marca de sua falta! - não é, é claro, um traço exclusivo da poética de Rosa: Octavio Paz destaca a passagem final de Ulisses, quando Bloom e Stephen retornam à casa de Bloom, onde são esperados por Molly: “A mulher de Bloom é todas as mulheres ou, melhor dizendo, é a mulher – a fonte perene, a vulva abissal, a montanha mãe, nosso começo e nosso fim.” (PAZ, 1994, p. 32). A ausência da *grande concha* pode ser mesmo tomada como um enigma estrutural na obra de Guimarães Rosa, dado que esse feminino primordial é a falta para a qual tudo aponta: é a noite escura (JOÃO DA CRUZ, 2014) – através da qual se busca o acolhimento essencial. O próprio narrador do primeiro conto de *Tutaméia* revelará o projeto Rosiano na primeira frase do livro: não importam as distâncias, a grande travessia se faz aqui, ao alcance do braço – é o enigma do ato amoroso: “E o

senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. **Tudo, para mim, é viagem de volta.**” (ROSA, 2009, p. 41, grifos nossos). O grande périplo, a grande aventura sertaneja, é uma *antiperipléia*: é o enigma do amor, revelado no ato de amor carnal – a viagem de volta para o acolhimento da grande mãe, o caminho do útero.

Sugerimos assim que, na poética de Guimarães Rosa, tudo é uma viagem de volta, tudo aponta para o enigma do amor. A própria obra magna do autor se organiza em torno de um grande enigma amoroso: a despeito de todos os seus muitos conflitos, Riobaldo tem, sim, um problema principal – as flexas do amor fizeram dele, um *bravo jagunço macho*, um cativo do amor de um outro jagunço, seu companheiro, o Jagunço Reinaldo, que houvera revelado a ele o seu nome secreto: Diadorim. Muito já se falou dos provérbios e ditos populares, evocados e recriados por Guimarães Rosa – e falar deles não é o objetivo deste ensaio -, mas precisamos destacar que *Grande Sertão*: Veredas se constrói em torno de um provérbio, que representa propriamente a sua síntese: *Deus escreve certo por linhas tortas*, ou, melhor dizendo, Deus escreve reto por veredas tortas. O problema de Riobaldo, portanto, poderia ser tomado como um problema de fé: “todas as coisas já estão nos seus devidos lugares” – sugere o fiel ideal; e se Riobaldo tivesse fé suficiente, tomaria o seu amor em seus braços e descobriria que seu problema estaria resolvido – estaria resolvido porque sempre estivera! – e presenciaria então o milagre da metamorfose do Jagunço Reinaldo em uma formosa mulher.

O caminho de volta – o caminho do amor -, que orienta a obra de Guimarães Rosa, contudo, não se revela apenas por meio de sublimes criações poéticas, como as que temos buscado evidenciar: o tema do amor carnal é, notadamente, um tabu para a civilização ocidental. Justamente por ser tabu, muito comumente se apresenta na cultura associado ao gracejo, referido por meio dos chistes. Guimarães Rosa, por óbvio, era muito sensível a esta realidade, que ganha significação especial nos fenômenos de linguagem que compreendem o falar jocoso. Ademais, ao que nos parece, Guimarães Rosa gostava de brincar...

#### **4.1.2 O riso do menino, oculto por sob o verniz do diplomata**

Em seu memorável ensaio sobre *Tutaméia*: Terceiras Estórias, publicado no jornal O Estado de São Paulo, quatro meses após a morte de Guimarães Rosa, Paulo Rónai, crítico que também houvera se tornado amigo pessoal do autor, faz uma curiosa confissão; conta que, em seu encontro com o autor, quando também lhe foi

apresentado o original de *Tutaméia*, Rosa divertiu-se por tê-lo atraído a uma cilada e, conta então o crítico, dispensou sua **risada de menino grande** (RONAI, 2009, p. 16, grifos nossos). A propósito, no ensaio de Rónai, as Referências ao Rosa menino totalizam três ocorrências.

No vigésimo nono conto de *Tutaméia*, “Rebimba, o bom”, o narrador busca recompor suas memórias e situa, em suas mais antigas lembranças, a reminiscência – talvez já algo esgarçada – da referência a um misterioso benfazejo, Rebimba, o bom, cuja existência real é mesmo posta em dúvida pelo relato. A entidade, contudo, será evocada pelo narrador em todos os momentos adversos de sua vida, quando, sugere-nos o texto, seu favor talvez se tenha feito providencial. A prova da existência de Rebimba será dada ao final do conto, quando, no relato de sua passagem pelo Rio-do-peixe, o narrador diz haver descoberto que os festejos que vira pelo povoado compreendiam as exéquias de seu misterioso benfeitor. A natureza insólita, quase vertiginosa, do conto, “Rebimba, o bom”, não representa uma novidade se o colocamos ao lado das demais narrativas de *Tutaméia*, igualmente insólitas. Alguns traços sutis, contudo, podem nos conduzir a sentidos que convergem para a nossa análise. Uma leitura minimamente atenta revelará a recorrência de marcas verbais que sugerem a ideia de repetição no texto, dentre as quais destacamos o prefixo “re”, cinco vezes repetido apenas no primeiro parágrafo, inclusive para compor neologismos: recerto, realça, re clara, refiro, reconheço<sup>50</sup> (ROSA, 2009, p. 183). O segredo central de “Rebimba, o bom”, contudo, foi descoberto por Regina da Costa da Silveira, quando a autora se dedicou à análise da composição do nome do personagem:

O termo bimbar [...] pode ser interpretado em seu processo de derivação prefixal, uma vez que é registrado no dicionário da língua portuguesa como verbo e significa fazer com que uma coisa bata forte sobre outra; e, mais, o substantivo bimba, sem o prefixo que originou o nome próprio “Rebimba”, significa pênis de criança [...]. (2011, p. 173)

Rebimba, portanto, oculta o sentido de um movimento repetido que se faz com o pênis: é, portanto, uma referência velada à masturbação. Tal referência, no que terá de velada, compreenderá, com efeito, uma natureza jocosa, representa um influxo do menino que se esconde no autor: “Ou para rir, da graça que não se ache, do modo do

---

<sup>50</sup> A representatividade das recorrências só terá relevância, é claro, se tomado em conta o tamanho do trecho em que ocorrem. Destacamos, assim, que o parágrafo em que o prefixo “re” se repete no conto, na edição de *Tutaméia*, publicada pela editora Nova Fronteira, em 2009, compreende apenas seis linhas.

**que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva.**” (ROSA, 2009, p. 183, grifos nossos). O conto se fará marcar ainda por outras referências jocosas, de natureza fálica, produtos de diferentes estratégias de construção de sentido, empregadas pelo autor, como “Só se a gente tem dentro de si uma cobra grossa” (ROSA, 2009, p. 186-187), ou ainda como o período composto de um único verbo, “Refalo.” (ROSA, 2009, p. 187), além de outras referências sutis, que ganham sentido em associações contextuais<sup>51</sup>.

O expediente que evidenciamos em “Rebimba, o bom” não representa um evento isolado na obra de Guimarães Rosa, para a surpresa de leitores incautos que associam o autor mineiro apenas a delicadas construções poéticas, referendadas pela figura sisuda e reservada do autor diplomata a quem atribuem a equívoca ideia – falamos, é claro, da ideia, e não do autor – de uma virtude moral e não o imaginam capaz de cifrar mensagens que se dispõem no limite do vulgar. Essa espantosa vulgaridade, é claro, se mostra ressignificada quando a atribuímos ao ímpeto de uma rebeldia juvenil contra as tantas proibições do mundo adulto, ao típico gosto infantil pela transgressão, ou, como bem se referencia no interior do Brasil, um *gosto pelo malfeito*. Se, contudo, o expediente de cifrar obscenidades em um texto poético constitui um evento raro, podemos, por outro lado, afirmar que Guimarães Rosa não se encontra isolado nesta seara que compreende, de forma inequívoca – outra vez! – o seu mentor no campo das artes, Johann Wolfgang von Goethe. A obra do poeta alemão, diferente do que podem sugerir as suas projeções históricas, também se encontra permeada de sutis referências sexuais de natureza grosseira que, contudo, atenuam-se pelo que também guardam de jocosas, como podemos constatar nos versos 844 e 845 do *Fausto*, por meio da fala de um estudante à porta da cidade: “A

---

<sup>51</sup> A compreensão de que o conto “Rebimba, o bom” se constrói sobre uma referência jocosa à masturbação, representada no próprio título, abre a possibilidade de uma análise, merecedora mesmo de um trabalho de fôlego, que, naturalmente, ultrapassa os objetivos deste ensaio, mas que não nos furtamos a destacar, na esperança de servir a uma pesquisa futura. Se o caráter burlesco da narrativa é inegável, destaca-se, contudo, a temática da memória, que representa precisamente – queremos sugerir - o tema do conto e compreende mesmo uma alusão evidente a um dos pensadores prediletos do autor, o filósofo francês Henri Bergson, quando o narrador afirma: “Desde aí tive duas memórias.” (ROSA, 2009, p. 183), posto que foi o pensador quem sugeriu, em sua obra capital, *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, que **dispomos de duas memórias**, uma responsável pelas lembranças e outra “que se deposita no corpo [...]” (BERGSON, 2010, p. 88). É Bergson, portanto, quem afiançará a improvável relação entre a estrutura jocosa da construção do conto e o seu tema, falamos respectivamente do tópico da masturbação e da temática da memória, visto que a masturbação, nessa perspectiva, compreende um evento singular: integra um gesto, físico, corporal, que, isolado em si mesmo, se revela despropositado, mas ganha sentido apenas em associação com a memória, que aciona a imaginação e mesmo as lembranças.

mão que a vassoura aos sábados carrega / É a que, domingo, há de melhor acariciar-te" (GOETHE, 2014, p. 89). Na segunda parte da tragédia, poderemos mesmo – e também aqui! – encontrar uma referência jocosa à masturbação: “Cresce ela em minha mão, reluz, cintila!”<sup>52</sup> (GOETHE, 2011, p. 151). Também identificamos, na obra de Goethe, construções ainda mais sutis, posto que compreendem mesmo uma singularíssima semiose, na medida em que sugerem, de forma apurada, e por meio de construções verbais, gestos que se revestem sentido, no nosso caso, em particular, revestem-se de sentido obsceno, como no gesto incógnito de Mefistófeles, apontado no texto secundário da tragédia, que ficará mesmo a cargo da imaginação do leitor: “E pôr termo à intuição potente... / **(Com um gesto obsceno)** / não me pergunte de que jeito.” (2014, p. 280, grifos nossos). Na obra de Rosa, também encontraremos construções sutis que sugerem, de forma velada, gestos obscenos, como podemos ver no que chamamos a falofória rosiana, a novela “Buriti”, por meio da fala do Chefe Zequiel em referência ao viril iô Liodoro:

e disse, a Miguel e nhô Gualberto Gaspar, indicando iô Liodoro: — **“Duro, duro...” Fazia um gesto de sacudir mão, de sova bem dada**, e ele mesmo dizia e se respondia: — **“Duro, duro? — Dém-dém!”** O que podia não ter significação. Mas o Chefe admirava iô Liodoro. (2001, p. 173, grifos nossos)

De forma similar à referência ao gesto de Mefistófeles, também podemos identificar na novela “A estória de Lélío e Lina” um incógnito gesto que sabemos obsceno pela associação ao verbo *descascar*, expresso no trecho pela corruptela “cascar”, e pela adjetivação do narrador que o toma por feio: “Mas o Canuto só se virou um momento, **cascou para o Pernambuco o feio gesto**, e tocou de seguida as suas altas ave-marias.” (ROSA, 2001, p. 222-223, grifos nossos). Lembramos também que os versos, derivados da canção de Siruiz - que serão, inclusive, adotados pelo bando de Riobaldo como uma canção de guerra -, sem prejuízo de todas as sutis reminiscências que evocam no espírito do ex-jagunço, também estão investidos de um sentido obsceno, que tantas vezes divertiu os jagunços na travessia do sertão: “Olererê Baiana... Eu ia / e não vou mais... Eu faço / que vou / lá dentro, ó Baiana: e volto / do meio p’ra trás!” (ROSA, 2001, p. 673)

---

<sup>52</sup> É a tradutora de Goethe, Jenny Klabin Segall, quem denuncia, em nota às páginas 150 e 151 da edição de 2011, publicada pela Editora 34, que a chave, referenciada no verso anterior, “Vês esta chave? Toma-a!” (p. 150), chave esta que, mais tarde, irá crescer, reluzir e cintilar na mão de Fausto, representa um símbolo fálico.

As referências jocosas, de cunho sexual, são numerosas na obra de Guimarães Rosa e, por vezes, tão sutis, que preferimos deixar a cargo de seus leitores a catalogação de suas incontáveis ocorrências e queremos deixar também a seu encargo a decisão sobre as possíveis intenções picarescas do autor. Não queremos, contudo, nos privar de um último exemplo, especialmente pelo que ele compreende de sutil e complexo<sup>53</sup>. A narradora do conto “Esses Lopes”, de nome Flausina, representa outro exemplo singular do que chamamos *mulheres desfocadas* na obra de Guimarães Rosa, e o desajuste do foco narrativo já se faz notar pelo título, que referencia os Lopes em detrimento de um protagonismo que é, notadamente, dela: inegável heroína da Narrativa. A tragédia de Flausina terá início com seu casamento com Zé Lopes, o primeiro d’esses, segundo a narradora, contra a sua vontade. A viuvez precoce, com a morte do primeiro Lopes, contudo, não representará a libertação de Flausina, que se verá constrangida a casar-se, sucessivamente, com cada um dos parentes: Nicão, Sertório, Sorocabano... Ofendida pela brutalidade de tantos homens, Flausina desenvolverá uma odiosa aversão a tudo o que simboliza e representa os homens e a masculinidade. As referências são veladas, sutis, e sugerem mesmo que a protagonista matou alguns de seus maridos Lopes, ou abreviou a morte de outros, fosse por um gradual envenenamento, fosse pela adoção de uma dieta que ela sabia insalubre para um deles. Destacamos, contudo, uma referência aparentemente desprezível à paciência de Flausina: “E o governo da vida? Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, **picar fininho a couve.**” (ROSA, 2009, p. 84, grifos nossos). A suposta referência à paciência necessária para que a hortaliça seja cortada de forma bastante fina também oculta, contudo, um sentido jocosos, de natureza sexual: no interior do

---

<sup>53</sup> Parece-nos necessário explicitar o que pode ser considerado uma falta em nosso trabalho: não fizemos referências à novela “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” que compreende em seu título um espelhamento e é, ela própria, também um espelhamento da novela “Buriti”, ao lado da qual compõe a epopeia erótica das *Noites do Sertão* de Rosa: a musa de “Lão-Dalalão”, de sua parte, também representa um espelhamento do herói de “Buriti”, ela, mulher, Doralda, *adorada*; ele, homem, Liodoro, *lhe adoro*, ambos, exemplos singulares do máximo afloramento da sexualidade. Se até agora deixamos “Lão-Dalalão” de fora de nossa análise, foi justamente porque, diferente dos exemplos relacionados, as referências eróticas da novela se revestem de um caráter de grande severidade, não estão dotadas do tom jocosos que referenciamos em nossa análise, portanto. Há, contudo, uma característica da novela que representa uma rara ocorrência da semiose a que nos referimos neste tópico de nosso ensaio, falamos da descrição da corte amorosa dos dois personagens centrais. A novela, “Lão-Dalalão” compreende um fortíssimo teor erótico, mas, no entanto, nenhuma palavra do campo semântico da sexualidade é referenciada no texto, e o autor se vale de uma técnica desconcertante para sugerir, por meio de sutis referências aos movimentos dos personagens e às posições dos corpos, as práticas eróticas que acontecem na alcova de Doralda e Soropita.

Brasil, para que a couve seja picada de forma fina, enrolam-se as folhas de modo a formar um cilindro que uma mão segura com firmeza enquanto a outra maneja a faca para os cortes: compreende, portanto, o mesmo gesto adotado na cultura popular para simbolizar a castração, o que representaria, com efeito, na narrativa, uma síntese da liberdade almejada por Flausina, uma mulher oprimida pelos homens.

Sugerimos, mais de uma vez, neste tópico de nosso trabalho, que as obscenidades e demais referências jocosas de cunho sexual podem surpreender um leitor habituado a atribuir ao autor, Guimarães Rosa, o caráter de uma escrita amena, no que terá de lírica e sublime, ou mesmo da inocência que comumente se atribui à vida sertaneja. Tentamos, também, apresentar exemplos que sustentassem nosso ponto de vista, mas buscamos, contudo, não exaurir nosso leitor com exemplos numerosos e sugerimos mesmo que cada leitor experimente o texto de Guimarães Rosa por essa perspectiva pouco conhecida. As referências cifradas sobre o amor e a sexualidade, contudo – e como seria de se esperar! -, representam apenas uma das facetas do enigma do amor na obra do autor. Guimarães Rosa, naturalmente, também ocultou em seus textos referências ao amor que aspiraram ao sublime; dentre elas, o próprio velamento do *nome do amor*, cifrado em enigma.

#### **4.2 O NOME (OS NOMES) DO AMOR – A PALAVRA CIFRADA**

A construção dos personagens de Guimarães Rosa, bem como a tipificação adotada pelo autor, compreende um estatuto próprio que interessa a este trabalho, especialmente no que esta tipificação encerra de sentidos velados. Os sentidos ocultos pela caracterização dos personagens de Rosa, como seria de se esperar de uma obra poética tão complexa, não se resumem ao conjunto das características de cada personagem, antes, constituem-se a partir dos traços pessoais de cada um e, muito especialmente, dos jogos de relações que se estabelecem entre todos eles. Os personagens, portanto, se caracterizam pelo que tem de específico e, também – e a exemplo do modelo próprio da linguística sincrônica – pelo que representam – pelo que valem! - em oposição aos seus pares.

Dissemos, no capítulo anterior de nosso trabalho, que os personagens de Guimarães Rosa, todos, submetem-se a uma experiência de aprendizagem, dissemos também que a aprendizagem sugerida pela criação do autor compreende uma dimensão moral que, pelo que tem de subjetiva, torna-se esquiva para a consagrada

metodologia acadêmica. Dissemos ainda que o senso comum, de sua parte, não encontra qualquer constrangimento para lidar com a ideia de um ente que *evolui*. Há, contudo, um modelo literário em que podemos nos amparar para tratarmos do devir experimentado pelos personagens de Rosa: as crianças, as mulheres e os homens criados pelo autor trilham um caminho de ascensão espiritual. Podemos então apontar um primeiro traço do estatuto criado por Rosa para situar os seus personagens: quando dispostos em uma condição média, ou, quando se dispuserem *ao meio da travessia*, os personagens serão proporcionalmente mais *densos*, é o caso, por exemplo, de Riobaldo, especialmente quando situado no tempo de sua narrativa, ou seja, em seu passado, quando praticou o *jaguncismo*. A *densidade* a que nos referimos se relaciona diretamente com o assunto do capítulo anterior, a saber, o enigma da individuação, uma vez que é o desapego do *eu* o que tornará os personagens cada vez mais leves. Assim, lembramo-nos de Hermógenes, assinalado pela densidade do mercúrio, e mesmo do paradoxo das contradições do *eu em si*, o personagem Mechéu, cujo nome – citado apenas uma vez no conto - também compreende um despistamento do autor: Hermenegildo – Hermes – mercúrio. A ascensão espiritual dos personagens de Rosa, por outro lado, contribuirá por extrair-lhes a densidade: eles se tornarão, assim, e de diversas formas, segundo as estratégias próprias da poética do autor, mais diáfanos. É o caso do grande modelo para os jagunços em *Grande Sertão: Veredas* – falamos aqui de Joca Ramiro. O grande líder sertanejo será permanentemente citado e lembrado ao longo da narrativa, sua presença, contudo, será sempre diáfana, algo vaporosa, exceto por algumas rápidas aparições, mesmo furtivas – Riobaldo rememora súbitas aparições do bando de Joca Ramiro, em meio à madrugada, no tempo de sua juventude – em que o narrador do livro poderá divisá-lo por instantes, de forma oblíqua, à meia luz. Há, é verdade, uma exceção relevante que, antes de refutar a nossa ideia, irá, na verdade, reforçá-la por contraste: podemos dizer que Joca Ramiro torna-se denso em um único momento da narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, momento em que o personagem, parece-nos, se encarna, que, de forma inequívoca, dispõe-se precisamente ao centro – no meio – do livro: a cena do julgamento de Zé Bebelo. A presentificação do líder Jagunço está revestida de uma dramaticidade bíblica que, a se considerar *o grande julgamento* que se aproxima, reveste-se mesmo de ares apocalípticos: Joca Ramiro introduz-se montado em um imponente cavalo branco -, aponta mesmo para o arquétipo de um cristo sertanejo que já se encontra na iminência de ser assassinado

à traição. Joca Ramiro, contudo, não é o personagem mais imaterial de *Grande Sertão: Veredas*, há, queremos sugerir, um personagem ainda mais refinado do que ele e que, por isso mesmo, assume também um caráter mais esgarçado, um personagem sempre lembrado, sempre citado – quase sempre por meio do discurso indireto, à exceção de três ou quatro frases dispersas ao longo do livro -, mas que nunca se presentificará, o guia espiritual de Riobaldo, compadre meu Quelemém. Situamos, por fim, nesse mesmo *polo virtuoso*, o modelo ideal de *Tutaméia* – e do autor, Guimarães Rosa! -, o patrão de Ladislau, Seo Drães, também referenciado, lembrado, mas que não aparece em nenhuma cena narrada, a quem não se atribuem ações específicas, a quem não se imputa nenhuma fala ou pensamento.

A identificação desta categoria que chamamos o *polo virtuoso* da hierarquia dos personagens de Guimarães Rosa, que compreende seus personagens mais refinados - que, por isso mesmo, se apresentam de forma mais translúcida, subtraídos de seu peso narrativo -, evidenciará outro traço característico da forma como o autor tipifica seus personagens: se está claro o *polo* em que se dispõem as figuras mais elevadas em sua ascensão espiritual, se está clara a disposição de Riobaldo e Ladislau ao centro da *travessia*, se podemos mesmo situar, de forma intermediária, personagens que se encontram muito à frente de Riobaldo e seus pares *médios*, como é o caso de Zé Bebelo e Diadorim, não há uma hierarquização clara do *lado maligno* da *balança moral* de Rosa, de forma que podemos apenas imputar a este lado os personagens que, de forma arquetípica, encarnam modelos francamente grosseiros, viciosos, maus, como é o caso de Hermógenes, Ricardão e Mechéu.

Apontamos ainda outra estratégia repetidamente utilizada por Guimarães Rosa para tipificar seus personagens: a adoção de modelos pitorescos, de arquétipos morais - virtuosos ou viciosos -, permitirá ao autor tramar despistamentos, de forma que serão elaboradas estratégias de construção dos sentidos que, não raras vezes, confundirão o leitor, de forma propositada, para proporcionar-lhe uma surpresa ao final da narrativa. Falamos das tantas vezes em que Rosa atribuiu uma falsa aparência maligna aos personagens responsáveis, ao final da trama, por proporcionar a saída esperada para os conflitos do enredo, ou mesmo das vezes em que o autor trabalhou por despistar as virtudes que levariam um personagem, no momento apropriado, a apresentar-se como herói. Podemos observar esse expediente no conto “A estória do homem do pinguelo”, que integra a obra póstuma *Estas Estórias*, narrativa que,

ousamos dizer, representa um capítulo singular da literatura brasileira, seja pela rara ocorrência do *narrador comentador*, que se coloca *ao lado* do narrador principal, seja pela surpreendente reviravolta que o autor imprimirá ao conto - talvez por colocar-se no limite da racionalidade, ou, talvez, ainda, por ser demasiado simples, e, ainda assim, inesperada -, de forma que a verossimilhança fica mesmo a cargo do gênio poético do autor. O conto narra o admirável encontro entre Seo Cesarino e Pedro Mourão, ambos tomados por tragédias pessoais que os dispõem em uma condição limite: Seo Cesarino está endividado, é dono de uma venda decadente a que os clientes já não mais visitam e cujo estoque de produtos - avariados por uma enchente - já não tem nenhum valor para o dono; já Pedro Mourão, viajava com um gado e é surpreendido por uma seca intensa, as reses emagrecem, morrem às dezenas pelo caminho, todo o rebanho está sob risco. O problema de Seo Cesarino, contudo, já haverá sido apresentado ao leitor quando, ao meio da narrativa, Pedro Mourão introduz-se quase como um elemento externo, *Deus ex machina*; a apresentação do personagem, contudo, será digna de nota... O narrador apresenta-o de forma depreciativa, atribui-lhe um comportamento indolente, destaca com desprezo seus atributos físicos, logo após associá-lo à imagem da morte assinalada sobre o gado moribundo:

Era mas um dono homem, que vinha na culatra, sujeito de cara de luas, desabado posto o chapelão. É ver que pitava, cigarro de palha, o cigarro comprido fora de costume. Vinha sobre um burro dourado, mulo grande, gordo feito o cavaleiro. O pró de parecer, deles dois, se sobressaía ainda mais estúrdio, no frisfruz de movimentos daquela mazela de mau gado – que se ia para o não adiar, por não-onde. (ROSA, 2001, p. 170).

Mais adiante, após um sobressalto de medo, o narrador projetará em Pedro Mourão a própria imagem d'o *maligno*....

Simples, que o senhor gordo, que era o boiadeiro próprio, se apeou do burro, e foi se sentou direto na beira do barranco, debaixo de um pau-d'óleo de outroras sombras ramalhudas. Assim, todo capitão, chupando seu cigarro, dele, de palha, **seja-me Deus válido. Semelhava o Pitôrrro**... (ROSA, 2001, p. 170, grifos nossos)

Assim, o personagem, que se introduz em meio ao desprezo por sua aparência, que fuma de forma estranha e se assemelha a uma aparição do diabo – em um lugar ermo, assinalado pela morte, sentado em um barranco, sob uma árvore de antigas espessas sombras (seja lá o que isso for!) -, esse personagem, dizíamos, será justamente o responsável pela reviravolta que resultará na solução dos problemas dos dois

personagens centrais: Mourão dirige-se à venda decadente de Seo Cesarino e, de forma surpreendente, reconhece o seu valor, também atribui valor ao estoque de produtos estragados e propõe, então, um negócio inimaginável: a troca de seu gado moribundo pela venda arruinada de Cesarino. Os homens então decidem *trocar de problemas*, granjeiam, assim, duas extraordinárias soluções. Destacamos ainda com brevidade um segundo exemplo do mesmo expediente de confundir o leitor, em suas expectativas, sobre o papel que representarão os personagens apresentados por Guimarães Rosa, exemplo presente no mesmo livro, agora, no conto “O dar das pedras brilhantes”: o autor introduzirá o personagem Sr. Tassara, também intitulado Senador, sob um ar algo pedante, associado a demasiadas provisões; homem que enuncia, por vezes, excessivo apreço pela lei. O personagem que se constrói de forma repulsiva se revelará, contudo, virtuoso, quando, mais à frente, o desenvolvimento da narrativa der a conhecer o seu real papel no enredo.

O estatuto segundo o qual Guimarães Rosa tipifica seus personagens, estatuto esse a que nos dedicamos até agora, neste tópico, mostra-se inegavelmente adequado à temática geral deste ensaio, interessado nos enigmas tramados pelo autor, Guimarães Rosa, e no sentido que os enigmas literários podem representar para a arte, mas talvez pareça inadequado para a análise específica que desenvolvemos nesse tópico, quando ainda investigamos os enigmas do amor. Precisávamos, contudo, deste longo desenvolvimento preliminar para retomar o ponto de nosso interesse, o que fazemos agora. Os nomes dos dois personagens de *Estas Estórias* que colocamos em destaque têm a mesma matriz: Mourão / Moura. No que respeita ao segundo, Guimarães Rosa, inclusive, ocultou esta informação de seu leitor ao longo de toda primeira parte do conto e só revelará, após quase três páginas depois de sua aparição na narrativa, que o Senador se chama Moura Tassara. Há, com efeito, algo no nome dos personagens que reclama nossa atenção, mas precisamos reforçar nosso argumento com uma extensa lista de personagens, todos eles virtuosos, que cumprem papéis importantes nas narrativas de Guimarães Rosa. Semelhanças morfológicas ou mesmo fonéticas não serão meras coincidências. Seremos breves:

1. O dono do herói do conto “O burrinho Pedrês”, em *Sagarana*, o mítico burrinho que dá nome à narrativa, é o **Major** Saulo, homem que, diferente de todos os demais, reconhece o valor do animal já idoso;

2. No conto “Sequência”, que integra o livro *Primeiras Estórias*, o encontro amoroso, conduzido pela vaquinha que foge durante toda a narrativa, acontecerá nas terras do também **Major Quitério**;
3. O grande líder jagunço de *Grande Sertão: Veredas*, diáfano no que terá de refinado em sua evolução espiritual, é Joca **Ramiro**;
4. O amor que se apresentou em *horinhas de descuido* para Domenha em “Barra da Vaca”, quinto conto de Tutaméia, revelou-se na figura de **Jeremoavo**;
5. O amante sofredor de “Curtamão”, sétimo conto de *Tutaméia*, atende pelo nome de Armininho, **Armino**, portanto;
6. O paciente amante de Nhemaria, em “Reminiscção”, *Tutaméia*, por cujo amor a grosseira mulher será redimida, chama-se **Romão**;
7. O inominado cavalo branco de “Retrato de Cavalo”, *Tutaméia*, cobiçado pela beleza e pelo misterioso poder que encerra, pertenceu a Nhô da **Moura**, único homem a quem obedeceu com docilidade;
8. O herói vaqueiro que protagoniza a terceira narrativa de *Estas Estórias* é o Vaqueiro **Mariano**;
9. O responsável pela mudança do trágico destino de Seo Cesarino em “A estória do homem do pinguelo” é Pedro **Mourão**;
10. O personagem responsável por pacificar a região de garimpo para a qual fora enviado, em “O dar das pedras brilhantes” é **Moura Tassara**.

Os dez personagens relacionados são apenas os que conseguimos reunir nesta altura de nosso trabalho e certamente não esgotam o expediente que intentamos demonstrar. Os nomes que listamos, todos, compreendem anagramas da palavra amor: **M<sup>2</sup>A<sup>1</sup>JO<sup>3</sup>R<sup>4</sup>**, **RA<sup>1</sup>M<sup>2</sup>IR<sup>4</sup>O<sup>3</sup>**, **JER<sup>4</sup>EM<sup>2</sup>O<sup>3</sup>A<sup>1</sup>VO**, **A<sup>1</sup>R<sup>4</sup>M<sup>2</sup>INO<sup>3</sup>**, **R<sup>4</sup>O<sup>3</sup>M<sup>2</sup>Ã<sup>1</sup>O**, **M<sup>2</sup>O<sup>3</sup>UR<sup>4</sup>A<sup>1</sup>**, **M<sup>2</sup>A<sup>1</sup>R<sup>4</sup>IANO<sup>3</sup>**, **M<sup>2</sup>O<sup>3</sup>UR<sup>4</sup>Ã<sup>1</sup>O**.

O amor é, portanto, um enigma cuja designação Guimarães Rosa buscou cifrar nos nomes de muitos dos seus principais personagens, e, muito especialmente, nos nomes daqueles responsáveis por cumprir um papel de natureza amorosa que, inclusive, compreendem o amor em muitas de suas concepções, seja ele romântico, ou uma variante que o transcenda. Nosso leitor talvez tenha atentado para a falta de um nome, um dos mais importantes, que, por suas peculiaridades, precisamos tratar em especial.

#### 4.2.1 O nome do amor de Riobaldo: A palavra mágica<sup>54</sup>

Nossa extensa lista de personagens importantes, que compreendem anagramas da palavra *amor* em seus nomes, deixou de fora um de seus principais representantes, falamos do grande amor de Riobaldo, o jagunço Diadorim, que também encerra em seu nome a palavra amor de forma cifrada:

D I A<sup>1</sup> D O<sup>3</sup> R<sup>4</sup> I M<sup>2</sup>.

Diadorim, com efeito, também pode ser entendido(A) como outro paradigma do enigma literário na obra de Guimarães Rosa, como se poderia mesmo deduzir da célebre confissão de Riobaldo: “Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2001, p. 50) -, representa um velamento, mas dispõe o jagunço amado na condição média que descrevemos para o estatuto do enigma: é um velamento da visão, mas não representa uma obliteração completa -, de modo que Riobaldo poderia ainda afirmar, de forma diferente: *Diadorim é o meu enigma*.

A envolvente narrativa de Riobaldo, contudo, tantas vezes poderá conduzir a sutis despistamentos, que, a despeito de serem sutis, poderão resultar na perda do foco de sentidos mesmo essenciais. Dissemos, já mais de uma vez, neste ensaio, que o grande conflito de Riobaldo, sem prejuízo de todos os outros problemas que o envolviam, era mesmo o seu amor por um colega de bando, um jagunço do mesmo sexo. Entendemos também que, no plano do enredo, a identidade de Diadorim é o enigma central de *Grande Sertão: Veredas*. Sobre o amor de Riobaldo por Diadorim e sobre a identidade secreta do ser amado, queremos destacar especialmente dois pontos em particular, o primeiro, que comumente escapa a todos os leitores, justamente por compor uma estratégia de despistamento construída pelo autor, Guimarães Rosa; e o segundo, que sugere uma interpretação que, curiosamente, tem escapado aos olhos da crítica por 65 anos e pode mesmo suscitar a necessidade de reformulações importantes nas formas como temos recebido o romance de Rosa.

As repetidas referências de Riobaldo ao nome de Diadorim, especialmente quando do relato de ações coletivas de seu bando, conduzem o despistamento dos leitores a que nos referimos, leitores que, muito naturalmente, tantas vezes não tomam em conta que Riobaldo fala do passado e que seu relato para o doutor que o

---

<sup>54</sup> O tema deste tópico já se coloca na fronteira do nosso próximo capítulo, quando trataremos do enigma da linguagem. Escolhemos, contudo, situar a abordagem aqui, pelo que o objeto do tópico tem de mítico (se situado na esfera da linguagem) e, naturalmente, por ainda relacionar-se com a tópica do amor.

visita não é mera transcrição das falas do passado. Talvez não tenhamos sido suficientemente claros e, por isso, vamos direto ao ponto: Riobaldo refere-se ao seu jagunço amado com o nome Diadorim, mas este era chamado por seus companheiros, exclusivamente, de Reinaldo, pois o nome, Diadorim, era um segredo confiado a Riobaldo:

– “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...” (ROSA, 2001, p. 207)

Diadorim relembra então o seu primeiro encontro com Riobaldo, e, após uma aparente hesitação, faz a sua confissão:

– “Pois então: **o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo**. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” (ROSA, 2001, p. 207, grifos nossos)

As repetidas referências ao nome de Diadorim, dizíamos, muito naturalmente poderão nos fazer esquecer que esse tratamento era exclusivo de Riobaldo, o que poderá mesmo representar um susto para o leitor, já ao fim da narrativa, quando, tomado de nervosismo, Riobaldo, pela primeira vez, quebrar acidentalmente sua promessa. Às portas da iminente batalha final, Diadorim advertirá duramente Riobaldo por sua disparatada decisão de abandonar o bando e seguir o rastro de uma imprecisa informação sobre o paradeiro de Otacília, cena presenciada pelos Jagunços Alaripe e Quipes, designados para acompanhar o líder em sua temerária missão. O narrador de *Grande Sertão: Veredas*, contudo, notadamente em sua fase de Urutu-Branco, torna-se especialmente cioso de sua autoridade sobre o bando; desconcertado pelo testemunho de seus liderados, deixa então escapar: “– *Diadorim é doído*... – eu disse.” (ROSA, 2001, p. 700) -, com um sobressalto, no entanto, perceberá então que houvera traído seu amigo: “Todo me surripiei, instantemente: tanto porque ‘Diadorim’ era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido.” (ROSA, 2001, p. 700).

Há, contudo, um aspecto surpreendente, especialmente no que encerra de singelo, que queremos destacar sobre o segredo de Diadorim, que representa a trágica condução da mão do destino sobre seu amor. Queremos destacar que durante toda a sua vida ao lado de Diadorim, Riobaldo apenas *ouviu* o nome secreto de seu companheiro, o que não é um fato de pouca relevância. Dizemos mais, Riobaldo talvez tenha ouvido o nome de seu companheiro apenas uma única vez em toda a sua vida: no momento da confissão de Diadorim, ficando a seu próprio encargo – ele, o

interlocutor de Diadorim - o papel de repeti-lo todas as outras vezes em que o nome foi pronunciado. Destacamos também que Riobaldo *leu* o nome de Diadorim pela primeira vez após a sua morte, quando foi a Os-Porcos, outra vez ladeado pelos não mais jagunços Alaripe e Quipes, em busca de resgatar o passado de Diadorim. Fracassa na tentativa de recobrar a história de sua amada, mas de lá traz a sua certidão de batismo, onde consta o nome: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Diadorim, portanto, é uma corruptela do nome real, Deodorina. Sabemos, assim, que quando o jagunço Reinaldo se confessou a Riobaldo, este *ouviu* Diadorim. Queremos, contudo, fazer a pergunta indispensável: Riobaldo *ouviu* Diadorim, quando Maria Deodorina lhe disse seu nome, mas que nome, de fato, ela lhe *falou*? Se seu nome era *Deodorina*, por que razões ela o comunicaria *Diadorim*? Algumas passagens da obra sugerem mesmo a amargura de Riobaldo pela descoberta, tardia, de um trágico *desencontro*, associada ainda à tristeza de Diadorim, por não ser correspondida em seu amor:

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. **Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei**; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrosso eu pensei. **Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino.** Homem, sei? **A vida é muito discordada.** Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver. (ROSA, 2001, p. 625)

Perguntamo-nos então: qual foi o real aviso dado por Diadorim a Riobaldo, para o qual ele não atinou? Respondemos, antes, nossa pergunta anterior, sobre a confissão de Diadorim, que, naturalmente, também responde essa segunda pergunta: Riobaldo *ouviu* tragicamente o nome Diadorim, nome que seguiu repetindo incorretamente ao longo da vida, mas sua amada lhe *disse*: “*o meu nome, verdadeiro, é Deodorina*”.

Muito já discorreu a crítica sobre a ambiguidade do nome Diadorim, associada à tipologia do andrógino: Diadorim é, sim, um nome que preserva a ambiguidade de gênero; Deodorina, definitivamente, não. Assim, a confissão de Diadorim a Riobaldo era muito mais do que um mero pacto de amizade. Diadorim confessou, por meio do nome secreto, o seu grande segredo a Riobaldo; disse-lhe: eu sou mulher. O ciúme de Diadorim, tantas vezes referido na narrativa, ganha novos contornos, fica ressignificado: por que Riobaldo revelava tanto apreço por Otacília ou Nhorinhá e tanto desprezo por ela, a despeito de toda indubitável afeição que havia entre eles? Como Riobaldo poderia feri-la tanto com suas explícitas – e insensíveis - referências às outras mulheres?

Diadorim – ou Deodorina -, portanto, é o nome mágico, a palavra encantada que encerra o poder de transformar o rude corpo do jagunço Reinaldo no cândido corpo da princesa sertaneja, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. O nome, com efeito, guarda em si um enigma, como o enigma próprio da escritura, apontado por Derrida (1991) – curiosamente o mesmo “A” de sua *différance*: Diadorim – Diadorima – Deodorima – Deodorina. Derrida aproxima o “A” da *différance* à forma de uma pirâmide: a casa dos mortos; Riobaldo só descobre a sua tragédia diante do corpo morto de sua amada; a marca da escritura – que poderia salvá-lo! – só virá depois, na matriz de Itacambira, repleta de mortos.

### 4.3 OS (DES)LIMITES DO AMOR

*"Tocar o corpo de uma mulher é tocar o céu"*

(Novalis)

Desacorçoado pela perda de seu amor, atordoado pela descoberta de seu grande segredo, Riobaldo adoece. Ficará então aos cuidados de alguns dos seus mais fiéis companheiros, fragmentos de um passado já extinto, que buscam encontrar uma nova ordem no mundo que se abre no sertão, o mundo *pós-jaguncismo*. A duração dos eventos narrados é imprecisa, confusa, de modo que, parece, até o tempo se dissolve. Riobaldo experimenta no corpo o alvoroço de um cosmo que se encaminha para uma nova ordem: delira, sente febres – efeitos persistentes da dissolução alquímica que tivera início durante a batalha do paredão. Dissipa-se *sua neblina* e a Riobaldo é dado ver a clareza de um mundo a que falta a imagem de Diadorim. O amor perdido, então se dispersa, pulveriza-se; o ser amado, desaparecido do mundo, passa então a ser encontrado em todo lugar: Riobaldo comunga com a natureza, passa a reconhecer as formas de Diadorim nos contornos de seu sertão:

Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim. **Eu queria me abraçar com uma serrania?** (ROSA, 2001, p. 740, grifos nossos)

Para o homem ferido de amor, os limites que separam o corpo perdido e o cosmo se esgarçam, “Chapadão. Morreu o mar, que foi.” (ROSA, 2001, p. 741), o ser amado se recupera no delineado dos montes, nas águas, nas plantas: “Namorei uma palmeira,

na quadra do entardecer...” (ROSA, 2001, p. 741). Riobaldo não está só, antes, mesmo aqui, encarna um ideal romântico que apenas reverte o consagrado sentimento de comunhão com a natureza que se experimenta por meio da contemplação do corpo nu do ser amado (PAZ, 1994, p. 85), concepção segundo a qual “o corpo da mulher era um microcosmo e em suas formas se fazia visível a natureza inteira com seus vales, colinas e florestas” (PAZ, 1994, p. 82). O amor, assim, está imbuído de uma propriedade mesmo transubstanciadora: “o corpo se torna voz, sentido; a alma é corporal. Todo amor é eucaristia.” (PAZ, 1994, p. 113).

Para Octavio Paz, o borramento dessas fronteiras compreenderia ainda uma dimensão mais ampla, posto que a própria origem da concepção do amor comportaria a noção de uma filiação dos homens com o universo, que se sugere, por exemplo, pela “semelhança, o parentesco entre a montanha e a mulher ou entre a árvore e o homem” (1994, p. 193). Assim, para o autor, “O amor pode ser agora, como o foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles.” (1994, p. 193), concepção que pode ser compreendida como uma leitura da noção de analogia, proposta pelo mesmo autor:

A crença na analogia universal é tingida de erotismo: os corpos e as almas se unem e se separam regidos pelas mesmas leis de atração e repulsão que governam as conjunções e disjunções dos astros e das substâncias materiais. Um erotismo astrológico e um erotismo alquímico [...]. (PAZ, 2013, p. 75)

A poesia de Rosa, contudo, sublima o páthos de Riobaldo em um produto muito mais complexo: as palavras animam o mundo e proclamam a extinção de todas as fronteiras – Eros adentra a alcova e o mundo fica ao alcance da mão: “Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros” (ROSA, 2001, p. 69) -, assim, o abraço que não houve se dá com asas de pássaros, que, com efeito, são todos os pássaros, e já compreende em si a liberdade do amor e o voo que leva o ser amado para longe, sempre e continuamente.

Os influxos da liberdade própria do amor, que suprimem as fronteiras entre o sujeito e o objeto, também fazem sentir os seus efeitos para alguém da experiência exterior, dado que “o amor é uma transgressão tanto da tradição platônica como da cristã. Traslada ao corpo os atributos da alma, e este deixa de ser uma prisão. O amante ama o corpo como se fosse alma e a alma como se fosse corpo.” (PAZ, 1994, p. 116). O amor, assim, favorece uma singular experiência de completude, “atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.”

(PAZ, 1994, p. 34); contudo, especialmente no que terá de enigmático, conforma-se segundo uma natureza francamente ambígua: identifica-se com a essência humana, com o espírito, mas não prescinde da materialidade do corpo:

O amor é amor não a este mundo, mas sim *deste* mundo; está atado à Terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte. Sem alma – ou como queira se chamar a esse *sopro* que faz de cada homem e de cada mulher uma *persona* – não há amor, mas tampouco ele existe sem corpo. Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade. Eles voltam sempre à fonte primordial, a Pã e a seu alarido que estremece a selva. (PAZ, 1994, p. 185)

O amor, portanto, amarra em si as suas próprias contradições – os seus enigmas –, a espada mortal que oculta por entre as suas macias plumagens (GIBRAN, 2012), a sua afinidade secreta com a morte: “O significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dizendo, é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte.” (PAZ, 1994, p. 19). Octavio Paz considera mesmo que “o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte.” (1994, p. 117), Heidegger, de sua parte, considera que se a vida e a morte são contrários, “o contrário é o que mais intimamente se atrai para o que contraria” (1998, p. 32), e evoca a figura da deusa, Ártemis, portadora do arco e da lira, síntese das ambiguidades. A imagem do amor – da vida –, que compreende em si sua parcela de morte é, conforme o entendemos, um modelo estruturante na obra de Guimarães Rosa, podemos vê-lo mesmo no misterioso - quase incompreensível - mote que Riobaldo repete ao longo de toda a rememoração de sua vida, mote que o autor planejou mesmo inscrever no próprio título de seu romance<sup>55</sup>: o diabo na rua, no meio do redemoinho -, e apontava, de forma enigmática, para a cena fatal de toda a vida do líder Jagunço: a imagem do luminoso Diadorim atado ao obscuro Hermógenes pelo abraço da morte, ambos rodopiando em plena rua, cada um com o seu punhal cravado no corpo do outro. É o rodopio do redemoinho, imagem síntese, que compreendemos - pela narração dos fatos - como um *desenho verbal* do Tao, tão caro ao autor.

O enigma de um amor que oculta em seu interior um assinalamento da morte configura, portanto, um binômio essencial para a poética de Rosa, fundamental, também, para a *pedagogia* do autor: Riobaldo, em sua metamorfose final, precisará passar pela dura prova da morte; as condições necessárias para essa travessia,

---

<sup>55</sup> A capa da edição de *Grande Sertão: Veredas*, publicada pela editora Nova Fronteira, em 2001, apresenta o fac-símile de um original do autor que ainda apresentava o título provisório: “Veredas mortas” -, e subscrevia o mote de Riobaldo, “O diabo na rua, no meio do redemoinho”, como subtítulo.

contudo, serão dadas antes, justamente por uma imprescindível experiência de amor. Assim também acontece como o personagem que elegemos como o paradoxo do ego: o *denso* Mechéu -, ao fim do conto, veremos a surpreendente – pelo que terá de inesperada – imagem de um Mechéu transformado: “Estava bem diferente, etc., esperando um tudo diferente.” (ROSA, 2009, p. 139). Para atravessar sua metamorfose, contudo, Mechéu precisará fundamentalmente de duas coisas: primeiro, passar por uma experiência de morte -, o que ocorrerá justamente após o acidente fatal com o seu companheiro, o Gango. Mechéu, contudo, não conseguiria completar sua travessia sem uma segunda experiência, experiência, essa, que ele houvera experimentado antes: uma experiência de amor. Será, portanto, a lembrança da única ocasião em que fora acolhido, bem tratado, que conduzirá o personagem no atravessamento de sua *noite escura*: “- *Você é bobo não, você é bom...*” (ROSA, p. 137); a redenção de Mechéu, assim, deve-se ao amor da *menininha*. Octavio Paz, em sua obra, propõe a imagem poética do que seria uma *planta da vida*: “o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um de seus enigmas.” (1994, p. 37), imagem que talvez sirva ao que temos chamado a *pedagogia* de Rosa: o amor, antes de tudo, é uma semente -, pode ser mesmo uma semente esquecida: não importa -, oculto sob a terra – em enigma – passará pelo fogo da morte para propiciar o surgimento de uma nova vida, vida para a qual os influxos que a precedem são indispensáveis e indissociáveis. O enigma – o encobrimento da terra, o Hades, a *noite escura* -, assim como a poesia e o erotismo, é uma emanção da vida: “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida.” (PAZ, 1994, p. 15).

A experiência de Eros, portanto, compreende múltiplos atravessamentos que põem em dúvida as fronteiras da experiência:

o amplo que ardeia, resguarda, entreabre e deixa vir ao encontro lugares e direções. Esse amplo aberto não é, contudo, o vazio de um continente de coisas, mas o aberto que se atém e detém em muitas coisas, delimitando-se cuidadosamente em si mesmo, e cujos limites tornam-se novas contréas, sendo também amplos e indicadores. (HEIDEGGER, 1998, p. 342)

O amor compreende, contudo, um *recolhimento* que não dispensa um *favorecimento*, favorecimento que se revela na liberdade do ser amado para que expresse toda a sua potência. As asas de Eros, que podem mesmo levar-nos ao infinito, conduzem-nos, agora a uma nova fronteira: se é o amor uma emanção da vida, em que comungam os entes, no prazer e na morte, se caíram as fronteiras entre o sujeito e o objeto,

queremos agora nos indagar sobre os mistérios que se insinuam para além das coisas do mundo sensível: interessam-nos agora os enigmas da linguagem.

## CAPÍTULO 5. O ENIGMA DA LINGUAGEM

Os prefácios de *Tutaméia* reúnem uma miscelânea de aforismos, citações, exemplos da cultura popular, registros biográficos (alguns confiáveis, outros bastante duvidosos) e princípios de crítica que poderiam - cada um deles e no que se relacionam com a obra e seus contextos - produzir análises minuciosas que dariam vez a incontáveis trabalhos como este. Os quatro prefácios, assim como os quarenta contos, também já se submeteram a exaustivos esforços de categorização, esforços esses que, como seria mesmo de se esperar, ainda não alcançaram uma classificação que se quisesse definitiva. Parece notório, contudo, que cada prefácio se destaque por pelo menos um tema central. Queremos, assim, principiar este capítulo, em que nos dedicaremos ao enigma da linguagem, com um exemplo recolhido do primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”<sup>56</sup>, que já pelo nome evidencia sua filiação à temática da linguagem. Em uma ponderação sobre as *anedotas de abstração* que está a relacionar, o autor tece um comentário que se destaca pelo que compreende de insólito, hermético, sem prejuízo de um efeito jocoso, decorrente de sua construção: “denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru” (2009, p. 30). O autor, portanto, aproxima duas imagens que nos parecem inconciliáveis e mesmo se opõem pelo significado: se a goma-arábica está investida da propriedade real de *manter unidas* as partes por sua ação de *colar*, o círculo de giz não dispõe - em si mesmo - da propriedade de *prender* o peru; antes, para que o círculo prenda, é o peru que precisa *acreditar-se* preso: parece-nos uma singular representação de nossa relação com a linguagem, essa curiosa mediação entre as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2016) segundo a qual promovemos transformações no mundo sensível que se desencadeiam por representações incapazes de tocá-lo. Achamo-nos, assim, no curioso vórtice que se confunde com a própria noção de cultura, em seu sentido mais primitivo: a linguagem se constitui no terreno do *simbólico*, mas, por meio dela, concebemos e modificamos todas as representações do *real*. Inverte-se a perspectiva: somos o peru condenado à morte, preso no círculo imaginário que nós mesmos criamos.

Guimarães Rosa, portanto, vale-se da *goma-arábica da língua* para compor seus *jogos de prender e soltar*, e demonstra - embora o faça de maneira enigmática,

---

<sup>56</sup> As tentativas de interpretação do título do prefácio já identificaram, além da ação interpretativa, própria da hermenêutica, uma curiosa construção verbal, por derivação prefixal e sufixal da palavra “letra”, que compõe o neologismo “aletria”, iniciado mesmo por um prefixo de negação.

lançando mão ora do humor, ora de um sofisticado eruditismo -, demonstra, dizíamos, uma refinada consciência linguística, que se pode depreender das considerações que o autor tece ao longo do primeiro prefácio de *Tutaméia*. A linguagem verbal pode mesmo ser compreendida como o *jogo das ausências*, ausências essas que se marcam pelos signos, entidades psíquicas que apontam para aquilo que eles não são. Os signos, portanto, *valem*<sup>57</sup> justamente por aquilo que não são, ao que o autor responderia em defesa de Tutaméia: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” (2009, p. 40) -, máxima que pode mesmo representar o emblema da obra, marcada pela tensão dos formatos mínimos.

A criação poética de Guimarães Rosa em *Tutaméia* compreende enigmas mesmo desconcertantes, que poderiam projetar a linguagem para além dos limites do simbólico: abarcam em si tantos sentidos, crenças e imagens que talvez se pudessem compreender como expressões genuínas da alegoria benjaminiana (BENJAMIN, 2013), como se pode identificar no vertiginoso jogo verbal que o autor estabelece por meio de uma das insólitas epígrafes de “Sobre a escova e a dúvida”: “Atenção: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio” (ROSA, 2009, p. 209) -, o alerta do autor compreende os laivos de diversos provérbios, dos quais representa uma intrincada recriação e estabelece ainda a crítica desses mesmos provérbios e da história tida como oficial, dado que a epígrafe aponta para o evento real da morte de Plínio enquanto navegava nas imediações do Vesúvio em colapso. A crítica se fundamenta na dúvida que se levanta sobre a figura de Plínio, como aponta Umberto Eco em seu ensaio “Retrato de Plínio quando jovem” (1989), que sugere, diferente do que se concebe, haver sido Plínio um homem apalermado cuja fama deveu-se, em verdade, à astúcia de seu sobrinho, Plínio, o Moço, e que houvera morrido, nas imediações do Vesúvio, por pura imprudência sua. Rosa sugere, portanto, que Plínio, apesar de sua alcunha, “o Velho”, morreu jovem, justamente pela imprudência de se aproximar demais do Vesúvio em chamas. A referência à temerária proximidade – *ver de perto* -, também pode designar uma imprudente curiosidade do naturalista romano e amarra em si - junto a todos os questionamentos que evoca: sobre a história, sobre a perícia de Plínio e sobre a arbitrariedade do signo que compõe sua alcunha – dois provérbios clássicos: *o seguro morreu de velho*, e *a curiosidade matou o gato*. O

---

<sup>57</sup> Saussure destacou em seu *Curso de linguística geral* (2012) a importância da noção de valor para a estrutura da linguagem verbal, de modo que, em sua busca por sistemas análogos, foi justamente na economia que o linguista encontrou um paralelo relevante.

arranjo verbal pode mesmo levar à vertigem: *Plínio o Velho* (que não era velho) *morreu jovem porque era curioso como um gato e não dispunha da perícia* (da segurança) *do mesmo gato!*

A linguagem verbal, portanto, pode ser pensada pela ótica do enigma: seu valor está *mais além* - justamente no que a excede, no que não está dado de forma imediata. É o *contorno das ausências* o que fundamenta o argumento de Heidegger contra a atribuição de um caráter de incompletude à obra de Heráclito:

A palavra desse pensador está sob a proteção da deusa, a palavra como a saga do a-se-dizer. Mas somente porque a palavra não se funda na articulação dos vocábulos, somente porque toda articulação da palavra como tal apenas é o que é, ecoando na palavra original e calada, somente por isso, e mesmo quando os vocábulos se desintegram nos escritos e nos livros, é que a palavra pode permanecer. (1998, p. 40)

A ideia da totalidade de uma obra, assegurada justamente pelo seu caráter fragmentário, pode representar um argumento favorável à integralidade de *Tutaméia*; além disso, a noção de uma palavra que resguarde em sua essência o próprio enigma também é adequada ao projeto de Rosa: trabalhar constantemente na busca de uma palavra originária, que seja, por isso mesmo, enigmática - uma palavra que diga e continue dizendo, justamente por abrigar os ecos de sua origem. A propósito do projeto rosiano, Heidegger adiciona complexidade à trama que se estabelece entre nossas concepções das palavras e das coisas, da linguagem e do mundo, ao situar nesse emaranhado de sentidos a noção de pensamento, além de denunciar um uso essencialmente utilitário da linguagem<sup>58</sup>:

Ainda hoje temos de lidar com o enigmático destino ocidental de determinar gramaticalmente - há mais de dois mil anos - a relação com a palavra, de fundar na gramática aquilo que se chamou de "lógica" e, conseqüentemente, assumir a lógica como uma - e não a - interpretação do relacionamento entre pensamento e dizer, como a interpretação propriamente metafísica da essência do pensamento. Tudo o que se pode dizer a respeito do pensamento e da palavra, os seus esclarecimentos psicológicos, fisiológicos, estéticos ou sociológicos, tudo isso está calcado, de certo modo, na estrutura da linguagem gramaticalmente compreendida. Se observarmos, ademais, que no mundo moderno a palavra tornou-se mera "linguagem", isto é, que seu "valor" reside em constituir um dos instrumentos de troca, não seria de admirar que toda meditação sobre a palavra sempre haverá de parecer uma reflexão vazia sobre uma série de coisas denominadas "palavras", com as quais se "ocupam" os chamados eruditos. As palavras são, assim, uma

---

<sup>58</sup> Contra o abandono e o esvaziamento da linguagem que se ocupa de denunciar, Heidegger situa escritores que, segundo ele, empreendem um verdadeiro culto à técnica da escrita, de forma que, em seus escritos, "a palavra torna-se um instrumento de caça e pesca" (1998, p. 85). O autor talvez também denuncie aqui algo que se aproxime de um caráter comercial/publicitário; no entanto, sua observação parece-nos digna de nota e apropriada à nossa análise dos enigmas de Guimarães Rosa.

espécie de coisa de uso, e o melhor que se pode fazer é entregá-las ao acaso de um uso descomprometido. (1998, p. 84-85)

Ainda a propósito de uma natureza enigmática da linguagem, Heidegger chega a sugerir, em sua investigação sobre a origem do pensamento ocidental, que, talvez, o próprio logos obscureça a sua essência (1998, p. 252). Para o autor, a consagrada concepção de que o logos signifique fundamentalmente "palavra", "discurso", "linguagem" pode induzir ao erro: "Há dois milênios e meio esse enigma mantém-se desapercivelmente num plano de fundo histórico bem especial." (1998, p. 252). O erro, contudo, deve fundar-se em uma concepção simplista, que subtraia ao conceito a sua natureza ambígua, pois "Para a lógica, o λόγος é enunciado. Como enunciado, pertence ao dizer. O dizer é discurso e linguagem. O λόγος é um aparecimento da linguagem. Por isso o λόγος é verbo e palavra." (HEIDEGGER, 1998, p. 252). O logos, portanto, em sua concepção original, para o filósofo alemão, é enigma, e enigma que se revela por meio de um *dizer*: discurso, linguagem. O enigma próprio da linguagem, com efeito, compreende ainda uma dimensão de presença, de uma relação direta com as coisas do mundo sensível:

Escutar, por exemplo, o barulho que chega aos ouvidos. Diferente dessa escuta, e diferente da escuta contra a vontade, é a ausculta de alguma coisa para a qual, como se diz, somos "todos ouvidos". **Ou será que a linguagem é enigmática mais pelo fato de encobrir do que por descobrir, e costuma dizer que somos "todos ouvidos" porque nesse momento esquecemos "o ouvido" e as orelhas, e somente auscultamos, ou seja, porque a mera percepção deixa de ser essencial quando o percebido nos toma em si mesmo?** (HEIDEGGER, 1998, p. 257, grifos nossos)

Segundo a concepção de Heidegger, os limites que separam o homem da linguagem que ele produz tornam-se confusos, o que aproximaria os pontos de nossa análise, na medida em que o enigma da linguagem também seria, de certa forma, um enigma da individuação: para o autor, somos os que têm a palavra, e a palavra que formamos, de algum modo, também nos forma:

Somos os que tratam da palavra. De repente, porém, mostra-se que a palavra e o que ela nomeia é que tratam de nós, e já nos trataram antes mesmo de nos colocarmos a caminho de seu esclarecimento. Porque na fisionomia de uma consideração aparentemente apenas histórica de uma palavra pode dar-se algo bem diferente - digo propositadamente "pode dar-se", e não "se dá"; é preciso ainda esclarecer o nosso posicionamento e os seus limites. (HEIDEGGER, 1998, p. 254)

A expressão da individuação como um enigma próprio da linguagem, também é retomada por Martin Buber que sugere:

Assim como a fala se torna palavra primeiramente no cérebro e em seguida som em sua laringe - ambos não são, senão reflexos do verdadeiro fenômeno, já que, na verdade, não é a linguagem que se encontra no homem, mas o homem se encontra na linguagem e fala do seio da linguagem - assim também acontece com toda palavra e com todo espírito. (2017, p. 74)

Se por um lado Buber não dá conta da complexidade da linguagem ao propor um modelo linear, cérebro-laringe-ouvido, por outro, ele mesmo equaciona a questão na continuidade do trecho "O espírito não está no Eu, mas **entre** o Eu e o Tu" (2017, p. 74, grifos nossos). Acrescentamos assim rotas de convergência e fuga ao primeiro modelo de Buber para confirmar que a linguagem - o espírito - se dá na zona de negociação de sentidos que se deita entre as partes que dialogam entre si.

O enigma da linguagem, portanto, é também um enigma do homem. Para Heidegger, contudo, natureza desse enigma estaria fundada em uma perda: o portador da palavra, o homem, haveria perdido a palavra de sua essência:

o que se mostra é que o homem, aquele que na sua essência "tem a palavra", perdeu a palavra de todas as palavras. E a perdeu porque diz sem pensar a palavra "ser" como o mais vazio de todos os vazios, sem, no entanto, conseguir jogá-la totalmente fora, porque, para fazê-lo teria que perder a sua própria essência. (1998, p. 96)

- e a exemplo do enigma da esfinge, a resposta para o enigma da linguagem é, outra vez: *o homem*. Por seu lado, a linguagem, que guarda em si os seus próprios ocultamentos, não admite, sem prejuízo de sua essência, um uso meramente funcional, que não tome em conta todos os seus contraditórios – a língua, assim, passa a compreender a dimensão de um espelho que revela ao homem a sua identidade, é também a sua pátria, o feminino ventre no qual o sujeito da linguagem se recolhe: "Essa língua não é nossa como um instrumento. Nós é que somos dela enquanto seus protegidos ou seus expatriados." (HEIDEGGER, 1998, p. 308). Ata-se, assim, outra *ponta* de nosso trabalho: é pelo discurso que o mundo surge para o homem – enigma que sugere que o mundo, que a físis, são espelhos de um homem que surge para si mesmo:

Podemos ainda pensar o surgir como quando o homem, concentrando o olhar, surge para si mesmo, como no discurso o mundo surge para o homem e com ele se reúne a fim de que o próprio homem se revele, como o ânimo se desdobra nos gestos, como sua essência persegue o desvelamento num jogo, como sua essência se manifesta na simples existência. [...] dá-se um vigor recíproco de todas as "essências", e em tudo isso o aparecimento, no sentido de mostrar-se a partir de e dentro de si mesmo. (HEIDEGGER, 1998, p. 101)

As peculiaridades da análise que principiamos neste tópico impõem-nos a necessidade de uma revisão de nossas proposições: até aqui nos ocupamos da importância do enigma literário como elemento estruturante da poética de Guimarães Rosa e examinamos como os enigmas se constituem na obra do autor, assinalados pela simbologia dos espelhos, pelo paradoxo da individuação e pelas múltiplas representações do amor -, a linguagem verbal, contudo – e para quem da poética de Guimarães Rosa -, está investida de uma dimensão enigmática própria, característica que também podemos atribuir aos espelhos, ao problema da individuação e ao amor com todos os seus contraditórios. Este ajuste, mesmo no que possa ter de sutil, parece-nos indispensável por fazer justiça ao autor, notabilizado pela vaidade que mesmo custou-lhe a alcunha de “pavão misterioso” (DANTAS, 1975, p. 38), e, ainda mais, por revelar uma singularidade de sua poética que não pode ser negligenciada: a despeito de sua vaidade – ou a propósito de sua vaidade... –, Guimarães Rosa confessava a seus interlocutores almejar uma *poética passiva*, segundo a qual o artista busca na natureza uma harmonia de formas que já está dada; seu papel, portanto, é apenas o de *mostrar*, de *revelar* as formas que escapam aos olhos. Reveste-se, o poeta, portanto, das propriedades de um *tradutor*.

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 ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (ROSA, 2003, p. 99)

Assim, sugerimos que os elementos que relacionamos para nossa análise – os espelhos, a individuação, o amor -, antes de compor meros exemplos dos enigmas tramados pelo autor, são compreendidos em sua *recolha* literário-afetiva justamente por serem elementos investidos de uma natureza propriamente enigmática. Não podemos admitir a pretensão de remontarmos à origem do pensamento ocidental, como o quis Heidegger. Há, no entanto, algumas peculiaridades da natureza enigmática da linguagem, especialmente no que concerne às suas concepções históricas. Que queremos evidenciar.

## 5.1 LINGUAGEM: JOGO E ENIGMA

Destacamos, em nossos capítulos anteriores, o pensamento de Johan Huizinga sobre o jogo como elemento da cultura, pensamento esse que abarcou a maior parte dos aspectos mais importantes de nossa análise, visto que o autor reconhece o valor enigmático da poesia, dos paradoxos de identidade do sujeito e mesmo da corte amorosa. Para aquém das formas poéticas, no entanto, Huizinga ainda reconhece o aspecto enigmático da própria linguagem, à qual o autor também atribui um caráter lúdico:

Deixando de lado o problema lingüístico, e analisando um pouco mais atentamente a antítese jogo-seriedade, verificamos que os dois termos não possuem valor idêntico: jogo é positivo, seriedade é negativo. O significado de "seriedade" é definido de maneira exaustiva pela negação de "jogo" — seriedade significando ausência de jogo ou brincadeira e nada mais. Por outro lado, o significado de "jogo" de modo algum se define ou se esgota se considerado simplesmente como ausência de seriedade. O jogo é uma entidade autônoma. O conceito de jogo enquanto tal é de ordem mais elevada do que o de seriedade. Porque a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade. (HUIZINGA, 2014, p. 51)

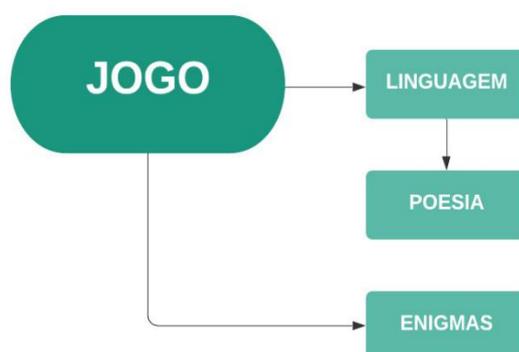
Huizinga, com efeito, lida com noções algo equívocas – seriedade, positividade, negatividade - para definir o *lugar* do jogo em relação a algumas manifestações mais refinadas da cultura. Não falta, contudo, ao autor, objetividade para apontar a natureza lúdica da linguagem:

Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2014, p. 7)

Manifestamos ainda anteriormente a nossa opinião de que o pensamento de Huizinga, a despeito da importância histórica de que está investido e de toda a argúcia do autor em sua notável análise, talvez carecesse de uma revisão, especialmente no que respeita à hierarquia sugerida pelo autor, segundo a qual, todas as manifestações da cultura de que ele se ocupa - direito, guerra, conhecimento, poesia, filosofia etc – representam desdobramentos de uma matriz lúdica à qual se subordinariam. O ponto que atingimos em nosso desenvolvimento, contudo, permite-nos, finalmente, apontar com maior exatidão as razões de nossa inconformidade, que se funda, especialmente, na noção, conforme sugerida por Heidegger, de que o homem, antes de ser *o animal que joga*, é *aquele que tem o discurso*, o portador da palavra (HEIDEGGER, 1998, p.

96). O problema da categorização de Huizinga, contudo, talvez se explique pela preocupação do autor com a suposta *seriedade* de um *conteúdo designado*, o que compreenderia outro exemplo do já denunciado uso excessivamente utilitário da linguagem, e que mesmo não tomasse em conta as suas múltiplas funções (JAKOBSON, 2010), para muito além de uma simples veiculação de conteúdos – mensagens – verbais. Talvez seja mesmo a poesia, no que se despe de todo utilitarismo, o que nos permita identificar com maior precisão o cerne de nosso problema; Heidegger denuncia que a poesia conduz o ser a revelar-se na palavra (1998, p. 376) e sugere que do fazer poético resulta um produto que surge na palavra e por ela volta a se iluminar, como já concebiam os gregos (HEIDEGGER, 1998, p. 374).

Para Johan Huizinga, portanto, a linguagem - assim como a poesia que dela emana – é jogo; ambas são manifestações da cultura que, ao lado dos enigmas, derivam-se de uma mesma matriz lúdica:



A propósito da referência de Heidegger à antiguidade clássica, talvez seja mesmo o filólogo húngaro, Gregory Nagy, quem venha em nosso socorro para aclarar esta questão. Nagy principia por estabelecer uma distinção entre as noções de código e mensagem, como pensadas pela Escola Linguística de Praga, para sugerir que a poesia de Píndaro compreende um caráter ambíguo que, com efeito, funda-se na noção de uma idealização: uma composição ideal, veiculada por uma performance ideal, destinada a um público ideal (NAGY, 1990)<sup>59</sup>. A idealização proposta por Nagy,

<sup>59</sup> “In this tripartite scheme, I have set up the distinction between *code* and *message*, with the terminology of the Prague School of Linguistics, in order to drive home a point that the lyric poetry of Pindar's ainos consistently makes about itself: namely, that the ainos is a code that carries the right message for those who are qualified and the wrong message or messages for those who are unqualified. By way of its self-definition, the ainos is predicated on an ideal: an ideal audience listening to an ideal performance of an ideal composition. But at the same time it is also predicated on the reality of

portanto, não dispensa o que chamaremos um *caráter iniciático*: a poesia deve transmitir a mensagem *certa* aos qualificados para recebê-la e... uma mensagem *errada* para o público não qualificado! (NAGY, 1990) -, com base nas incertezas próprias da interação entre o intérprete e o seu público. A antiga concepção lírica, considera Nagy (1990), tinha por base um caráter ambíguo, difícil quanto à forma, enigmático quanto ao conteúdo. A ideia de uma poética que comunique uma mensagem exata a um público específico e confunda os demais põe-se de acordo com a referência de Kierkegaard a Tarquínio, o soberbo: a mensagem errada – a poda do jardim de papoulas - foi transmitida ao mensageiro, ao passo que a mensagem correta – a decapitação dos inimigos -, chegou com exatidão a seu filho, o *qualificado*. A concepção proposta por Nagy, de uma poesia que veicule mais de um sentido, também encontra paralelo no ideal almejado por Rosa para a sua poética: a busca de formas que comportassem múltiplos sentidos *concordantes*: “Tudo deve ser cacho de acordes . Como no xadrez: a jogada boa deve ter mais de uma finalidade ou causa.” (ROSA, 2003, p. 71)<sup>60</sup> -, modelo que bem serviria às *palavras-valise* de Lewis Carroll (2009, p. 248), ou *palavras esotéricas*, como preferiu chamá-las Gilles Deleuze (2015, p. 47).

A idealização almejada pela lírica clássica, como descrita por Gregory Nagy, ressignifica a nossa proposição para a poética de Guimarães Rosa, que ousamos chamar *poética passiva*: assim como o intérprete ideal deve veicular uma mensagem exata a uma audiência qualificada, um autor que se queira um tradutor de um *alto original* (ROSA, 2003, p. 99) deve portar-se como um oráculo, também ele qualificado para ouvir/reconhecer as formas superiores que comunicará ao seu público, igualmente qualificado. A própria ideia de uma idealização lírica assume na obra de Guimarães Rosa um caráter próprio, um caráter mais amplo, mais complexo, melhor diríamos. Há, na obra do autor, um exemplo singular que, primeiro, compreende a

---

uncertainties in interaction between performer and audience in the context of the actual performance of a composition: the ainos of Pindar is by its very character ambiguous, both difficult in its form and enigmatic in its content. As a difficult code that bears a difficult but correct message for the qualified and a wrong message or messages for the unqualified, the ainos communicates like an enigma--to use an English word that was borrowed from and serves as a translation for the Greek ainigma (as in Sophocles *Oedipus Tyrannus* 393, 1525), which in turn is an actual derivative of ainos.” (NAGY, 1990)

<sup>60</sup> A ideia de cacho de acordes, como proposta por Rosa, é curiosa. Representa outra vez a *mise en abyme* (GIDE, 2009), na medida em que projeta uma noção de coletividade dentro das unidades compreendidas em um conjunto, dado que os cachos se constituem de acordes que, por sua vez, reúnem notas musicais ordenadas.

idealização sugerida por Gregory Nagy e, depois, expande-a a um grau mesmo vertiginoso.

### 5.1.1 O *estilo espavorido* de uma *estória exata*, composta de tantas outras *incorretas*

Há em uma das narrativas de Guimarães Rosa um episódio que, conforme o entendemos, dispõe-se curiosamente de forma simétrica à história da mensagem de secreta de Tarquíno, enviada a seu filho: falamos da estratégia elaborada pelas crianças, personagens do conto “Pirlimpisquice”, que integra o livro *Primeiras Estórias* para manter oculto o enredo da peça de teatro que encenariam na escola para professores, colegas e parentes. O resultado da encenação, com efeito, ficaria para sempre guardado na memória do narrador, que, muitos anos depois, rememora o dia inesquecível enquanto se indaga sobre os destinos dos demais envolvidos:

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. (ROSA, 2005, p. 83)

Excitados com a novidade da peça de teatro que coube a eles representar, os estudantes disputarão os papéis – sempre sob a mediação de padres e professores –, farão intrigas quanto à aptidão – o quanto à falta dela... – de um ou outro para assumir algum papel e tomarão os mais minuciosos cuidados para preservar o segredo do enredo da peça até o dia da apresentação: os atores, assim, comprometem-se mutuamente com a preservação do segredo e designam sentinelas para inspecionar os integrantes que o grupo suspeita mais vulneráveis. Os cuidados dos meninos, contudo, transitam nas raias do absurdo, o que concorre para fomentar o humor próprio do conto: conscientes de que nem mesmo os mais fiéis ao segredo manteriam sigilo em caso de *tortura*, temerosos dos colegas *valentões* da escola, os atores mirins decidem criar uma *estória falsa*, uma versão que seria contada caso eles se encontrassem encurralados pelos colegas mais fortes. A estratégia adotada pelos alunos parece-nos análoga à de Tarquíno, exceto pelo fato de que – pelo menos até aqui... – a mensagem enviada pelo rei de Roma era uma, que comportaria dois sentidos e a das crianças – pelo menos até aqui, repetimos – compreende um segredo resguardado por duas histórias: uma *verdadeira* e outra *falsa*. Relevada a diferença

da mensagem dúplice, podemos também aproximar a estratégia dos meninos de “Pirlimpisquite” da idealização apontada por Gregory Nagy.

A versão de Rosa, contudo, compreende uma diferença singular em relação aos seus reflexos que faz dela, como a entendemos, uma verdadeira sublimação das demais, dado que, na criação de Rosa, não haverá mensagens erradas, pois, ao fim, todas estarão corretas: se reunirão para compor a rumorosa, a irrepetível história que jamais será esquecida por aqueles que a viveram, fosse do palco, fosse da plateia: marcada por uma intensa reviravolta, a peça principiará com atores em papéis diferentes daqueles para os quais se prepararam -, o narrador do conto, locutor da peça, assume o papel principal, o professor tutor toma lugar no elenco, ocupa o lugar do locutor. Diante dos imprevistos os atores se veem na iminência da ameaça mais temida por eles: as estrondosas vaias -, não conseguem principiar a representação, mas são socorridos pelo colega que tinham por idiota, Zé Boné, que dá início à peça com gestos improvisados e arranca os primeiros aplausos da plateia, para alívio do elenco.

A grande surpresa dos atores – que resultará em um grande problema... -, se dará, contudo, ao meio da peça: percebem que parte dos atos que encenam compreendem trechos da história falsa; pior do que isso: reconhecem na própria encenação pedaços de uma terceira história, inventada por um dos colegas curiosos, que divulgou haver descoberto o segredo da peça, história que eles tiveram o trabalho de refutar. A curiosa encenação torna-se vertiginosa: compreende partes da história original, acrescidos de trechos a história *falsa*, somados a partes de uma segunda história *falsa*, pontuados ainda por trechos das fitas de cinema que povoavam o imaginário do desprezado Zé Boné, além de emanações dos arcaísmos que compunham o discurso do tutor, Dr. Perdigão e dos já quase indistintos traços que compunham o tecido da vida ordinária de cada um deles.

Os enigmas da linguagem, como concebidos na poética de Guimarães Rosa, assumem um estatuto bem mais complexo do que o que rege os exemplos que examinamos anteriormente: na obra do autor, as mensagens erradas – os *despistamentos* – concorrerão para compor as formas originais que irão compor a sua poética. Os enigmas, portanto, - no que *orientem* e no que *confundem* - são partes constitutivas do todo. Não há história incorreta: se a resposta do enigma original é o

*homem*, integram a sua trama as narrativas que se confundem com a experiência sensível, misturam-se com o tecido da própria vida.

## 5.2 TUTA E MEIA: O ENIGMA DAS FORMAS SIMPLES

Há no primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, um elemento da cultura popular que, se até agora temos negligenciado, talvez encontre mesmo seu melhor lugar neste ponto de desenvolvimento do nosso trabalho; referimo-nos à adivinha, que compreende a forma mais comum assumida pelo enigma literário na cultura popular universal, e que, na língua portuguesa, consagrou-se pelo formato “o que é, o que é?”<sup>61</sup>. As adivinhas são diretamente mencionadas pelo autor duas vezes no prefácio, a primeira: “*como nesta ‘adivinha’, que propunha uma menina do sertão. — ‘O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?’ Resposta: — ‘É nada.’*” (ROSA, 2009, p. 33); e a segunda, citada em nota de rodapé, que relaciona duas adivinhas:

*Ainda uma adivinha “abstrata”, de Minas: “O trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar, para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?” (Porque é o sol.) Anekdotica meramente.*

*Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: — “Qual é o nome do maquinista?” Sem resposta, só ardilosa [...]. (ROSA, 2009, p. 35)*

Para além das duas referências diretas, contudo, todo o prefácio parece versar sobre adivinhas, de modo que, com pequenos ajustes, podemos dar a exata forma de uma adivinha a diversos exemplos da cultura popular e citações espirituosas recolhidos pelo autor: 1. O que é, o que é, um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta? Resposta: é um cano (ROSA, 2009, p. 37); 2. O que é, o que é, uma porção de buracos, amarrados com barbante? Resposta: é uma rede (ROSA, 2009, p. 37); 3. O que é, o que é, um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe? Resposta: é o açúcar (ROSA, 2009, p. 37); 4. O que é, o que é, um fio, desencapado na ponta: quem botar a mão ... h'm ... finou-se?! Resposta: é a eletricidade (ROSA, 2009, p. 38).

Nossa confissão de uma possível negligência, por ainda não havermos dado a devida atenção às adivinhas, deve-se ao fato de que o *quebra-cabeças* da esfinge –

---

<sup>61</sup> Neste ponto do desenvolvimento de nosso ensaio, já não nos pareceria um absurdo sugerir que o âmbito da adivinha não se restrinja ao primeiro prefácio, posto que o livro inteiro, *Tutaméia*, também pode ser compreendido como uma grande adivinha.

que representa mesmo um paradigma do enigma – assume a forma de uma adivinha: “que animal anda com quatro pernas de manhã, duas ao meio-dia e três à tarde?” (CURY, 2011). A adivinha, contudo, compreende curiosos paradoxos: foi definida por André Jolles como uma forma simples, ao passo em que também teve apontado pelo autor um complexo mecanismo de base linguística.

A categoria de *forma simples*, conferida por André Jolles às adivinhas, em sua obra seminal de 1930, não deve nos induzir ao erro de atribuir uma suposta *facilidade semântica* a tais formas literárias: em *Formas Simples*, o autor buscou descrever as formas mais gerais de manifestação literária, que constituiriam, mesmo, formas paradigmáticas. Jolles, a propósito de nossa investigação, sugere que a adivinha compreende a decifração de um enigma (1976, p. 112); o autor, contudo, reconhecerá uma filiação das adivinhas aos mitos e buscará delinear as diferenças que distinguem as duas formas:

Se compararmos a pergunta e a resposta da adivinha com as do mito, nossa tenção será imediatamente ferida por uma diferença puramente externa: se o mito é a forma que produz a resposta, a adivinha é a forma que mostra a pergunta. O mito é uma resposta que contém uma questão prévia; a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta. (1976, p. 111)

A observação de Jolles já se mostra reveladora da matriz linguística que estrutura as adivinhas: importam mais as perguntas do que as próprias respostas, como se poderia naturalmente esperar de uma disposição lógica -, seu foco de atenção está centrado na própria forma linguística, ou na mensagem, como preferiria Jakobson (2010). Se por um lado a adivinha designa uma disposição mental semelhante à do mito, na medida em que também se inscreve no âmbito de um saber (JOLLES, 1976, p. 111), o conhecimento próprio da adivinha, por sua parte, compreende uma natureza particular, dado que, diferente do mito, em que o homem indaga ao universo sobre suas verdades mais profundas, aqui o homem dirige sua indagação a um outro homem (JOLLES, p. 111). O saber compreendido pela adivinha, portanto, não integra uma cosmologia, antes, tem base essencialmente linguística: uma adivinha, assim, antes de tudo é um enigma de linguagem:

Na adivinha, o homem já não está em relação com o universo: há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. (JOLLES, p, 111)

O modelo sugerido por Jolles compreende a noção de aprendizagem própria de Guimarães Rosa, de que já tratamos anteriormente; não sem motivo, um dos principais *heróis de cavalaria sertaneja* de Rosa será um vaqueiro que, mais do que dispor das naturais habilidades de laçar e montar, será um sábio, experimentado na arte de resolver adivinhas, que, também de forma insuspeita, será assinalado por um nome que pode mesmo ser entendido como uma derivação do *nome* do enigma: o Grivo (grifo) -, incumbido por seu misterioso patrão, o Cara-de-Bronze, da mais insólita – e enigmática! – missão: “Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!” (ROSA, 2001, p. 141). No que respeita à natureza enigmática das adivinhas, André Jolles nos lembra que os gregos dispunham de duas palavras para designar a adivinha, *ainos*, que corresponde propriamente a enigma e *griphos* (JOLLES, 1976, p. 123), palavras que, em sua origem, compreendiam sentidos diferentes: “Na primeira, se não me engano, está implícito o fato do ciframento, ao passo que na segunda, que significa propriamente ‘rede’ – a rede que nos aprisiona e cujos nós nos emaranham – exprime-se a perfídia da cifra.” (JOLLES, 1976, p. 123). A rede de Jolles, curiosamente, poderá levar-nos novamente ao *herói cavaleiro* de Rosa: ao fim da novela, quando tentará abrir o enigma de sua misteriosa viagem aos curiosos companheiros, o Grivo promoverá, em contrário, uma verdadeira multiplicação de enigmas com suas respostas que, no que terão de poéticas, lançarão seus amigos em profunda perplexidade; o vaqueiro relatará, então, a pergunta, elaborada com doçura pelo patrão<sup>62</sup>, em seu leito: “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” (ROSA, 2001, p. 173) -, indagação que, na verdade, apenas prepara a pergunta essencial: ““Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” (ROSA, 2001,

---

<sup>62</sup> O patrão do Grivo, personagem que dá nome à novela, pode também ser inscrito, ao lado de vários outros personagens que já relacionamos, também como um paradigma do enigma literário: a exemplo dos personagens *mais evoluídos* na hierarquia da aprendizagem rosiana, o Cara-de-Bronze é sempre mencionado, mas mantém-se oculto na maior parte do tempo, *materializando-se* no texto apenas ao final da novela, e por meio de breves referências. Seu caráter, contudo, é bastante complexo, justo pelo que tem de misterioso e enigmático: sua história é incerta e dá vez às mais variadas especulações de seus empregados, assim como é imprecisa a grafia de seu nome: Sezisbério, Segisberto Saturnino Jéia Velho (Filho), Segisberto Jéia, Sigisbé, Sejlsbel Saturnim, Xezisbéo Saturnim, Jizisbéu, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu Saturnim. Destacamos, por fim, que a biografia do misterioso personagem compreende uma fábula recorrente na obra de Guimarães Rosa: falamos da história de um homem que atenta contra a vida de outro e foge, certo de havê-lo matado, mas que descobrirá, tempos depois, que a vítima sobrevivera ao ataque e que sua fuga fora despropositada. No caso do Cara-de-Bronze, os rumores são de que, no passado, ele houvesse atirado contra o próprio pai. Esta mesma fábula será encontrada no conto “Droenha”, de *Tutaméia*, em que o personagem Jenzirico fugirá para uma escharpa inóspita, certo de haver matado o valentão Zêvasco. Ao fim do conto, o protagonista poderá abandonar o seu esconderijo quando for informado de que seu rival não morrera por sua arma, mas já houvera sido justificado por outro.

p. 173), ao que o cavaleiro responderá: “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...’ (Pausa.)” (ROSA, 2001, p. 173). Como na estrutura da adivinha, segundo a proposição de Jolles, Guimarães Rosa, em “Cara-de-Bronze”, dispõe o seu foco na própria mensagem, em sua estrutura verbal – puro exercício de forma -, valesse da livre associação, que a poesia compreende dentro das séries associativas dos signos, para aproximar o *gripho* – a *rede* do original grego - de uma rede de dormir. Quem está com a palavra, contudo, é o Grivo, as *varandas* são labirintos... Anos após a primeira leitura de “Cara-de-Bronze”, em uma pesquisa comercial, pude descobrir que *varandas de labirinto* pode ser uma designação objetiva para um tipo específico de acabamento, próprio de redes e de roupas de cama. A fala do Grivo, contudo - e por toda a natureza insólita e inusual de seu contexto -, evoca a presença das musas: a própria amplitude das redes sugere a possibilidade poética de se flunar por suas varandas e, ainda, de perder-se por seus labirintos. Será o vaqueiro José Proeza quem expressará a perplexidade do grupo com a revelação do intuito da viagem, imediatamente após a citada confissão do Grivo: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?”<sup>63</sup> (ROSA, 2001, p. 173). A resposta que nos basta, contudo, a confirmação de nossas impressões, virá da imediata – e estranha! - resposta do vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!” (ROSA, 2001, p. 173); resposta que, não sem motivo, também está cifrada, posto que compreende, de forma invertida, uma aproximação da resposta *exata*, dirigida aos *qualificados*: a poesia (apo éz ía). O *gripho* grego será então retomado à sequência: “GRIVO: Eu fui... / Mainarte: **Jogou a rede que não tem fios.**” (ROSA, 2001, p. 173, grifos nossos). A rede de dormir converte-se, por um vertiginoso salto de sentido, em uma rede de pesca, própria para *capturar*. O herói rosiano, portanto, é um herói dos enigmas: joga a rede – *gripho* – que não tem fios -, o enigma literário; joga, antes de tudo, ele próprio: o Grivo (o grifo). Ainda no que diz respeito ao herói rosiano, em especial no que concerne aos enigmas de seu nome, lembramo-nos de uma curiosíssima observação de Jacques Derrida sobre a *rasura* que não queremos nos permitir negligenciar. A *rasura* a que se refere o autor é um assinalamento gráfico. Para Derrida, contudo, uma *rasura* pode deixar “ler aquilo que

---

<sup>63</sup> Importa destacar que a referência ao *graal* da viagem misteriosa do Grivo assinala *palavras-cantigas* (ROSA, 2001, p. 173) e que os enigmas com que a esfinge ameaçava Tebas eram enigmas cantados: “Bastou-te outrora entrar desta cidade de Cadmo para libertá-la do tributo que ela pagava então à terrível **Cantadeira**” (SOFOCLES, 2012, p. 7, grifos nossos). Com efeito, comumente atribui-se ao livro que contém a novela “Cara-de-Bronze”, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, a temática da gênese da canção popular, de forma inopinadamente, é claro, enigmática.

oblitera, inscrevendo violentamente no texto o que tentava comandá-lo do exterior” (1991, p. 37). Assim, a rasura, a que se atribuíra inicialmente o princípio de encobrir, assume a propriedade de destacar: é um grifo (gráfico) -, e é um *gripho* (enigma); põe-se de acordo com o paradigma do enigma para nosso ensaio: “Natureza ama ocultar-se” (HERÁCLITO, 2012, p. 129), ou, como traduzido por Heidegger, o puro surgimento favorece o encobrimento – o grifo (1998, p. 143)<sup>64</sup>.

Se o funcionamento da adivinha, contudo, se concebe por princípios linguísticos, devemos nos perguntar sobre a forma que a linguagem assume na adivinha. André Jolles determina, inclusive, a necessidade de estabelecer o que é uma *cifra*, para, então, indagar-se sobre como uma mensagem cifrada se constrói. O autor conclui, então, de forma surpreendente, que o mecanismo próprio da adivinha é uma condução de uma *língua especial* a uma língua comum (1976, p. 124). Retomamos, assim, a noção de uma língua idealizada, ou, melhor dizendo, reservada aos *qualificados*: “A adivinha contém, de modo geral, a língua especial que é de determinado grupo” (JOLLES, 1976, p. 123)<sup>65</sup>. Jolles considera que, primeiro, a linguagem adotada na adivinha deve ser a linguagem própria do grupo fechado a que o interrogado quer aceder. Parece-nos natural supor, assim, que os enigmas - as adivinhas – próprios de Guimarães Rosa compreendem a necessidade de um tipo particular de iniciação do seu intérprete, ou seja, esse já deve ser um conhecedor da linguagem do autor. No entanto, o *encobrimento* propiciado pela língua especial, outra vez, não pode prescindir da mediação da *abertura*: “A forma da Adivinha **abre tudo ao fechar-se**; é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém.” (1976, p. 124, grifos nossos) – a *língua especial* está mediada pela *língua ordinária* e, assim, ao decifrador cabe a perplexidade de descobrir-se frente a um

---

<sup>64</sup> Com respeito ao destaque que temos dado em nosso ensaio para a influência de Goethe sobre a criação de Guimarães Rosa, e a propósito dos exemplos que temos apresentado de expedientes de ambas as obras que encontram correspondências, destacamos que na cena “Sala vasta com aposentos contíguos”, Goethe engendra no personagem Mancebo-guia uma alegoria da poesia. Assim, Goethe cifra, de forma enigmática, a poesia, que, por sua vez, na narrativa, proporá um enigma: “Trata de nos descrever, Já que alegorias somos, E nos debes conhecer.” (2, p. 98). O personagem de Goethe remete, naturalmente, à esfinge, na medida em que propõe enigmas - e enigmas que condicionam a vida ou determinam a morte! - e é ele mesmo um enigma; remete ainda, naturalmente, ao Grivo, personagem que deve abrir o *grande enigma geral*, o “quem das coisas” (ROSA, 2001, p. 141) e é ele próprio um enigma: o Grivo - o grifo.

<sup>65</sup> A língua especial, conforme observa André Jolles, pode ser, inclusive, uma linguagem picaresca, mesmo de qualidade obscena (1976, p. 126), o que também embasaria a ideia dos enigmas de natureza sexual, tramados por Guimarães Rosa, a que nos referimos no capítulo anterior.

mistério que pôde ocultar-se quando ele próprio dispunha de todos os recursos necessários para a decifração.

A adivinha, portanto, assim como descrita por André Jolles, compreende um caráter iniciático, uma via de acesso a uma dignidade que vincula grupos, grupos esses que podem constituir desde as sociedades secretas, até chegar mesmo ao âmbito da bem-aventurança dos santos, na medida em que a via de acesso é sempre a sabedoria (JOLLES, 1976, p. 116-117). Além disso, em seu resgate histórico, Jolles destaca a importância da adivinha como forma de manutenção da vida, sob a fórmula “apresente uma adivinha e viverás” (JOLLES, 1976, p. 114), quebra-cabeças que o autor filiou ao grupo que ele chamou *enigmas de Ilo* (1976, p. 114), segundo os quais, pessoas condenadas à morte recebiam do juiz um enigma que poderia salvar-lhes a vida, caso fossem capazes de respondê-lo. Abre-se então uma perspectiva singular, de especial valor para a nossa investigação: a adivinha compreende um expediente centrado na *forma* da mensagem, e não especialmente no conteúdo que ela veicula. Assim, a resposta que assegura a vida do interrogado não é – não precisa ser – essencialmente uma resposta *exata*: poderá, muitas vezes, compreender uma proposição que conduza a um novo enigma –, é a perspectiva de um enigma que quer *manter-se*, mais do que propriamente *abrir-se*. A via de sobrevivência que se apresenta, portanto, pode mesmo ultrapassar os limites da experiência sensível: a adivinha é a forma assumida pelos enigmas no âmbito da linguagem -, a salvação que se oferece, portanto, extrapola os planos da razão: insinua-se, antes, nos domínios da poesia.

### **5.2.1 Um brevíssimo ensaio sobre o mecanismo linguístico do enigma literário**

Descrever o funcionamento linguístico das adivinhas compreenderia, conforme entendemos, parte do trabalho de descrição da própria essência da poesia. Não podemos, portanto, admitir tamanha puerilidade ao assumir para este trabalho a tarefa de elucidar um problema tão antigo quanto os próprios registros escritos. Affonso Romano de Sant’Anna menciona os esforços dos pensadores do século XVII, dentre os quais destaca Leibniz e Locke, para compreender o mecanismo das línguas e faz uma analogia entre cabalistas, numerologistas, hermetistas, mágicos, artistas e, por fim, os filósofos, na medida em que os últimos serão os responsáveis por “decompor o sentido criptográfico inscrito nas coisas” (SANT’ANNA, 2000, p. 109). O autor lembra

ainda que o espírito barroco não distinguia com clareza as fronteiras que separam ciência, magia, religião e lógica como o faz o espírito moderno e aponta o nome do filósofo Sextus Empíricus, do Século II, como paradigma das relações entre ciência, filosofia e mistério: “Pois é esse Sextus Empiricus que surge um tanto enigmaticamente em várias epígrafes desse barroco moderno que é Guimarães Rosa em *Tutaméia*” (SANT’ANNA, 2000, p. 110). Se o intricado mecanismo linguístico das adivinhas e de outras formas verbais assumidas pelos enigmas representa um desafio que excede os propósitos de nossa investigação, há, no entanto, algumas peculiaridades do mecanismo linguístico das adivinhas, como identificadas por André Jolles, que podem ser de grande valor para iluminar a análise que empreendemos neste trabalho. A estrutura da adivinha como forma simples, conforme já mencionamos anteriormente, compreende um mecanismo que identificamos como propriamente linguístico, posto que os elementos dados como pistas compreendem sempre um certo grau de afastamento do objeto para o qual eles apontam; compreendem, assim, a associação mesmo de categorias francamente diferentes, como podemos observar no próprio enigma da Esfinge, no qual as partes do dia, manhã, meio-dia e tarde, não representam propriamente partes do dia, mas apontam para fases da vida do objeto cifrado: o homem. Assim, aproximam-se categorias notadamente distintas: períodos do dia, decorrentes do movimento de rotação da Terra, e fases da vida de um homem, decorrentes de seu amadurecimento e envelhecimento. De forma semelhante, as patas apontam para estruturas de maior afinidade: não são patas, são pés (JOLLES, 1976, p. 120); obedecem, contudo, a um estatuto diferente, visto que a categorização dos elementos simbólicos não segue o mesmo padrão. Assim, compreendemos que a adivinha concebe um intricado enigma que engendra partes, de estatutos diferentes – embora de mesma matriz: linguística - , mas que se unificam por alguma associação – mesmo furtiva! - com seu objeto cifrado e, por isso, conduzem a ele. Explicamo-nos melhor: as relações de sentido que se estabelecem por meio da adivinha não se submetem aos conceitos por ela representados, antes, desenvolvem-se por relações exclusivamente linguísticas, que não se restringem a um contexto enunciativo específico, antes, certamente evocarão novos contextos.

Os esquemas linguísticos que subjazem à poética dos enigmas literários compreendem, contudo, uma mediação entre as estratégias mobilizadas pelo autor

para a produção de sentidos e o papel correspondente ao leitor, que deverá recuperar o conteúdo de forma autônoma, o que também compreende um curioso tipo de *aliciamento* que não dispensa a sua porção misteriosa, dado que o suposto aliciamento deve ser velado, antes, todo o edifício poético estaria comprometido caso o leitor suspeitasse apenas obedecer passivamente a um protocolo ditado por outrem, em outras palavras, uma criação desse tipo, sobre todas as coisas, se disporia diametralmente contra a ideia da criação poética. A propósito do papel cultural do jogo, como investigado por Huizinga – e em que nos referenciamos para nosso estudo -, Wolfgang Iser ocupou-se especialmente do papel do leitor nessa mediação de sentidos - a que Huizinga atribui um papel lúdico - que, não sem motivo, referencia-se em sua obra de 1976 como *O jogo do texto* (1996). Iser confere à estrutura verbal um valor arquitetônico e compara, assim, o texto - no que respeita ao papel criador do autor - a uma edificação; o autor destaca ainda o valor imprescindível de um certo fator de liberdade do leitor, marcado pela autonomia; assim, se o autor projeta *espaços funcionais*, interligados por *corredores* e outras *passagens*, o leitor estará condicionado a eles, mas poderá, no entanto, *mover-se* por essas passagens e mesmo *criar* nesses espaços fundamentais para o fazer literário que Iser chamou *espaços vazios* (1996). Ao movimento do leitor pela *arquitetônica* do texto, contudo, Iser chamou *ponto de vista em movimento*, expediente que permite ao leitor *situar-se* no *interior* do texto:

[...] o ponto de vista em movimento possibilita ao leitor desenvolver a diversidade relacional das perspectivas textuais, as quais, como já observamos, se realçam cada vez que o ponto de vista salta de uma para outra. Daí advém uma rede de possibilidades de relacionamento [...]. (ISER, 1996)

O pensamento de Iser fundamenta o valor que Affonso Romano de Sant'Anna atribui à simbologia dos labirintos, que o autor relaciona entre os índices característicos da estética barroca; para Sant'Anna, o homem barroco tomava as narrativas como “um xadrez intricado, um jardim com mil aleias, um edifício com muitos corredores e portas” (2000, p. 60). A arquitetônica textual, no âmbito dos enigmas literários, portanto, assume o feitio de um labirinto, índice que, nos domínios da poesia, ganha múltiplas feições, como demonstra Sant'Anna, que amplia radicalmente as dimensões do labirinto, aproximando-o de outros índices da literatura clássica: para ele, a Torre de Babel, bem como o caminho de Dante em busca de sua Beatriz, inscreveriam labirintos:

Alguns labirintos vão para o centro da terra, como o inferno de Dante, outros são horizontais e planos, e a Torre de Babel assinala o fracasso de um labirinto arquitetônico ascensional ao mesmo tempo em que **estabelece um labirinto linguístico e o fim da linguagem única**. (2000, p. 61, grifos nossos).

Talvez tenha sido Borges – propositadamente um admirador dos labirintos e dos livros (dos espelhos, ainda!)<sup>66</sup> - contudo, quem tenha criado a síntese definitiva do labirinto literário, que, naturalmente, também respeita ao princípio linguístico básico da linearidade da língua: "prometo-lhe esse labirinto, que consta de **uma única linha reta e que é invisível**, incessante." (2007, p. 135, grifos nossos). O labirinto linguístico, especialmente no que obriga o leitor a mover-se, também pode evocar as já citadas anamorfoses que, a essa altura de nossa análise, assumem em nosso trabalho uma perspectiva bastante curiosa: não nos faltam relatos de leitores que dizem haver encontrado no texto de Guimarães Rosa uma massa disforme; não nos faltam também trabalhos que buscaram descrever com rigor as estratégias criadas pelo autor para o desenvolvimento de sua poética singular – parece-nos sensato, portanto, propor que Guimarães Rosa desenvolveu intrincadas *anamorfoses verbais*, anamorfoses essas que obrigam o leitor a mover-se pelos espaços do texto (ISER, 1996), e a explorar as próprias perspectivas do espírito para recuperar as *imagens ideais*, que não serão outra coisa senão os sentidos da escrita. Os enigmas anamórficos requerem um olhar paciente, um olhar que insista na mirada: as anamorfoses verbais também não prescindem de um investimento afetivo, de uma leitura paciente e repetida que desvele os sentidos ocultos do texto. A mediação propiciada pelos enigmas literários compreende, portanto, o ponto de convergência de dois labirintos que se ramificam ao infinito: um, primeiro – centrífugo -, que se expande do texto aos seus contextos, o outro, depois – centrípeto -, que penetra a subjetividade do leitor e, através das membranas orgânicas, conduz aos insondáveis espaços do espírito: o grande enigma da consciência -, e se é a razão o fio de Ariadne, Teseu, aqui, só logra perder-se.

Nosso exame da proposição *arquitetônica*, sugerida por Iser para o jogo do texto, com efeito, preparou-nos para o esboço de uma conclusão sobre o funcionamento linguístico das adivinhas, decorrente ainda do pensamento de André

---

<sup>66</sup> Em entrevista concedida a María Esther Vázquez, em 1973, Borges falou de sua paixão pelos labirintos: "Eu, para expressar essa perplexidade que me acompanhou ao longo da vida e que faz com que muitos de meus atos sejam inexplicáveis para mim mesmo, elegi o símbolo do labirinto, ou, melhor dizendo, o labirinto me foi imposto porque a ideia de um edifício construído para que alguém se perca é o símbolo inevitável da perplexidade." (BORGES, 2012, p. 171)

Jolles, que queremos desenvolver para o final deste tópico. Já ao fim de seu capítulo sobre a forma simples da adivinha, Jolles retoma o exemplo de um célebre enigma: “Como se chama o cão do Rei Carlos?” (1976, p. 124), enigma que também consagrou a célebre resposta: é assobiando que se chama o cão do Rei Carlos. Observamos, contudo, que o exemplo pode nos conduzir a duas conclusões bastante reveladoras: a primeira – e conforme já denunciemos - é de que o exercício da adivinha é essencialmente linguístico e, por isso, muitas vezes estará fundado no absurdo – o que certamente atestará a sua natureza poética. Talvez devamos nos explicar melhor: nos parecerá bastante coerente um interrogado que estanque diante da impossibilidade de apontar, dentre todos os nomes possíveis, o nome correto do cão do Rei Carlos; a coerência, é claro, se justifica pelo fato de que a pergunta, obviamente diz respeito ao nome próprio do animal e, ainda, pela certeza de que a nenhum súdito caberá o papel de chamar *pelo* cão. O indagado pela adivinha, contudo, deverá saber que a charada pressupõe a capacidade de respondê-la – *por que nosso pai não desembarca? Por que não vai definitivamente embora?* -, assim, diante da impossibilidade de saber o nome próprio do cão, o desafiado buscará uma resposta qualquer: não é uma resposta pragmática – antes, é uma resposta de base linguística, uma resposta poética, melhor diríamos, que, de alguma forma, *sirva* à pergunta. A segunda conclusão a que chegamos, em decorrência do exemplo de Jolles, também reforça algo que já mencionamos: a famosa resposta da adivinha mobiliza relações entre categorias francamente descontínuas: de um lado nomes próprios – Argos, Baleia, Cuca Pingo-de-Ouro -, de outro, ações expressas por verbos – gritando, cantando, assobiando. A argúcia que comumente se atribui a um bom decifrador de enigmas, com efeito, parece encontrar uma justificativa: como as adivinhas mobilizam sentidos que se constroem entre diferentes elementos, que também se organizam mesmo entre categorias distintas, o seu decifrador deverá mover-se com rapidez e desenvoltura entre tais categorias para fazer associações complexas e produzir o sentido desejado; tal movimento, contudo, representa, na verdade, uma rapidez de pensamento: o herói da adivinha é, portanto, um *herói de linguagem*, que dispõe de um pensamento ágil que lhe assegure a saída dos desafios impostos.

A célebre adivinha de Jolles encontra paralelo nos exemplos relacionados por Rosa em “Aletria e hermenêutica”, casos em que o humor produzido pelo autor se deverá, mesmo, à falta de habilidade dos personagens para encontrar a saída em

situações óbvias: são perus que se acreditam presos no círculo de giz de paredes imaginárias, encontram-se imobilizados, diante da dura imposição da realidade, pela *goma-arábica* da linguagem -, confundem, portanto, a dimensão do simbólico com o plano das coisas práticas. É o caso do homem que se recusa a mudar do banco que se dispõe sob uma goteira, em um ônibus vazio, justamente porque não há outro passageiro com quem executar a troca; mistura-se, portanto, o gesto primitivo de se mover, com o intuito de proteger-se, com a ação de trocar algo com alguém, expressa pelo verbo que também serve ao movimento (ROSA, 2009, p. 31).

O argumento em favor de uma agilidade corporal que se projeta, por meio de formas de base linguística, em uma velocidade de pensamento, encontra, inclusive, acolhida em um dos autores que compõem o reservado panteão de Guimarães Rosa: Em seu ensaio sobre a significação do cômico, *O Riso*, Henri Bergson sugere que a imaginação humana atribui graciosidade às formas móveis, fluidas, ou, como as temos chamado, às formas ágeis<sup>67</sup>:

nossa imaginação tem sua filosofia bem decretada: em toda forma humana ela percebe o esforço de uma alma que modela a matéria, alma infinitamente maleável, eternamente móvel, isenta da gravidade por não ser a terra que a atrai. Essa alma comunica algo de sua leveza alada ao corpo que anima: a imaterialidade assim transferida à matéria é o que se chama de graça. (1980, p. 23)

De modo contrário, tornam-se risíveis as formas rígidas, às quais falta a fluidez dos movimentos precisos, o que fundamentaria, para o autor, inclusive, o funcionamento das caricaturas, cujo humor estaria fundamentado em um certo desengonço decorrente de orelhas muito grandes ou de um nariz muito pronunciado: “Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado, são traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso.” (BERGSON, 1980, p. 21)

Os enigmas de linguagem, portanto, prescrevem uma agilidade que se expressa por meio da rapidez de pensamento: o herói adivinho deverá mover-se/pensar com rapidez e desenvoltura entre parâmetros descontínuos, que compreendem categorias diferentes – e muitas vezes inconciliáveis - para fazer associações entre os diferentes códigos que o enigma reúne, a fim de descobrir o elemento unificador oculto. Tais movimentos, contudo, podem ser representados por

---

<sup>67</sup> Guimarães Rosa dispunha de um exemplar da edição francesa de *O riso, Le Rire*, publicada em 1946 pela editora PUF (SPERBER, 1976, p. 164).

designações muito específicas entre os estudos de linguagem, mesmo em seu âmbito mais elementar.

### 5.3 ANALOGIA: METÁFORA E METONÍMIA – OS LIMITES DOS ENIGMAS VERBAIS

Temos adotado em nosso trabalho a prática de encerrar todos os tópicos de análise com um breve ensaio dos limites de cada tema analisado. Encerramos este capítulo, contudo, com um *alvo* que, de forma ambígua, bem poderia haver representado um *ponto de partida*, o que talvez seja um índice da circularidade do tema da linguagem ou, quem sabe, de como pensamento e linguagem ainda persistem a nos lançar em perplexidade todas as vezes em que vislumbramos apreender qualquer elemento que os constitua, justamente por extrapolarem os limites da lógica, dado que são fenômenos que não se deixam apreender facilmente pelos apriorismos de tempo e espaço. O ponto de que queremos tratar ao final deste capítulo, que bem poderia ser o ponto de partida de um desenvolvimento que queira ocupar-se das questões da linguagem, é o problema da metáfora. Como o assunto, contudo, constitui um dos tópicos mais elementares dos estudos de linguagem e mesmo de arte literária, nos permitiremos dispensar toda a preleção introdutória sobre a questão da metáfora e partir direto para as relações que interessam especificamente a este ensaio, certos de que o nosso leitor já é conhecedor dos fundamentos da matéria.

Já transitávamos, com efeito, pelos limites da metáfora quando investigávamos o mecanismo linguístico das adivinhas, que estendemos aos enigmas literários de uma forma geral: constatamos, a partir das observações de André Jolles, que a interpretação das adivinhas concebia um movimento entre parâmetros descontínuos, compreendidos em categorias diferentes. Um olhar mais atento às metáforas perceberá que, para além da denotação entre elementos diferentes – e isolados -, no jogo da língua a metáfora estabelece relações entre *séries*, ou, como as temos chamado, entre *categorias*, como acontece quando dizemos que “um professor está verde”: dispomos em paralelo as duas séries de sentido: etapas do *desenvolvimento de um professor* e fases de *amadurecimento de frutos* – séries essas, francamente descontínuas, como observou Nelson Goodman em sua obra *Linguagens da arte*:

[...] a metáfora envolve tipicamente uma mudança não apenas de domínio, mas também de região. Uma etiqueta que juntamente com outras constitui um esquema está com efeito separada da região original desse esquema e é aplicada para classificar e organizar uma região estrangeira. [...] **O que acontece é uma transferência de um esquema, uma migração de conceitos, uma alienação de categorias.** (2006, p. 98-99, grifos nossos).

O intérprete dos enigmas, portanto, pode ser tomado também como um curador dos sentidos das metáforas. O pensamento de Goodman, contudo, poderá levar-nos a conclusões ainda mais interessantes para a análise que empreendemos, especialmente se considerarmos que as metáforas se entrelaçam, de forma mesmo inextricável, com alguns dos elementos mais essenciais da cultura, como sugere Octavio Paz:

O princípio metafórico é o fundamento da linguagem, e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Sejam fórmulas mágicas, ladainhas, preces ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde seriam chamados de poemas. (2013, p. 59)

Se as metáforas compõem o arranjo das bases da cultura e integram o tecido da poesia, Nelson Goodman, para melhor analisá-las, pergunta-se sobre o que elas *não* são; em oposição, e por contraste, o autor se referirá às *palavras literais*. Curiosamente – e mesmo para o espanto de exploradores desavisados -, Goodman denunciara que a análise arqueológica de uma *palavra literal* levará a uma metáfora e então se fará a pergunta: “Será então uma metáfora unicamente um fato jovem e um fato unicamente uma metáfora senil?” (2006, p. 95). Assim, para o autor, os vocábulos que tomamos como palavras de sentido literal, concreto, nada mais são do que metáforas que perderam o vigor e que, por isso mesmo, foram acrescidas de sua especificidade para designar as coisas do mundo sensível:

Estranhamente, contudo, ao perder progressivamente a sua virilidade enquanto figura de estilo, uma metáfora não se torna menos semelhante a uma verdade literal mas mais. O que desaparece não é a sua veracidade, mas a sua vivacidade. As metáforas, como os novos estilos de representação, tornam-se mais literais à medida que a sua novidade desaparece. (GOODMAN, 2006, p. 95)

A constatação de Goodman é intrigante, mas não deveria nos causar surpresa. Um leitor que tenha logrado compreender o insinuante título do ensaio seminal de Octavio Paz, *Os signos em rotação*<sup>68</sup>, haverá entendido que, para além de qualquer lirismo

---

<sup>68</sup> O ensaio *Os signos em rotação* foi publicado pela primeira vez em 1965 e foi integrado, mais tarde, à obra *O arco e a lira* como seu epílogo.

descomprometido com os rigores do pensamento, que eventualmente se queira imputar ao poeta, Paz descreve com uma objetividade surpreendente a dimensão sincrônica do processo a que nos dedicamos: a sintaxe opera uma *violência* na frase, *imobiliza* os signos para que signifiquem menos e, por isso, sejam mais específicos; a poesia libera os signos de suas amarras, amplia-lhes os significados, confere-lhes movimento ou, como quer o autor, põe-nos para girar (PAZ, 2012). À proposição de Paz, Goodman talvez pudesse responder, sempre retomando o eixo histórico: “Em poucas palavras, uma metáfora é um namoro entre um predicado com um passado e um objeto que aquiesce sob protesto” (2006, p. 96).

A inquietante ideia de que na linguagem tudo tem base nas metáforas pode mesmo ser ainda ampliada. Queremos destacar um ponto dos tópicos anteriores que preferimos não antecipar, por não estar, pensamos, suficientemente maduro: Iser confere um estatuto arquitetônico ao ato da leitura – decorrente, naturalmente, do ato da escrita – que, conforme entendemos, não retrata a realidade concreta: também é uma metáfora. Talvez por incapacidade de explicar os processos que determinam o pensamento – o que não é uma incapacidade de Iser, mas uma impossibilidade de todo humano, o que outra vez afirmaria a ideia dos apriorismos kantianos –, Iser se vale de uma outra categoria, a categoria arquitetônica, que o autor dispõe em paralelo com a inapreensível *estrutura* do espírito. Assim, se aceitamos que na linguagem tudo é metáfora, talvez possamos arriscar um passo além: para o pensamento, tudo é metalinguagem.

A ideia de uma apreensão metafórica – ou mesmo metalinguística – do mundo devolve-nos à concepção da analogia, como pensada por Octavio Paz. É a analogia, inclusive, que fundamenta a ideia, em princípio absurda, de uma *apreensão metalinguística do mundo*, posto que, para Paz, “A linguagem é o homem, mas também é o mundo.” (2013, p. 152). O mundo da experiência sensível, inclusive, para o autor, não se distingue do mundo da linguagem: “O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é tradução e metamorfose de outra, e assim sucessivamente. **O mundo é a metáfora de uma metáfora.** O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem.” (PAZ, 2013, p. 79, grifos nossos). Em uma vertigem poética, o crítico mexicano recorre a Baudelaire para sugerir que o mundo criado pelos atos de fala de Deus, não seria um conjunto de coisas, mas, antes, um conjunto de signos. (2013, p. 79). Se o universo, com efeito, compreende uma escrita

cifrada, o poeta, sugere o autor, é o seu decifrador: “Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. **O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos.**” (PAZ, 2013, p. 79, grifos nossos)

É da analogia que se vale Affonso Romano de Sant’Anna para ligar conceitos díspares que vimos tentando aproximar – a linguagem, a arquetônica, o enigma, a analogia – quando supõe que “toda linguagem é elíptica, pois todas são alusivas, analógicas, alegóricas.”<sup>69</sup> (SANT’ANNA, 2000, p. 101). Para o autor, ainda, a elipse retórica representa a voluta na *arquetônica* do texto, uma estrutura que ocultaria os sentidos que a crítica se esforça por revelar (2000, p. 101). Sant’Anna aproxima o conceito de cultismo, característico do Barroco, da noção de ocultismo que, para o autor, se entenderia como “uma manifestação mística e mágica das relações entre o homem e o universo. Dois lados da dobra do micro e do macrocosmo, do material e do espiritual” (2000, p. 105). Assim, o ocultismo se ocuparia da passagem entre duas dimensões do homem e corresponderia a uma manipulação do poder mágico, na mesma medida em que a arte representaria a elaboração do poder estético: o poeta escreve, o iniciado ocultista afeta o mundo real por meio de palavras mágicas – uma visão que certamente encontraria acolhida em Octavio Paz, que designa o artista da palavra como um feiticeiro (2012). Atribuir uma matriz mágica à linguagem, não seria, para Walter Benjamin, um desvario poético: para o autor, a linguagem verbal compreende mesmo uma convergência das práticas mágicas e divinatórias que o gênero humano desenvolveu ao longo dos séculos:

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no seu desenvolvimento ao longo de milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis. (2012, p. 121)

---

<sup>69</sup> A ideia de Sant’Anna sobre a elipse como um ocultamento, que o autor mesmo associa à ideia de um *eclipse* a partir do ocultamento de uma letra, ganha, a essa altura, um significado curioso em nosso trabalho. O prefácio “Aletria e hermenêutica”, a que tanto nos dedicamos neste capítulo, justamente por ocupar-se de questões de linguagem, também se destaca-se por um segundo tema: o humor – expresso pelos chistes e pelas tantas anedotas que o autor relaciona. Destacamos, portanto, que se a palavra presente no título, *aletria*, eclipsa uma letra “G”, oculta por detrás do “T”, temos então o tema da alegria, tão caro a Guimarães Rosa, oculto no título do prefácio.

Assim, sugere o autor, “O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas.” (2012, p. 121).

A noção de metáfora se faz naturalmente acompanhar da ideia de metonímia, que, no ponto que atingimos em nosso desenvolvimento, reveste-se de significados singulares, especialmente se considerarmos que as marcas de estilo, na arte, compreendem uma essência metonímica: se o estilo designa por etimologia a haste metálica com a qual se escrevia sobre as placas de barro ou tábuas enceradas (CUNHA, 2010, p. 271), toma o ato de escrever por um objeto que, naturalmente, não escreve. Talvez tenha sido o Lorde de Buffon quem nos tenha autorizado a uma ousadia quando proclamou que *o estilo é o homem* (LECLERC, 2011): o que seria o estilo, se não é exatamente a haste (a caneta, em uma atualização) que fere a tábua (o papel)? Aonde nos leva essa indagação? Se não é a haste, seria a mão que a sustenta? Ou o braço que move a mão? Ou o corpo que sustenta o braço? Ou o espírito que anima o corpo? A metonímia, portanto, compreende a noção de uma *inscrição*: concebe, assim, a imagem de uma *escrita profunda*: uma escrita que inscreve o homem, ele, já imbuído de todas as inscrições com que se orienta no mundo sensível.

A noção de inscrição, de marcas de escritura, que marcam, inclusive – e sobretudo! – o homem, assume uma dimensão capital na obra de um autor como Guimarães Rosa que, se por um lado sofreu com as insinuações de que não seria um autor engajado<sup>70</sup> - falamos de um engajamento político, é claro -, por outro lado, sempre se revelou militante de uma escrita engajada com a vida, que desejou, por meio da escrita, devolver ao homem:

a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”. **A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve.** (apud LORENZ, 1973, p. 341, grifos nossos).

A inscrição, ou, a *escrita profunda*, como a temos chamado, especialmente no que respeita ao objeto de nosso ensaio, o enigma literário, remete-nos à singular ideia de um palimpsesto. Aliás, tomada a ideia de um sujeito que escreve e se inscreve, e é

---

<sup>70</sup> Em sua célebre entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, Guimarães Rosa deu testemunho de tensões relativas a esse tema, envolvendo renomados escritores, em encontros internacionais sobre literatura, como, por exemplo o “Congresso de Escritores Latino-Americanos”, ocorrido em Gênova, em janeiro de 1965.

ele próprio o produto de incontáveis inscrições, o palimpsesto se expande em sua concepção para além de uma ocorrência delimitada – e rara! – na cultura, visto que todo texto oculta outros tantos. Há, em *Grande Sertão: Veredas* um palimpsesto singular que tantas vezes escapou aos olhos da crítica, apontado em um dos mais belos trechos da obra. Acuado na fazenda dos Tucanos, o bando de Riobaldo encontra-se em uma situação limite, mesmo desesperadora: estão cercados por todos os lados, por um grupo muito mais numeroso; os cavalos do bando já foram fuzilados em uma das cenas mais dramáticas de todo o livro e estão descartadas as já improváveis possibilidades de uma fuga montada; o cerco traz ao bando a ameaça do fim de suas parcas provisões; ameaça-os ainda o medo de que a água que lhes chega, no meio da casa, por um estreito riachinho, seja envenenada pelos inimigos; aterrorizam-nos ainda os seus mortos, trancados em um quartinho, no centro da casa, cujo cheiro pestilento ameaça tornar o ar irrespirável -, ao grupo, parece não haver saída e a morte pouco a pouco se materializa como uma certeza apenas adiada. A saída possível, é, então, sugerida por Zé Bebelo, ainda líder do grupo, na ocasião: escrever uma carta com um pedido de socorro, que seria conduzida por dois jagunços que rastejariam no mais escuro da madrugada, para entregá-la às autoridades. A solução, contudo, também compreende um alto preço e representa apenas o escape da morte iminente: o bando, aos olhos das autoridades instituídas, dispunha-se à margem da lei -, os jagunços, portanto, se fossem salvos pelos militares, seriam presos, ato contínuo. Riobaldo, então, ressentido, se deixa tomar de desconfiança: tem a certeza de que o plano representa, na verdade, uma traição de Zé Bebelo que quer entregar o bando aos militares, certo de safar-se por sua antiga relação com os soldados. Não há, contudo, outra possibilidade de escape e Riobaldo, mesmo tomado de ressentimento e desconfiança, terá que ceder: e será ele mesmo o responsável pela redação da carta. Diante da morte, que se materializa na casa da fazenda e mostra sua face mais horrenda, a única saída possível é a escrita de um documento; em meio à guerra, Riobaldo, entre os gritos - dos inimigos e de seus companheiros -, a explosão dos tiros e o rumor das balas, que entram pela janela em profusão e ricocheteiam pelas paredes, deverá sentar-se, abaixar sua cabeça e... escrever! Em meio ao estrondo dos tiros, Zé Bebelo insiste: ““Escreve, filho, escreve, ligeiro...” (ROSA, 2001, p. 417). A comovente imagem sertaneja, contudo - e para nosso espanto -, parece a superfície espelhada que nos devolve a nossa própria imagem, a imagem dos educadores, a quem coube o papel de convencer jovens expostos à

violência e a toda sorte de privações que eles devem escrever, porque, mesmo diante de uma realidade objetiva que se sugere mais urgente, a escrita é a única saída possível: *escreve, filho, escreve ligeiro...* Não há, no entanto, papel disponível na casa da fazenda dos Tucanos! A carta redentora, portanto, deverá ser escrita sobre antigos documentos encontrados nas gavetas dos móveis que se encontram no lugar: antigas cartas, notas de compra e venda, de escravos, inclusive... A nova mensagem compreenderá, por entre os seus sinais, as marcas de escritura das antigas histórias: é um palimpsesto -, compreende também as marcas que - por metáforas, metonímias e analogias – inscrevem os próprios autores e aqueles que os precederam, é também um intrincado enigma que aproxima elementos que buscamos unificar. As novas histórias, contudo, sempre se inscrevem por sobre as antigas e buscam uma saída possível: querem dar um melhor final às antigas narrativas. Os sinais da escritura, para Derrida, estão mesmo investidos da propriedade de ser o terreno onde tantos contraditórios se encontram:

Produção e intuição, o conceito de signo será, pois, o lugar de cruzamento de todos os traços contraditórios. Todas as oposições de conceitos aí se reúnem, aí se resumem e se abismam. Todas as contradições parecem se resolver aí, mas, simultaneamente, o que se anuncia sob o nome signo parece irreduzível ou inacessível a todas as oposições formais de conceitos: sendo, ao mesmo tempo, o interior e o exterior, o espontâneo e o receptivo, o inteligível e o sensível o mesmo e o outro etc, o signo não é nada disso tudo, nem isto, nem aquilo, etc. (DERRIDA, 1991, p. 116)

Derrida aproxima a *différance* de um enigma, assinalado na escritura, que se marca por uma *falta*, o que consonaria com a noção de eclipse de Affonso Romano de Sant'Anna e também contribuiria para reforçar o argumento central do nosso ensaio, expresso pelo modelo de "A terceira margem do rio", que tomamos como paradigma do enigma literário; aqui, também, e agora em seu plano semântico, o enigma se assinala por uma ausência: o enigma da imensa falta do pai. A evidência dessa *falta* convida-nos a uma indagação sobre o estatuto da metáfora, a que nos dedicamos neste capítulo. Os enigmas de linguagem, naturalmente, se constroem a partir de uma matriz linguística e, por isso mesmo, encontram nas adivinhas um modelo exemplar, visto que a adivinha não busca uma resposta exata, para uma pergunta de finalidade prática, antes, busca a continuidade do próprio jogo linguístico, uma vez que requer apenas uma resposta perspicaz, suficiente ao jogo do texto. O processo de decifração dos enigmas de linguagem, por sua vez, requer do decifrador uma habilidade específica, que será, com efeito, uma habilidade linguística e não será outra coisa

senão agilidade e rapidez de pensamento, visto que o interrogado deverá refletir com rapidez e desenvoltura, mesmo entre categorias diferentes, para encontrar as associações adequadas, entre os diferentes códigos que o enigma reúne, e descobrir, por fim, o elemento unificador que está oculto. Os movimentos que o espírito faz por entre as categorias, no entanto, podem ser predicados como metáforas, metonímias e analogias, posto que as metáforas já compreendem naturalmente um *salto* de categorias. Octavio Paz, como já havíamos citado, sugere que "A analogia é o reino da palavra *como*, essa **ponte** verbal que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições." (2013, p. 74-75, grifos nossos). Surge, portanto, ao final de nosso trabalho, o que, à primeira vista, pode aparentar ser apenas uma minúcia, uma sutileza, mas, ao que nos parece, reveste-se de uma importância capital. Falamos durante todo este capítulo sobre o movimento do pensamento entre categorias distintas e agora nos perguntamos: como se dá esse movimento? Seremos mais específicos: Octavio Paz faz referência a uma ponte – uma metáfora, certamente -, por outro lado, cresce, ao fim de nosso desenvolvimento, a importância da simbologia do vazio, a marca da ausência. No último capítulo de nosso ensaio, nos dedicaremos à descontinuidade: trataremos do enigma do salto.

## CAPÍTULO 6. O ENIGMA DO SALTO

*Nesse teu Nada aspiro a achar o Todo.*

(Goethe, *Fausto*, segunda parte)

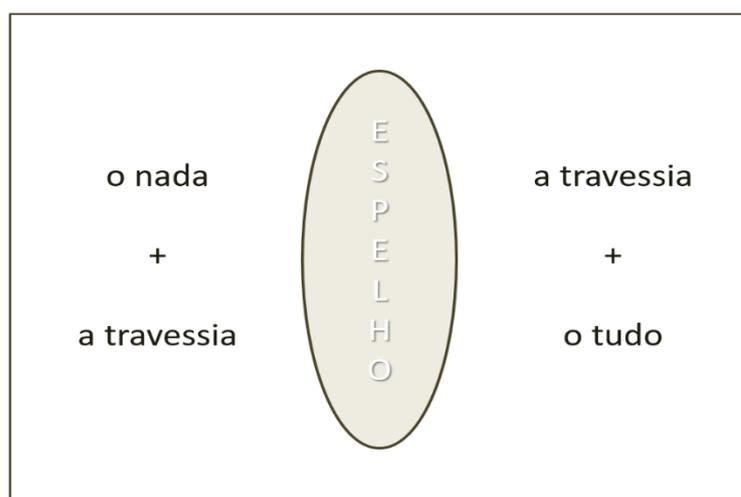
Dedicamo-nos, em nosso capítulo anterior, a investigar o mecanismo próprio do enigma literário de base linguística, a partir da forma da adivinha, manifestação que tomamos como modelo exemplar do enigma de natureza verbal. Percebemos que o enigma de base linguística constrange o indagado a mover-se com rapidez e desenvoltura por entre categorias descontínuas, a fim de fazer as associações necessárias e encontrar o elemento unificador do enigma. O *movimento* que se impõe, compreende-se, é claro, pelos influxos do pensamento. Perguntamo-nos, contudo, ao fim do capítulo, se o movimento de interpretação se dá de forma contínua - como pela travessia de uma ponte -, ou de forma descontínua, como pelo salto de abismos. Desculpamo-nos com nosso leitor: a pergunta é retórica e não poderemos mesmo respondê-la, pois já nos encontramos nos domínios do espírito, onde as formas se confundem e o tempo torna-se apenas a matéria da nossa percepção das coisas do mundo e de nós mesmos. Destacamos, contudo, a natureza inapreensível da questão que propusemos. Destacamos, muito especialmente, também, que a simbologia da descontinuidade compreende um elemento estético estruturante na obra de Guimarães Rosa, como pretendemos demonstrar neste capítulo. Tal estética da descontinuidade, contudo, se constrói, é verdade, de maneira algo furtiva e em diferentes planos da criação literária: ora como símbolo/imagem, ora como elemento semântico -, de modo que podemos mesmo compreendê-la como mais uma expressão do enigma na obra do autor.

Uma estética da descontinuidade, contudo, compreenderá, necessariamente, o assinalamento de um vazio: o nada -, imagem que supomos tantas vezes representada na obra de Guimarães Rosa, como, por exemplo, na emblemática palavra que abre o romance, *Grande Sertão: Veredas*: “Nonada” (ROSA, 2001, p. 29). Sugerimos que a palavra que abre o livro de Rosa é emblemática, contudo, por tudo o que ela compreende em um contexto mais amplo, e não apenas por seu valor lexical. A palavra *nonada*, que sugere a ideia de que algo *não é nada*, compreende, na obra de Rosa, uma afirmação do nada, do vazio, embora, em *Tutaméia*, destaque-se uma natureza *infinitesimal* que, no entanto, não prejudica o sentido que sugerimos para

*Grande Sertão*. O estranhamento propiciado pela palavra inicial do romance, contudo se faz acompanhar de outros, mesmo maiores, como o destacado final do livro, assinalado por um símbolo, como uma *palavra final*, a representação gráfica da lemniscata, que não cumpre função de *adorno*, restrita ao âmbito gráfico ou editorial, antes, é um elemento próprio da obra, que não foi omitido em nenhuma das edições de *Grande Sertão: Veredas*. Os dois exemplos a que nos referimos – a primeira e a última palavra do livro - compõem sentidos velados de forma conjunta. Willi Bolle (1973) propôs-se a criar uma *gramática narrativa* que contivesse a descrição de todas as narrativas curtas de Guimarães Rosa – entre as quais o autor relacionou as novelas de *Corpo de Baile* -, expressas por meio de setenta e sete fórmulas de feitiço quase matemático. Atrevemo-nos a sugerir que também o romance de Rosa, senão na dimensão da fábula, de que se ocupou Bolle, mas em um âmbito metafísico, também admite uma fórmula, essa – talvez justamente por querer-se metafísica – ainda mais sintética do que as sugeridas em *Fórmula e fábula* (BOLLE, 1973), que seria expressa assim: **o nada (nonada) + a travessia + o tudo (infinito)**. Destacamos ainda que a palavra “travessia” (ROSA, 2001, p. 749), com todo o valor cultural – e mesmo afetivo -, que representa para a recepção de Rosa, dispõe-se imediatamente antes do símbolo da lemniscata que encerra o romance. Se tomarmos em conta a importância das construções espelhadas para a poética de Guimarães Rosa, podemos mesmo sugerir que a palavra “travessia” se equivalha em *valor* a todas as demais que se disponham entre ela e a primeira palavra do livro, “nonada”, de forma que podemos assim sugerir uma variação da fórmula metafísica que propusemos:

**o nada + a travessia = a travessia + o tudo**

Ou, ainda:



As representações do *nada*, especialmente como expressas pela palavra que abre *Grande Sertão: Veredas*, *nonada*, não estão, é claro, restritas ao único romance de Rosa: a palavra se relaciona no equívoco glossário que o autor dispôs ao fim do último prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, como um sinônimo do título do próprio livro: “**tutaméia: nonada**, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, **quase-nada; mea omnia.**” (ROSA, 2009, p. 233, grifos nossos) -, o que estaria de acordo com o projeto de um livro que, segundo o classifica o autor, pode valer pelo que não contém: “*O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.*” (ROSA, 2009, p. 40) -, ou equivaler ao que não é, ou, ainda, ao *nada*.

Para além das imagens poéticas, as discontinuidades, – assinalamentos de ausências – do ponto de vista semântico, podem ser compreendidas como faltas, mesmo no âmbito psicológico (FREUD, 1996), o que nos devolveria ao paradigma do enigma literário que adotamos para nosso trabalho, o conto “A terceira margem do rio”, que inscreve o abismo da imensa falta do pai. Tal falta, contudo, não pode ser reduzida a um aspecto puramente negativo, visto que compreende um enigma pulsante, que assinala sua presença como a marca mais expressiva de toda a vida do narrador, de forma que podemos entendê-la como o que poderíamos chamar uma *falta concreta*, uma falta que reclama sua própria presença.

A poética do nada não é, é claro, uma exclusividade de Guimarães Rosa. Octavio Paz que, por meio da sua noção de analogia, indica uma visão espelhada e monadológica do mundo, sugere que o sentido emerge do nada (2013, p. 79). Para o autor - e como já citamos anteriormente - o mundo é como um grande texto que resulta das metamorfoses de tantos outros, que se correspondem como metáforas de metáforas, porém: “No centro da analogia há um oco: a pluralidade de textos implica que não há um texto original. Nesse oco se precipitam e desaparecem, simultaneamente, a realidade do mundo e o sentido da linguagem.” (PAZ, 2013, p. 79) - Assim, realidade e linguagem amarram-se, reúnem-se nesse oco que as unifica: no nada. A propósito, o poeta e crítico mexicano também define “A poesia como máscara do nada.” (PAZ, 2013, p. 83), o que, tomado a sério, sugeriria que as formas poéticas compreenderiam a aparência sensível do nada. A ontologia de Heidegger, por sua vez, sugere que o *Ser* da palavra original se recolhe no silêncio: *no nada* -, a propósito,

para o autor, a palavra originária e o seu silenciamento – a sua negação, o seu *nada* – se equivalem:

A coleta que abriga e recolhe o ente como tal já é originariamente aquela relação em que o homem per-cebe em silêncio e com silêncio o ser dos entes, o ente em seu ser, o ente como tal. Esse silenciamento do ser é o dizer e o nomear originários, é a palavra originária que vem ao encontro da contréa do ser, é a primeira resposta (Wort-Antwort) em que paira toda palavra que se desdobra no dizer e se pronuncia na pa-lavra da linguagem. (HEIDEGGER, 1998, p. 388)

De sua parte, Gilles Deleuze aponta a natureza espelhada dos paradoxos e sugere que tais estruturas representam a mais alta potência da linguagem, na medida em que se configuram como *doadores de sentido* (2015, p. 81). Tal *doação de sentido* se daria a partir de um vórtice que seria, justamente, um ponto vazio, que, identificado com a estética de Lewis Carroll, Deleuze chamou *casa vazia*<sup>71</sup>:

O sentido, não como aparência, mas como efeito de superfície e de posição, **produzido pela circulação da casa vazia nas séries da estrutura** (lugar do morto, lugar do rei, mancha cega, significante flutuante, valor zero, cantonada ou causa ausente etc.) (2015, p. 73, grifos nossos).

A casa vazia, para Deleuze, identifica-se, com efeito, com o espelho, nas séries de paradoxos, por sua função: é também ela um "princípio de emissão de singularidades" (DELEUZE, 2015, p. 53), o elemento diferenciante. A propósito dos paradoxos, Deleuze relaciona a produção de sentidos a partir da casa vazia a outros dois elementos que se apresentam na constituição do prefácio "Aletria e Hermeneutica": o humor e os problemas-provas dos Koan do Zen (2015, p. 139); oportunamente, depois de havermos apontado as temáticas da linguagem e do humor, podemos relacionar um terceiro tema que também se apresenta de maneira furtiva, enigmática, no primeiro prefácio de *Tutaméia*, que é, propriamente o problema do *nada*:

Por aqui, porém, **vai-se chegar perto do nada residual**, por sequência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição "por extração" — "O **nada** é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo..." (Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a ideia do "**nada absoluto**": "... porque a ideia do objeto 'não existindo' é necessariamente a ideia do objeto 'existindo', acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco." Trocado em miúdo: esse "**nada**" seria apenas um **ex-nada**, produzido por uma ex-faca.) (ROSA, 2009, p. 32, grifos nossos)

A proposição de Rosa, em *Tutaméia*, é capital para a nossa análise: a falta afirma a presença -, ideia que fortalece, inclusive, a *fórmula* que propusemos para *Grande*

<sup>71</sup> A casa corresponderia a cada um dos espaços do tabuleiro de xadrez, jogo que determina a estrutura narrativa das aventuras de Alice através dos espelho (CARROLL, 2009).

*Sertão*: Veredas: o nada + a travessia = a travessia + o tudo. Para além da exposição que citamos, o prefácio versa sobre a semântica da abstração, sobre os efeitos produzidos por uma negação, como se pode perceber na anedota do sujeito que diz: “Que diabo! eu **não** me chamo Manuel, **não** moro em Niterói, **não** sou casado e **não** tenho casa...” (ROSA, 2009, p. 30); ou na já referida estória do sujeito condenado a ficar sob a goteira devido ao *nada da existência* de pelo menos um segundo passageiro com quem ele pudesse trocar de lugar (ROSA, 2009, p. 30-31) – em ambos os casos, o efeito produzido – em especial o efeito de humor – decorre justamente do elemento semântico negado. Assim, para Deleuze, a casa vazia é o *lugar* do acontecimento: espaço do devir -, é a região da produção de sentido; ao que Rosa talvez respondesse que o sentido de um livro pode advir de suas casas vazias, ou, melhor dizendo, de seus *quase-nadas*.

Uma *semântica do nada*, no entanto, pode compreender um desafio para a lógica formal, ou mesmo um estorvo para um espírito excessivamente pragmático, como o consagrado por nosso tempo. Octavio Paz, por outro lado, sugere que a ideia de negação constitui mesmo o princípio da metaironia, própria da arte como um todo, princípio esse que, no âmbito da arte poética, fundamenta o que o autor chama *remédio da literatura*:

a literatura é a exaltação da linguagem até sua anulação, a pintura é crítica do objeto pintado e do olho que olha. A metaironia liberta as coisas de sua carga de tempo e os signos, de seus significados; é um pôr em circulação os opostos, uma animação universal em que cada coisa volta a ser seu contrário. (2013, p. 118)

A concepção de Paz, com efeito, inscreveria *Tutaméia*, uma obra marcada pela negação e pelas ambiguidades, que leva a linguagem a uma condição limite, como uma obra francamente metaironica. Se os sentidos do nada desafiam o espírito moderno, a noção do vazio, contudo, compreende parte indissociável da experiência; negá-lo, portanto, pode representar um perigo, como assinala Heidegger:

Porque os filósofos antinaturalistas não quiseram levar em conta o vazio, o vazio se apoderou de tudo. Seu Ser, seu Uno, seu Todo são sempre artificiais e não naturais, sempre corruptíveis, evaporados, porosos, inconsistentes e quebradiços. Eles preferiram dizer: "o ser é nada", a reconhecer: há seres e há o vazio, há seres simples no vazio e vazio nos seres compostos. (1998, p. 275)

Retomamos, ao final deste tópico, o problema com que o introduzimos, por meio de uma pergunta que já confessamos retórica: *o movimento do espírito* –

*expressão do pensamento - se dá de forma contínua - como pela travessia de uma ponte -, ou de forma descontínua, como pelo salto de abismos?* Octavio Paz recorre à imagem de uma ponte – via de comunhão entre o *eu* e o mundo que, no entanto, não suprime uma descontinuidade fatal:

O pensamento e a linguagem são pontes mas, precisamente por isso, não suprimem a distância entre nós e a realidade exterior. Com esta ressalva, podemos dizer que a poesia, a festa e o amor são formas de comunicação concreta, quero dizer, de comunhão. Não é um intercâmbio de notícias, mas sim uma fusão.” (PAZ, 1994, p. 182)

Heidegger, por seu lado, assume outra perspectiva: não assinala a passagem, mas o vazio sob ela. A descontinuidade, assim, assume a designação de um abismo: "O âmbito do pensamento e âmbito do pensamento essencial constituem, por assim dizer, dois mundos separados por um abismo, um contra o outro, um sobre o outro." (HEIDEGGER, 1998, p. 130). A poética de Guimarães Rosa, contudo, e sem prejuízo de toda a complexidade que lhe é própria, também assume, por vezes, o despojamento das formas simples, expressas mesmo na forma da via ascensional dos personagens que aprendem: compreende uma poética da travessia. Quando os abismos se entreabrem, contudo, no meio da travessia de seus heróis, não há, naturalmente, outra saída: é necessário saltá-los<sup>72</sup>.

## **6.1 OS ABISMOS DA EXISTÊNCIA E A POÉTICA DO SALTO (PARA OS CRESCERES DA ALMA)**

*“Sapo não pula por boniteza,  
mas porém por percisão.”*  
(Provérbio capiau.)

Dizíamos, ao fim do tópico anterior, que a poética de Guimarães Rosa se marca pela via ascensional ao longo da qual seus personagens aprendem e se depuram das contradições do ego: é, portanto, uma poética da travessia, expressa pelas tantas viagens que seus personagens empreendem pelos vastos espaços do sertão. Dizíamos ainda que se as veredas sertanejas encontram descontinuidades, não

---

<sup>72</sup> A propósito do trabalho de Huizinga, que tantas vezes referenciamos em nosso ensaio, o autor destaca a variedade de termos que se encontram quando se buscam as origens etimológicas da palavra jogo, termos dentre os quais encontramos uma designação que toma o jogo como um salto (2014, p. 42). O autor recorre ainda a Platão, para quem o jogo houvera se originado da necessidade de saltar que se verifica em todas as criaturas jovens, tanto animais como humanas (Leis, II 653).

caberá ao herói outra tarefa senão saltá-las. E os personagens de Guimarães Rosa saltam... O salto, portanto, é um elemento de sentido que Guimarães Rosa cifrou de forma enigmática em sua obra, por meio de diferentes estratégias; estratégias essas que podem se construir por meio de um plano semântico de base metafísica, ou, de forma mais simples, por meio de uma imagem: a própria imagem de um salto, representada no enredo das narrativas.

Um dos mais importantes saltos que Guimarães engendrou em sua obra está situado, de maneira simétrica, ao centro de um dos textos mais representativos para a constituição deste trabalho, o conto “O espelho”, ponto ordenador dos vinte e um contos do livro *Primeiras Estórias* e, quiçá, das quarenta narrativas de *Tutaméia: Terceiras Estórias*. Ao fim de sua densa reflexão filosófica, o narrador dirigirá ao seu leitor a pergunta fatal; antes, contudo, mencionará uma controversa *técnica de viver*, que compreenderá, como ponto máximo de seu refinamento, um *salto mortal para o crescer da alma*:

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica — ou pelo menos parte — exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o “salto mortal”... — digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: — “Você chegou a existir?” (ROSA, 2005, p. 120).

A despeito de toda a beleza da construção poética, o *salto mortal* do narrador de “O espelho” é um salto metafísico, não compreende a superação de obstáculo objetivo que tenha se interposto a um personagem. Este emblemático pulo, no entanto, não está isolado na obra de Guimarães Rosa; outra narrativa que integra o mesmo livro, *Primeiras Estórias*, também está marcada por um salto de importância capital para a constituição da narrativa, falamos, outra vez, do conto “Pirlimpisquice”.

Ao fim da apoteótica peça de teatro que o marcaria para sempre – bem como aos demais atores -, o narrador, que houvera de última hora assumido o papel principal, perceberá algo que o inquietará demasiadamente: a fantástica peça que os meninos encenavam era o resultado de uma vertiginosa mistura entre o roteiro da peça original, a história *falsa*, inventada pelos meninos e a versão do Gamboa, acrescidos ainda de outras narrativas que compunham os afetos de cada um dos atores – como, portanto, concluir essa peça irrepetível, que conciliava tantos enredos?

Mas — de repente — eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: **aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim?** Não havia tempo decorrido. **E como ajuizado terminar, então?** Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. (ROSA, 2005, p. 91, grifos nossos)

Aflito, o narrador repetirá a pergunta: “E como terminar?” (ROSA, 2005, p. 91) -, ocorre-lhe, então, que ele deveria retirar-se do palco. Sua saída, é claro, não deveria ser uma saída *comum*... A única solução vislumbrada pelo narrador, portanto, será um salto: a cambalhota por meio da qual ele se arrojará do palco:

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que - só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair - do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. **Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.** (ROSA, 2005, p. 91, grifos nossos)

A conclusão encontrada pelo narrador para aquela experiência que o projetara como que a um plano superior da existência – “estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver?” (ROSA, 2005, p. 91) – fora uma cambalhota; não nos parece, com efeito, um salto qualquer: antes, muito se assemelha ao *salto mortal* sugerido pelo narrador de “O espelho”.

Para a surpresa do leitor, e mesmo de um leitor dedicado, contudo, a cambalhota que assinala o fim da magnífica peça de teatro dos meninos não será o único salto importante para a narrativa de “Pirlimpisquice”. A atuação do herói da peça, o desprezado Zé Boné, será antecipada por pulos, aparentemente desprezíveis, que a essa altura, já podem mesmo nos parecer os atos responsáveis por preparar, ou mesmo suscitar, a esfuziante representação do menino: “Zé Boné pulou para diante, Zé Boné pulou de lado. Mas não era de faroeste, nem em estouvamento de estrepolias. Zé Boné começou a representar!” (ROSA, 2005, p. 90). O momento glorioso da vida dos meninos, portanto, principia por um salto – os pulos preparatórios de Zé Boné - e conclui-se por outro: a cambalhota que põe fim à peça. O salto, com efeito, marca a continuidade da vida, para além da representação: no dia posterior ao teatro, o narrador será espicaçado por Gamboa, que reivindicará a autoria da peça -, os dois se engalfinharão, então, em uma luta, marcada, é claro, também, pelo salto: “**Pulou-se**, ferramos fera briga.” (ROSA, 2005, p. 91, grifos nossos).

Os exemplos que relacionamos, contudo, não esgotam os saltos representados nas narrativas de Guimarães Rosa: seus personagens, é verdade, saltam sempre, de maneira aparentemente desprezível, que, contudo, oculta o enigma compreendido

pelo próprio ato, o ato de saltar. Passaremos a enumerar, agora, diversos exemplos, recolhidos das narrativas do autor, que atestam as nossas impressões. Principiaremos nossa lista pelos exemplos dos dois textos já referenciados e, depois, relacionaremos os saltos segundo a ordem de publicação das obras em que aparecem:

1. “O espelho”: o narrador sugere que o gesto mais depurado da *técnica de viver* se assinale por um *salto mortal*, referido por ele em italiano, *salto mortale*, para conferir à expressão a vivacidade própria do ato (ROSA, 2005, p. 120);
2. “Pirlimpsiquice”: A saída encontrada pelo narrador do conto, para concluir a vertiginosa peça de teatro que resultava de uma improvisação contínua, é a cambalhota com que se projeta para fora do palco. No mesmo conto, a fantástica atuação de Zé Boné se antecede por pulos que a preparam e, ao fim, o pulo também assinala o princípio da luta entre o narrador e o Gamboa;
3. “Minha Gente”: A súbita ideia de Emílio, tio do narrador do conto, se faz marcar por um aparentemente despropositado pulo: “Meu tio esfregava nas palmas das mãos o fumo picado. Enrolou o cigarro. De súbito, bateu na testa e pulou [...]” (ROSA, 2001, p. 235);
4. “A hora e a vez de Augusto Matraga”: O começo da “segunda vida” de Nhô Augusto Matraga está marcado por dois saltos, vizinhos no texto, o primeiro, que indica a sua vivacidade, quando já o tinham como rendido pelo cruel espancamento: “Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos.” (ROSA, 2001, p. 376); e o segundo, que marca a sua passagem para a nova vida e o que poderia ser entendido como o princípio da narrativa de sua história, representada no conto: “Mas já ele alcançara a borda do barranco, e **pulara no espaço.**” (ROSA, 2001, p. 376, grifos nossos);
5. “Campo geral”: a proclamação da saúde de Miguilim, feita por seu Aristeu, está seguida de uma recomendação para que ele salte: “Sucede como eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta... **Te segura e pula, Miguilim, levanta já!**” (ROSA, 2001, p. 77, grifos nossos);
6. “Recado do morro”: A mágica fuga de Pedro Orósio, ao final da novela, depois de haver submetido cada um dos companheiros do grupo de Ivo Crônico, se dá por saltos siderais, que o herói articula por entre as estrelas: “esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras,

- pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.**” (ROSA, 2001, p. 105, grifos nossos);
7. “Cara-de-Bronze”: o herói de cavalaria sertaneja, o Grivo, segundo a mitologia dos vaqueiros, faz-se acompanhar de um avatar: um saltitante Saci. Os próprios saltos do Grivo, inclusive, parecem apenas obedecer aos comandos de seu “guia”: “Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Saci encarapitado por sobre de sua cabeça — como se com as duas mãos e com o um pé se agarrando, e rabo para o alto: o Saczinho, como um macaquinho, como um gato.” (ROSA, 2001, p. 164);
  8. *Grande Sertão: Veredas*: Riobaldo afirma que os companheiros, em momento de folga, queriam pular: “Semelhava que por saberem que no outro dia principiava o peso da vida, os companheiros agora queriam só pular, rir e gozar seu exato” (ROSA, 2001, p. 75), menciona ainda, em momento decisivo, haver dado um *salto de espírito*: “Todos me aprovaram – e, aí, extraordinariamente, eu dei um salto de espírito.” (ROSA, 2001, p. 323) e menciona ainda um pulo de larga extensão: “Safas – que eu podia dar também um pulo, enorme, sustirado, repentinamente.” (ROSA, 2001, p. 681);
  9. “Sequência”: a vaquinha fujona que conduz o amor, no conto, quando impedida por uma cerca, projeta um salto singular: “de um ímpeto então a **saltou: num salto que queria ser vôo**. Vencia.” (ROSA, 2005, p. 109, grifos nossos);
  10. “Partida do audaz navegante”: a despeito de seu vigor, tipicamente infantil, ainda podemos dizer que Brejeirinha se destaca por seus saltos, que compreendem referências naturalmente insólitas: “Brejeirinha pulou, por pirueta.” (ROSA, 2005, p. 154), “Brejeirinha já pulando de novo.” (ROSA, 2005, p. 157), “Brejeirinha saltava e agia, rápida no valer-se das ocasiões” (ROSA, 2005, p. 159) e, em curiosa referência, atribuirá a seu personagem, o *aldaz navegante*, um salto poderoso: “*Deu um pulo onipotente...*” (ROSA, 2005, p. 159);
  11. “A vela ao diabo”: o narrador do conto sugere, de forma inusitada e destacada de qualquer outro contexto, que “Nada pula mais que a esperança.” (Rosa, 2009, p. 51).

Buscamos, com exemplos recolhidos de onze narrativas que se distribuem ao longo de toda a obra de Guimarães Rosa, argumentar em favor de nossa hipótese, a de que o salto compreende uma *imagem* recorrente na obra do autor. Foi-nos,

contudo, difícil selecionar os exemplos, dado que uma lista que se quisesse rigorosa seria interminável. Orientamo-nos, contudo, por dois critérios: selecionamos ocorrências em que o salto se descrevesse com maior ênfase na semântica do trecho e, especialmente, ocorrências insólitas, destacadas do contexto, que poderiam mesmo conduzir o leitor à pergunta: *mas por que este personagem saltou neste momento?* – ocorrências essas que, naturalmente, revestem-se de apurado valor enigmático.

Os exemplos que selecionamos, contudo, representam *imagens literárias*; imagens que, imbuídas de um valor de leveza, próprio do salto, evocarão os ensaios que Italo Calvino elaborou em seus dias finais. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, livro que reúne apenas cinco propostas e compreende o enigma de uma sexta, nunca escrita, devido à morte prematura do autor, Calvino sugere que a literatura está investida da propriedade de evocar imagens (2015); sugere também que um dos mais importantes valores da literatura, com o qual ela marcaria a entrada no novo milênio, seria a leveza, valor decorrente da habilidade dos poetas de subtrair peso às figuras representadas no texto, à estrutura narrativa e mesmo à linguagem (CALVINO, 2015, p. 17). O pensamento de Calvino, com efeito, encontra especial acolhida em nosso ensaio, visto que, a despeito do que se poderia supor de um artista marcado por uma escrita tão densa, como é o caso de Guimarães Rosa, o autor se notabilizou pela criação de imagens literárias de rara leveza, como se pode constatar no já citado desabafo de Riobaldo, que talvez descreva o mais rarefeito abraço da história da literatura: “Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros” (ROSA, 2001, p. 69). Os personagens de Guimarães Rosa, de sua parte, parecem investidos do impulso de saltar, de vencer a gravidade da matéria – as contradições do ego, decorrentes da individuação – ainda que por um instante, visto que estão sujeitos à carnalidade e devem retornar ao solo pela força da gravidade. A imagem do salto: a vitória momentânea contra o peso da matéria, compreende, portanto, um sinal que identifica a aprendizagem por meio da qual os personagens de Rosa percorrem a sua via ascensional e empreendem a sua travessia. Calvino, em seu ensaio, evoca as figuras de Perseu e da Medusa que condena o homem ao castigo de ser estátua de si mesmo (2015, p. 19), castigo que se identifica com a própria morte. Para viver, portanto, o homem deverá ser mais do que é apenas em si mesmo: triste está tua de pedra – porque, conforme sugere o personagem de Rosa, o *eu-em-si* é uma contradição (ROSA, 2009, p. 138); para viver, dizíamos, o homem deverá mover-se –

com leveza – deverá fazer a cambalhota (ROSA, 2005, p. 91), dar o salto mortal para o crescer da alma (ROSA, 2015, p. 120). Para vencer a Medusa, contudo, Perseu não poderá identificar-se com ela, o que ocorrerá se ele olhá-la nos olhos. O enfrentamento, portanto, deve ser *indireto* e o herói se orienta pelo reflexo da górgona no escudo de Atena. Para vencer a Medusa, assim, Perseu depende de um espelho, símbolo essencial para nosso trabalho, que representa o enfrentamento da objetividade do mundo, que condena o homem a ser menos – a ser apenas ele mesmo – por meio da dimensão simbólica que compreende a linguagem e a poesia.

As imagens de leveza engendradas por Guimarães Rosa são de rara beleza e não nos surpreenderia um leitor que nos perguntasse sobre as fontes que inspiraram o autor a criar seus personagens saltitantes. A resposta, outra vez, nos levaria a Goethe, que criou, na segunda parte do Fausto, o fabuloso personagem Eufóron, filho de Aquiles e de Helena, que se notabiliza precisamente pela incrível habilidade de saltar! Os saltos de Eufóron, a propósito, não são simples pulos: o herói chega mesmo a desafiar a gravidade com saltos constantes, que atingem alturas impensáveis e, por isso, enche de preocupação os seus pais, embora ele, tomado de ímpeto juvenil, pareça não notar: “Ao ver saltos infantis / Vós também vos alegrais; / Quando eu rio, pulsa feliz / Vosso coração de pais” (GOETHE, 2011, p. 430). Os saltos de Eufóron cumprem, inclusive, um delicado papel na poética de Goethe, visto que o autor chega mesmo a construir os versos que introduzem o personagem de modo a representar ritmicamente os seus saltos, como aponta a sua tradutora, Jenny Klabin Segall, em nota à página 430 (2011).

A imagem do rebelde Eufóron compreende uma ocorrência singular na literatura ocidental que, com efeito, parece-nos mais um *ideal literário* do que propriamente uma imagem poética, posto que Goethe promoveu o extraordinário encontro entre o mais poderoso dos homens e a mais bela das mulheres e deu-lhes um filho, que pode mesmo representar a poesia, fruto da união entre a rapidez do homem e a beleza da musa. A rapidez – que também é, por sinal, um dos valores de Calvino -, é claro, não corresponde, nos domínios da poesia, à celeridade dos pés de Aquiles, posto que é, antes, uma velocidade de pensamento, que salta entre categorias descontínuas para produzir sentidos e se identifica, por fim, muito mais com os saltos de Eufóron.

Buscamos, neste tópico, discorrer sobre a simbólica do salto na obra de Guimarães Rosa e tentamos, por ora, ater-nos aos exemplos que temos classificado

como *imagens literárias* do salto, âmbito que, naturalmente, e conforme já antecipamos, não compreende todas as representações possíveis: há um tipo de representação que se inscreve em uma esfera que definiríamos como *esfera semântica* ou *metafísica* à qual queremos agora nos dedicar.

## **6.2 UM SALTO DO GROTESCO AO SUBLIME (SEM PASSAR PELO MEIO!)**

Dedicamo-nos, no tópico anterior, às representações do salto, na obra de Guimarães Rosa, inscritas no âmbito das imagens literárias de natureza poética. Buscamos restringir-nos, portanto, às referências aos pulos dos personagens, pulos esses representados - ou mesmo indiretamente sugeridos - no próprio enredo da narrativa. Tal classificação, contudo, muitas vezes pode revelar-se equívoca, posto que nem sempre conseguiremos identificar com suficiente clareza o limite que separa os tipos de representações dos saltos, e, ainda, uma dimensão pode mesmo compreender a outra. As representações semânticas ou metafísicas do salto, a que queremos agora nos dedicar, poderão, inclusive, relacionar-se aos exemplos, por nós já apontados, que compreendem imagens poéticas. Queremos dizer que o conto “Pirlimpisquice”, por exemplo, compreende outros saltos, para além da cambalhota do narrador e dos pulos *iniciáticos* de Zé Boné. Convém lembrar, a essa altura, da angústia que acometia o narrador, durante quase todo o conto, e que encontrava correspondência em quase todos os atores, insatisfeitos com a relevância do papel que coube a cada um representar: a condição do narrador, contudo, era peculiar: seria o único estudante que não apareceria na peça, uma vez que estaria responsável pelo ponto e deveria permanecer, durante toda a encenação, fechado em uma caixa, conhecido, assim, apenas por sua voz. A inesperada doença do pai do ator principal, no dia da apresentação do teatro, promove uma intensa reviravolta que mudará o destino do narrador: conhecedor de todas as falas, ele seria o único indicado para substituir o colega que tivera que se ausentar. O modelo representado por Rosa é curioso: o narrador, insatisfeito com sua condição de ponto, não galgará posições que o promovam na suposta hierarquia dos atores, antes, ele empreende um movimento descontínuo: é um salto, que o leva da última posição à primeira, sem a necessidade de passar pelo meio.

O modelo, como se apresenta no conto, compreende a categoria estética do sublime; representa uma elevação descontínua de um nível, que compreenda a passagem de uma categoria a outra, sem a necessidade de passar por um estágio

intermediário, que é saltado; vai-se, portanto, do *sub* ao *limen*, sem se passar pelo meio. Para Schopenhauer, a experiência do sublime decorre, necessariamente, de uma condição desfavorável à vontade que se torne objeto de contemplação pura, por abstração da vontade (2001, p. 218). A condição do sublime, portanto, pressupõe a superação de todas as etapas necessárias à gradual elaboração da condição desfavorável que ameaça aquele que a contempla:

em presença do sublime, a primeira condição, para chegar ao estado de conhecimento puro, é de nos arrancar consciente e violentamente às relações do objeto que sabemos desfavoráveis à vontade; elevamo-nos, por um impulso pleno de liberdade e de consciência, acima da vontade e do conhecimento a ela relacionado. (2001, p. 212).

O sublime compreende, portanto, necessariamente a superação de uma descontinuidade e pode, com efeito, representar-se por um salto. Ocorre-nos agora que nosso capítulo talvez pudesse mesmo chamar-se *O enigma do sublime*, sem prejuízo significativo de seus propósitos, embora o nome adotado, *O enigma do salto*, nos pareça mais adequado.

A exemplo da imagem do salto, destacamos que a obra de Guimarães Rosa também se faz marcar por recorrentes representações do sublime, representações essas que cumprem papel estruturante na poética do autor. As próprias referências do conto “Pirlimpisquice”, inclusive, não estão esgotadas, posto que a sublimação do narrador, que eleva-o da última à primeira posição, inscreve uma outra, mais radical, que pode mesmo representar um seu aprofundamento: falamos do movimento que eleva alguém que se encontrava ainda abaixo da última posição, o desprezado Zé Boné - tido por idiota e entregue a um papel qualquer, para que se cumprisse uma formalidade protocolar, própria das autoridades da escola, sem que o próprio menino causasse danos à peça -, e eleva-o a uma posição que se dispõe mesmo acima da mais alta: o personagem, irrepitível e inimitável, que ele inventaria e por meio do qual consagraria a si mesmo e a todo o elenco com uma atuação formidável: “Zé Boné, sendo o melhor de todos? Ora, era. Ei. E. Fulge, forte, Zé Boné!” (ROSA, 2005, p. 91).

As representações do sublime, na obra de Guimarães Rosa, são mesmo inumeráveis e, sob pena do risco de cansarmos nosso leitor, queremos apresentar apenas alguns exemplos singulares, recolhidos dos livros, *Primeiras estórias* e *Tutaméia* que, conforme buscaremos demonstrar, podem mesmo compreender um lugar especialmente apropriado para tais representações:

1. A alegria fugaz dos vagalumes: O Menino que protagoniza os contos “As Margens da alegria” e “Os cimos”, quando de sua primeira viagem, experimentará, pela primeira vez, os dissabores próprios da existência, intensificados pela, também ainda desconhecida, insensatez do mundo dos adultos, que ele receberá como “um miligrama de morte” (ROSA, 2005, p. 52). O acontecimento que desencadeia essa percepção de um mundo cruel é, precisamente, a morte do peru - pelo qual o Menino houvera se encantado -, justamente para o banquete do aniversário de seu tio. A experiência das dores próprias da existência e a descoberta da mortalidade atingirão seu ponto máximo ao fim do conto, quando o Menino descobrir a cabeça degolada do peru pelo qual se encantara descartada, no mato, sendo ainda bicada por um outro peru, menor, que tomara o lugar do primeiro. O Menino, então, será consolado por meio de uma experiência do sublime, encantado pelo brilho descontínuo dos vagalumes: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.” (ROSA, 2005, p. 53). O vagalume, com efeito, assume um especial sentido em nossa análise, uma vez que o encantamento que proporciona se deve ao brilho do conjunto, dado que as luzes individuais, que compõem o espetáculo, são fugazes: perdem-se tão logo o observador queira se fixar em uma delas – têm a mesma natureza do salto, que vence a gravidade apenas por um instante, mas reservam ao saltador a possibilidade de repeti-lo tantas vezes quantas quiser;
2. O esplendor que emerge das formas desprezíveis: a arteira Brejeirinha, de “Partida do audaz navegante”, criará a fantasiosa narrativa de seu *aldaz navegante*, que, ao final do conto, se encarnará na forma de um cogumelo que os meninos adornarão com flores e reverenciarão com curiosíssimas oferendas: uma moeda, um grampo de cabelo, um chiclete (mastigado?) e “um cuspinho” (ROSA, 2005, p. 160) – gestos que podem mesmo compreender uma insólita falofória. O adorado Audaz, contudo, houvera emergido justamente de um monte de esterco: “a coisa vacum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem” (ROSA, 2005, p. 158). Tem-se, portanto, a figura mais gloriosa, emergida, justamente, da mais desprezível, sem mediação;

3. A totalidade recuperada por um *quase-nada*: Em sua segunda viagem em companhia dos tios, o Menino, que protagoniza os contos que abrem e fecham *Primeiras Estórias*, estará marcado pela angústia decorrente da doença da mãe, que, conforme se compreenderá, por meio da leitura, justifica a necessidade do afastamento da criança. O Menino, contudo, já não confia mais nos adultos; sujeito a um sofrimento silencioso, tenta depreender a verdade por detrás dos gestos dos parentes, em busca de informações confiáveis sobre a real condição da mãe e vivencia uma experiência de transferência (FREUD, 1996) com seu brinquedo predileto, um “bonequinho macaquinho” (ROSA, 2005, p. 201). Acometido de confusos sentimentos, que desafiam a sua parca maturidade de criança, o menino resistirá aos impulsos que lhe ocorrem de jogar fora o seu boneco, impulsos que ele apaziguará por meio de uma insondável negociação de sentimentos que resultará no descarte de apenas uma parte: o chapeuzinho emplumado do boneco -, ainda no primeiro dia de viagem, quando estava no avião. O destino reservará, contudo, uma pequena tragédia que abalará o mundo do menino, ao final do conto: a despeito da decisão de preservar o boneco querido e de todo cuidado dedicado a ele, o menino descobrirá, quando de seu embarque no avião para retornar ao lar, que houvera perdido o seu brinquedo. A perda do boneco, com efeito, viria somar-se ainda a outras tantas que se acumulavam no espírito do menino, decorrentes de sua partida: os passeios de *jeep*, o tucano que o consolara em sua estada, o alpendre da casa etc. No momento mais desfavorável, portanto, e já no limite do choro, o Menino recobrará o chapeuzinho que houvera desprezado, encontrado pelo ajudante do piloto, e conseguirá fazer uma experiência do sublime: seria preciso, contudo, explodir as *margens da alegria* para elevar-se *aos cimos*, sem passar, é claro, pelo meio -, o menino, então, a partir de um fragmento desprezível, recupera todas as coisas mais caras que houvera perdido:

Como se ele estivesse com a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde — no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no *jeep* aos bons solavancos... e em toda-a-parte... no mesmo instante só... o primeiro ponto do dia... donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente — parado que não se acabava — do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa. **Só aquilo. Só tudo.** (ROSA, 2005, p. 2008-2009, grifos nossos)

4. A mágica transformação que se opera em apenas uma madrugada: o impetuoso idealizador da insólita casa, que agita a vida no arraial, do conto “Curtamão”, a despeito de todo o seu desejo de *ser mais*, confessa-se apenas um pedreiro comum: “Oficial pedreiro, forro, eu era, nem ordinário nem superior; de chegar a mais, me impedia esse contra mim de todos, descrer, desprezo.” (ROSA, 2009, p. 67). Impelido pelo projeto da casa, contudo, ele se trancará em seu quarto e, após uma madrugada de trabalho insone, passará de pedreiro a mestre-de-obras: “De alvenel a mestre-de-obras, apareci frente ao Armininho.” (ROSA, 2009, p. 69) – sem a necessidade de superar as posições que se interpõem entre uma ocupação e outra;
5. A vida ensinada (por vezes de forma descontínua): o penúltimo conto de *Tutaméia*, “Vida ensinada”, compreende uma das três aparições do vaqueiro Ladislau, *alter ego* do autor, Guimarães Rosa, mas está centrado na vida de outro personagem, o boiadeiro Sarafim, marcado pela culpa de haver matado um companheiro, por meio de um mal explicado disparo accidental. Da tragédia com o amigo, decorre a angústia mais urgente que acomete o boiadeiro: o desamor da mulher, viúva do companheiro, que Sarafim, por honra, assumira após o acidente. Há ainda uma questão menor que aflige o boiadeiro que, a despeito de ser superficial, poderá, sabe ele, interferir no prestígio de que ele gozaria frente à mulher: Sarafim ocupa a última – a mais desprezada, portanto – posição entre os guieiros - a culatra; imagina ele que uma posição superior contribuiria para a conquista da admiração da mulher, viúva de um Guia-Gueiro. Ao fim do conto, Sarafim, por seu cuidado na condução do gado, será premiado por Ladislau com uma promoção. Não conquistará, contudo, nenhuma das posições imediatamente superiores à sua, antes, será alçado da última à mais alta posição de um guieiro: a de ponteiro-gueiro -, o portador do berrante. É uma sublimação: Sarafim, por meio de um único movimento, passa da posição de culatra direto para a posição de ponteiro.

Relacionamos cinco exemplos de saltos, recolhidos de contos de Guimarães Rosa, que classificamos como representações semânticas, ou metafísicas, que, especialmente por se inscreverem nessa categoria particular, também podem ser tomados como representações do sublime: o narrador de “Pirlimpsiquice” se projeta, por meio de um único movimento, do último ao primeiro papel dentre os que couberam aos personagens de sua peça; igualmente, Zé Boné empreende um movimento ainda

mais arrojado, por saltar de uma posição que situamos *abaixo da última*, até uma condição superior, disposta ainda acima da mais alta; o *Aldaz Navegante*, apontado por Brejeirinha, elevará a sua glória acima dos dejetos, o mesmo repugnante esterco; o Menino de “As margens da alegria” encontrará consolo no brilho fugaz dos vagalumes, sem a necessidade de elaborar o trauma da perda do peru e, em sua segunda viagem, recobrará todos os afetos perdidos em um fragmento que ele mesmo desprezara como um traste, o chapéu emplumado de seu boneco; o pedreiro de “Curtamão”, em uma madrugada de trabalho, eleva-se da posição de alvenel, direto para a de mestre-de-obras; e o boiadeiro Sarafim, em um único ato, salta da última posição entre os guieiros para a mais alta. A ocorrência de tão claros exemplos nos livros *Primeiras Estórias* e *Tutaméia: Terceiras Estórias*, dissemos, é oportuna para o desenvolvimento de nosso trabalho e talvez mesmo seja o momento de argumentar, com muito mais propriedade em favor de uma hipótese que já introduzimos no início deste ensaio e versa sobre as possíveis relações que se possam estabelecer entre os dois livros, ambos marcados pela simbologia do salto e pela semântica do sublime. Não nos pareceria um exagero sugerir que a ausência de um livro a que se atribuíssem as *segundas estórias* seja um dos maiores enigmas da obra de Guimarães Rosa, ou, pelo menos, um dos maiores enigmas explícitos. Algumas hipóteses aventadas pela crítica, contudo, nos parecem mesmo despropositadas, como, por exemplo, a sugestão de que as Segundas Estórias compreenderiam um livro futuro, a ser lançado pelo autor. Sentimo-nos, já ao fim deste ensaio, preparados para explicitar a nossa hipótese para este enigma: Guimarães Rosa nunca considerou a escrita das segundas estórias, visto que elas representam, justamente, o salto – a descontinuidade, o *nada* – que o autor, afeito ao sublime, inscreveu entre as *Primeiras* e as *Terceiras Estórias*. As estórias escritas, no entanto, podem valer pelas segundas: *o muito que nelas não deveu caber* (ROSA, 2009, p. 40). *Primeiras Estórias* e *Tutaméia: Terceiras Estórias*, portanto, são dois livros, repletos de saltos – simbólicos, semânticos, metafísicos -, que inscrevem entre si a arquitetura de um enigmático salto estrutural.

Há ainda uma pequena variação assumida pela semântica do salto, que identificamos na obra de Guimarães Rosa, e da qual queremos nos ocupar antes da conclusão deste capítulo. A comicidade, tema do qual já nos ocupamos em capítulos anteriores, também se explica por uma descontinuidade ou por um salto de sentido: buscaremos ser breves.

### 6.2.1 Um pulo do cômico ao excelso: o chiste

Para além da própria comicidade, tematizada em “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de *Tutaméia*, o ensaio também versa sobre uma manifestação muito particular do cômico: o chiste -, sobre o qual Guimarães Rosa argumenta, ainda nas primeiras linhas de *Tutaméia*: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanCHA os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.” (2009, p. 29). A adequada caracterização dos chistes, especialmente no que diferem dos fenômenos da comicidade em geral, não deve, contudo, ser desprezada e mesmo ocupou Freud na extensa obra que lançou em 1905: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*.

A questão da comicidade, contudo, fora investigada antes, em uma obra de referência para o pensamento moderno, à qual já nos referimos, *O riso*, divulgada por Henri Bergson em 1899, seis anos antes, portanto, da publicação de Freud. A obra de Freud, como seria de se esperar de uma obra posterior, é uma obra mais completa, que se aprofunda muito mais no assunto; lamentamos constatar, contudo, que o ensaio de Freud representa mais um dos estudos que ele desenvolveu sem dar o devido crédito aos seus antecessores, como, no caso de que tratamos, Henri Bergson, com seu ensaio *O riso*.

Freud, dizíamos, dedica-se com aplicado rigor, em seu livro, a definir com precisão o chiste em tudo o que o distingue das anedotas e de outras manifestações populares do cômico, rigor que, certamente, excede os propósitos de nosso ensaio. A conclusão de Freud sobre o mecanismo desencadeador do riso – ou, melhor dizendo, do prazer – no chiste, contudo, merece a nossa atenção pelo que encontra de correspondência em nosso trabalho. O autor sugere que o chiste apresenta, ainda que de forma velada, duas situações distintas, contudo relacionáveis. A relação entre as duas, contudo, desenvolve-se nos planos do absurdo, absurdo esse que deverá ser *saltado* pelo ouvinte para que o efeito cômico se produza. Em outras palavras, Freud (1977) argumenta que a narrativa de um chiste, quando *explicada*, perderá todo o seu efeito cômico, posto que tal efeito decorre do absurdo que deverá ser saltado.

Assim, Freud conclui que o efeito do chiste – a descarga do riso – se funda no prazer decorrente da economia de energia psíquica necessária à explicação lógica das condições que se apresentam, mediadas pelo absurdo (FREUD, 1977, p. 140). A ideia de um prazer vinculado à economia nos pareceria cara a *Tutaméia*, uma obra

marcada pelas formas mínimas. O riso, decorrente do prazer de um salto de sentido, como aponta Freud, também parece ganhar especial sentido em nosso trabalho, posto que a razão do riso compreenderia um enigma, enigma esse que reside em um enorme salto de sentido.

A mediação entre as instâncias apresentadas no chiste, com efeito, se faz pela linguagem; e é a linguagem, em sua dimensão lógica, a responsável pela anulação do chiste, o que, naturalmente – e em sentido inverso! – implicaria um dispêndio de energia psíquica, como, por exemplo, diante da já mencionada anedota do homem que se sujeita à goteira em um bonde vazio: as duas condições distintas que se apresentam são a ideia de trocar de lugar, em contraste com a ideia – mediada pelo mesmo verbo – de trocar alguma coisa com alguém. A decisão do homem é absurda: explicá-la compreende um dispêndio de energia, a mesma energia que economizamos quando tomamos as duas situações diferentes como iguais e, por isso, gozamos pela economia de tudo que dispenderíamos para nos soltar da goma-arábica da língua (ROSA, 2009, p. 30).

Se o *salto* propiciado pelo chiste, por sua natureza de não-senso, “reflete por um triz a coerência do mistério geral que nos envolve e cria” (ROSA, 2009, p. 30), queremos destacar, ao final deste tópico, que sua experiência também compreende uma dimensão ética que certamente não escapou a Rosa, mas, por ora, eximimo-nos de explicar, por exceder os propósitos de nosso trabalho: o prazer do riso pode se opor à máxima de *Grande Sertão: Veredas*: “O que ela quer da gente é coragem” (ROSA, 2001, p. 402) – na medida em que o riso pode mesmo compreender um gesto de covardia, como podemos constatar em todas as ocasiões em que os Jagunços, após a ascensão de Riobaldo à condição de líder do bando, riram de suas troças – tantas delas de natureza perversa – por pura covardia. O riso diante das injustiças, portanto, também compreende um salto e uma economia, a economia da energia que, sabemos, deveríamos empenhar para corrigir o erro que se apresenta. Esse, contudo, já é assunto para um outro trabalho.

### **6.3 O ENIGMA DA (DURAÇÃO DA) VIDA: O SALTO SOBRE O ABISMO INEVITÁVEL**

Destacamos, já duas vezes, a notável sugestão de Jacques Derrida, que inscreve o enigma no próprio âmago da linguagem e da escritura, representado,

precisamente, pelo impronunciável “A” de sua *différance*. Já dissemos também que o autor insiste em aproximar a marca da diferença verbal da forma de uma pirâmide - um enigma -, que, a despeito de toda a sua solidez, representa o desmoronamento do edifício do simbólico (DERRIDA, 1991). A sugestão do autor, contudo, ao final deste capítulo em que nos dedicamos ao enigma compreendido na simbólica do salto, assume um sentido especial – um sentido fatal! - do qual queremos tratar em nossa conclusão.

Se Derrida assinala a pirâmide como enigma e marca da diferença, o autor não ignora que as pirâmides se identificam por uma arquitetura dupla, que compreende uma parte superior, visível, e uma parte subterrânea, invisível. Se a porção visível, por seu lado, faz-se marcar por uma natureza sólida, positiva, a parte subterrânea se identifica por uma natureza negativa que o autor aproxima da constituição de um poço:

Seguimos um caminho, conduz deste poço da noite, silencioso como a morte e ressoando com todas as potências da voz que mantém de reserva, à pirâmide, trazida de novo do deserto egípcio, que se elevará imediatamente sobre o tecido sóbrio e abstrato do texto hegeliano, compondo aí a estatura e o estatuto do signo. A fonte natural e a construção histórica aí guardam o silêncio, embora diferentemente. Que segundo o trajeto onto-teológico, esse caminho permaneça ainda circular e que a pirâmide torne-se outra vez um poço: tal é o enigma. Perguntar-se-á se ela se eleva como uma verdade falante, sozinha, do fundo de um poço ou se decifra como uma inscrição inverificável, abandonada no frontão de um monumento. (1991, p. 113-114)

A pirâmide esconde um poço – um abismo particular – e é, em si própria, uma sepultura, dado que edifica-se para guardar em seu interior os corpos mumificados dos faraós e daqueles que lhes fossem caros.

Mais do que constituir-se como um enigma, sugerimos que as pirâmides compreendem o grande enigma da existência: a morte –, abismo fatal que todo homem, inevitavelmente, tentará transpor. A ideia, inclusive, encontra acolhida na poética de Rosa e agora podemos destacar um aspecto que procuramos manter encoberto quando examinamos os exemplos dos saltos engendrados pelo autor em sua obra: o salto mortal proposto pelo narrador do conto “O espelho” sugere, naturalmente, a *passagem* da morte, seja ela a morte definitiva do corpo físico - que confronta o homem, de maneira fatal e de uma vez por todas, com a pergunta fundamental sobre a possibilidade da continuidade da vida após a falência do corpo - , seja ela a metáfora de uma vida que não prescinde da renovação e de múltiplos renascimentos simbólicos. Sugerimos que ainda mais relevante é o exemplo da

pirueta do narrador do conto “Pirlimpsiquice”, gesto que amarra, em um único ato - visto que já não é possível dizer se é um ato que pertence à arte ou à vida prática -, a dimensão da arte, com tudo o que encerra de sublime, e a dimensão da vida, com tudo o que têm de ordinário. A cambalhota do narrador, portanto, compreende uma delicada dimensão semântica que o leva à terceira margem: a vida e o enigma que ela compreende – que ela é – em si mesma. A única forma de concluir uma obra comprometida com o mistério da existência, que dela não se distinga, portanto, será saindo do palco – saindo da vida -, fazendo a cambalhota: salto mortal para o crescer da alma (ROSA, 2005, p. 120).

Se o signo compreende um abismo, impõe também o ímpeto de saltá-lo: "Lugar de passagem, passarela entre dois momentos de presença plena, o signo só funciona, desde então, como o retorno provisório de uma presença a outra." (DERRIDA, 1991, p. 108); e se o enigma da linguagem, conforme dissemos, é um enigma do homem, o enigma do salto propicia uma conciliação que devolve o homem ao homem: o signo, passagem entre duas presenças, é a marca do retorno a si da ideia:

O signo será, pois, uma instância ou uma estrutura essencial desse retorno à presença a si da ideia. Se o espírito é o estar-próximo-de-si da ideia, pode-se já reconhecer ao signo esta primeira determinação mais geral: o signo é uma forma ou um movimento da relação consigo da ideia, no elemento do espírito, um modo de estar-próximo-a-si do absoluto. (DERRIDA, 1991, p. 110).

O signo, portanto, é a sepultura que resguarda a verdade (*o querer dizer*) que o anima: "O túmulo é a vida do corpo como signo da morte, o corpo como o outro em relação à alma, à *psiquê* animada, ao sopro vivo." (DERRIDA, 1991, p. 119). Compreende, contudo, um nó de sentido que se prolonga pela insondável malha da experiência sensível, na medida em que as pirâmides são um texto que compreende em si incontáveis inscrições:

O signo, monumento-da-vida-na-morte, monumento-da-morte-na-vida, a sepultura de um sopro ou o próprio corpo embalsamado, a altitude conservando em sua profundidade a hegemonia da alma e a resistência à duração, o duro texto de pedras cobertas de inscrições, é a pirâmide. (DERRIDA, 1991, p. 120).

A dupla arquitetura das pirâmides, como proposta por Derrida, compreende uma ambiguidade que a lógica formal, consagrada pelo pensamento ocidental, não pode admitir. O modelo sugerido pelo autor, de sua parte, sugere uma arquitetura que concilie vida e morte como partes indissociáveis de uma estrutura única: são como a tensa corda do arco de Ártemis, Deusa protetora de Heráclito, portadora da luz que

conduz a vida e do arco que conduz à morte<sup>73</sup>. “Não há saída?” (1994, p. 129), pergunta-nos Octavio Paz, ao que o próprio autor responde:

Sim, há: em alguns momentos o tempo se entreabre e nos deixa ver o *outro lado*. Estes instantes são experiências da conjunção do sujeito e do objeto, do eu sou e você é, do agora e sempre, do mais além e do aqui. Não são reduzíveis a conceitos e só podemos a elas aludir com paradoxos e com as imagens da poesia. Uma dessas experiências é a do amor, na qual a sensação se une ao sentimento e ambas ao espírito. É a experiência do total estranhamento: estamos fora de nós, lançados diante da pessoa amada; e é a experiência da volta à origem, a esse lugar que não está no espaço e que é a nossa pátria original. A pessoa amada é, ao mesmo tempo, terra incógnita e casa natal; a desconhecida e a reconhecida.” (PAZ, 1994, p. 129)

O enigma do salto, portanto, preservada a sua porção misteriosa - visto que admitimos a impossibilidade de descrever as formas que se desenham nos recônditos do espírito -, pode compreender uma síntese de todos os pontos de que tratamos ao longo de nosso ensaio: é o enigma responsável pela mediação entre mundos comunicáveis, como o é o espelho; promove, da mesma forma, a reconciliação do eu estilhaçado em um mundo que também se dispersa em milhões de fragmentos, visto que, como sugere Derrida, o salto dos abismos da linguagem compreende sempre um *voltar para si*; reconciliado em si mesmo, o homem apazigua as tensões do ego e o enigma da individuação, em vez de reduzi-lo à triste imagem das próprias contradições, amplia sua potência à dimensão de sua outridade; as contraditórias amarras do ego, de sua parte, constituem-se pela trama dos próprios fios da linguagem – círculo de giz de prender peru? -, que confunde na mesma medida em que convida o homem a mover-se – saltar! - para apreender os múltiplos sentidos que lhe escapam em um mundo assinalado pelo enigma próprio das descontinuidades; recolhido em si mesmo, o homem poderá experimentar o salto que o conduz à experiência totalizante do amor, expressão de uma nova dimensão – enigmática, sobre todas as coisas – de sua outridade. Em sua análise da simbologia da fissura na obra de Zola, Deleuze propõe que a fissura é o próprio abismo do instinto de morte (2015, p. 336). Abre-se, portanto, diante do homem, a grande fissura – o grande enigma – fatal: o homem vai morrer. Se o despenhadeiro é inevitável, contudo, a poesia, conforme a concebemos, é o salto sobre o abismo, salto que, dada a extensão da fissura, não seria possível sem o atributo da leveza como apresentado

---

<sup>73</sup> A antiguidade grega dispunha de apenas uma expressão para designar a *vida* e o *arco*, usado como arma, o que explicaria o fragmento de Heráclito, que sugere: “O nome do arco, vida; sua obra, morte” (2012, p. 139). O arco, sinal da deusa, guardaria, portanto, em seu nome, a destinação da vida e a destinação da morte.

por Calvino. Em um cosmo que se dispersa, assinalado pela descontinuidade, o homem salta; salta continuamente, à espera do impulso inesperado que o projetará para além do mistério da cambalhota final.

## 7. CONCLUSÃO: O ROSTO MONSTRUOSO DA ESFINGE DESVELADO

*Sagrada poesia,  
Ale-se à etérea via!*  
(Goethe, *Fausto*, segunda parte)

Empreendemos até aqui um exame do estatuto do enigma literário na obra de João Guimarães Rosa que, por vezes, pode mesmo ter se aproximado da acepção química do termo adotado para designar o gênero textual que escolhemos, dado que tentamos, por disposições metodológicas nossas, induzir o próprio enigma a manifestar a sua natureza particular, o que talvez justifique a adoção das diferentes perspectivas que assumimos para examinar, ao fim e ao cabo, um mesmo conceito. A mudança de perspectiva, com efeito, também pode caracterizar-se pela insistência e mesmo pela repetição, o que, do ponto de vista do fim de nossa *vereda investigativa*, nos faz lembrar Rebimba (o bom). Nossa referência à expectativa de que o enigma se *manifeste* por si mesmo, também não é casual, posto que a palavra *manifestação* compreende originalmente a ideia de algo que se coloca ao alcance da mão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 589). A ideia conduz-nos de volta a outro personagem capital para a nossa análise, o vaqueiro Ladislau, *alter ego* do autor, Guimarães Rosa, que, perplexo diante do enigma insolúvel que se apresenta – e que, à maneira da Esfinge, impõe-se de modo fatal à continuidade de toda a sua vida prática –, põe-se a mover-se, ainda que de modo pouco racional: repete uma fórmula irritante e cutuca, insistentemente, as mãos de seus companheiros, na tentativa de descobrir entre eles um assassino (ROSA, 2009, p. 115). Ladislau, com efeito, não tenta descobrir pela via lógica, de uma investigação padrão, o segredo: faltam-lhe os recursos, posto que o enigma se projeta para além da razão e da intuição (ROSA, 2009, p. 115) -, por isso ele se move: usa a mão – cutuca, insistentemente, os seus companheiros, até que a verdade oculta salte de dentro do mistério, coloque-se ao alcance da mão. Como também se sugere em Rebimba: ambos – o vaqueiro Ladislau e um ente idealizado em “Rebimba, o bom” - se valem da mão, agitam, cutucam – repetidamente, insistentemente – até provocarem um clímax no qual a verdade encoberta, no interior do enigma, salte para fora, deixe-se apreender pelos olhos. Os personagens de Rosa, portanto, talvez nos tenham fornecido uma imagem do método que adotamos para tratar de questões tão primárias e, mesmo por isso, tão fugidias: ensaiar, repetir, insistir, na esperança de provocar um clímax no qual a verdade oculta

no interior das coisas salte para fora, deixe-se conhecer. Argumentamos em favor do método com uma observação fundamental: a despeito da *invenção* do procedimento, a *verdade* esperada não é um produto, antes, já estava dada -, coube ao método, em tudo o que terá de equívoco, apenas induzi-la a desvelar-se.

O projeto de Rosa, contudo, parece mesmo sempre ambicionar a uma síntese que não conseguimos conceber fora dos limites do absurdo: uma arte que, sem o prejuízo de sua natureza própria, prolongue-se – por meio de um salto enigmático? – além das fronteiras que levam à vida, em tudo o que ela tem de ordinário. Argumentam em favor de seu projeto, conforme o entendemos, os seus contos classificados pela crítica como metalinguísticos, que apresentam imagens do que o autor desejou para a sua obra e que, acreditamos, passaram a representar para ele uma meta ou uma espécie de *profissão de fé*: falamos, por exemplo, de contos que tanto nos ocuparam em nosso ensaio, como “Pirlimpsiquice” e “Curtamão”. Os conflitos – as perguntas – do narrador de “Pirlimpsiquice” são mesmo reveladores, posto que ele pode mesmo haver nomeado, por meio de um neologismo, o projeto artístico ambicionado por Rosa: um *transviver* -, que, pergunta-se o personagem: seria o verdadeiro viver? (ROSA, 2005, p. 91). Os artistas, para Sant’Anna (2000, p. 25), estiveram investidos, ao longo da história, do poder de materializar as formas abstratas que captavam em seu espírito e de representar essas formas de modo dramático, por meio de uma geometria anímica. No que respeita às relações da arte com o real, trata-se, portanto, de um todo animado: a arte furta-se pelas dobras do real e floresce na vida ordinária. O caminho que a arte descreve por entre as dobras do real, contudo, não se sujeita à linearidade idealizada pelo pensamento racional consagrado pela cultura ocidental e, talvez por isso mesmo, nas sociedades modernas, se concebia de forma tão destacada de todas as demais práticas funcionais que ocupam a sociedade. Nessa perspectiva, as *anamorfoses verbais* de Guimarães Rosa poderiam representar, mesmo, uma dimensão realista, na medida em que se compreendesse o que se concebe como *mundo real* como a verdadeira expressão das tortuosidades. Os caminhos tortuosos de Rosa – suas veredas tortas -, contudo, podem indicar um escape, dado que inscrevem dimensões mais amplas, planos de sentidos que se comunicam de maneira complexa e mesmo colocam a percepção do árido mundo real sob desconfiança. Na dimensão do enigma, contudo, suas anamorfoses não são verdadeiras deformações, antes, apenas ocultam uma forma harmoniosa que o autor promete ao seu leitor, caso ele encontre o caminho encoberto que conduz a ela. Por

meio de sua poética, Rosa cria sinuosos *caminhos verbais* que furtam o sentido ao leitor: constrói *espaços textuais* que requerem do leitor a mobilização de suas próprias dimensões subjetivas, no sentido mais amplo. Os textos do autor são labirintos: o leitor deverá desbravá-los em presença (GUMBRECHT, 2010), desbravá-los com o corpo –, na medida em que deverá corresponder ao autor empenhando os sentidos de sua própria vida prática: deverá pôr em jogo suas dimensões mais recônditas para encontrar a saída prometida.

Para um autor que almeje o salto que conduza da arte à vida e, em sentido inverso, da vida à arte, o labirinto talvez compreenda mesmo um símbolo excelente do enigma, ou, melhor dizendo, parece sintetizar a própria vida como enigma, de modo que, diferente de outros jogos, o labirinto absorve o jogador por inteiro e não há nenhum protocolo esperado para quem o percorra: o desafiado deverá apenas caminhar – no sentido correto, é claro -, deverá apenas conduzir a si mesmo: conduzir a própria vida. Assim, Guimarães Rosa *cria* labirintos, Guimarães Rosa *fala* de labirintos: o liso do Sussuarão será uma expressão do invencível labirinto de areia (BORGES, 2008) no qual jagunços e leitores se perderão em meio a uma travessia que os obriga a mover-se, obriga-os a ser outros. Na obra de Rosa, contudo, o labirinto pode assumir diversas formas: pode ser o labirinto policial de Ladislau, ou o labirinto da seca de Dorianio (“Sota e barla”, *Tutaméia*), ou o labirinto de fogo do vaqueiro Mariano (“Entremeio - Com o Vaqueiro Mariano”, *Estas Estórias*), ou mesmo, ainda, o labirinto ético de Riobaldo: em todos eles, o homem busca encontrar uma saída para os problemas da sua própria vida.

A escrita tortuosa, mesmo de natureza labiríntica, como temos indicado, pode de fato indicar a estética barroca com a qual Sant’Anna identifica Guimarães Rosa, uma vez que tal estética estaria investida do poder de desafiar fronteiras e mesmo fundir categorias, como podemos observar em um fenômeno que também poderia ser tomado com um emblema do projeto artístico rosiano: o teatro da fé, que “sai de um edifício, afasta-se da urbe e desloca-se para a natureza, para os altos montes.” (SANT’ANNA, 2000, p. 62). O palco barroco, portanto, não será outro senão o universo e o próprio mundo é um labirinto, símbolo da complexidade de um mundo que aspira à unidade (SANT’ANNA, 2000, p. 63). Além disso, a estética barroca também era capaz de perceber, de maneira contínua, o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, de forma que olhar para dentro poderia compreender uma maneira de também se olhar para fora (SANT’ANNA, 2000, p. 125). Confundem-se, portanto, as

relações entre o conteúdo e o continente, entre as partes e o todo, em uma perspectiva que abarca o pensamento hermético: *o que está em cima é como o que está embaixo*. Cumpre lembrar que os avanços da ciência da época sugeriam o *entrelaçamento de mundos*, com estudos dos embriões de diferentes animais - que guardavam entre si semelhanças e diferenças -, e a descoberta, por exemplo, da flora bucal e do mundo subterrâneo, mundos, portanto, que compunham outros mundos: não sem mistério – descobriam-se mundos menores que se ocultavam em outros mundos (SANT'ANNA, 2000, p. 128). A ideia de mundos que se atravessam, que se entrelaçam, da passagem de um mundo a outro, ou mesmo a ideia de mundos que se ocultem uns nos outros parece-nos cara ao projeto artístico de Rosa: poderia mesmo compreender-se pela ideia da continuidade, expressa pela lemniscata, tantas vezes representada nas edições de suas obras, por encomenda do próprio autor. Argumentamos, no entanto, em favor de Guimarães Rosa, ao sugerir que, se o autor se identifica com a estética barroca, como propõe Sant'Anna, termina, por fim, por sublimá-la. Se o espírito barroco não tinha clareza dos limites que separam o espetáculo e os fatos da vida corrente, se confunde, portanto, o real e o seu reflexo distorcido na arte, não podemos imputar a Guimarães Rosa a mesma inocência. Ao autor, de sua parte, talvez apenas não interesse tal distinção, de modo que ele, em um movimento convergente, põe em dúvida as fronteiras, mas de uma maneira deliberada, por meio de uma escolha consciente. Assim, se, como propõe Sant'Anna, para o barroco, tudo era teatro, se as cenas que compunham os fatos da vida e da morte; as superficialidades das vidas de príncipes e princesas, e mesmo a defecação do rei compunham um espetáculo (2000, p. 220), Rosa sabe que os fatos triviais e prosaicos podem, sim, ser da maior importância na arte, desde que refratados pela lente da poesia.

Talvez seja, contudo, o momento de tratar de uma particularidade que, tributada à exatidão que se espera de um trabalho como este, buscamos evitar ao longo de toda a nossa análise: ocupamo-nos dos enigmas que Guimarães Rosa projetou para a sua obra e buscamos deixar de fora toda a dimensão inconsciente. Nossa decisão, é claro, justifica-se apenas por um rigor metodológico, posto que a dimensão inconsciente, que tentamos omitir, também nos é muito cara: nosso trabalho pode valer por ela, *o muito que não deveu caber*? Revela-se, então, uma que, certamente, será das maiores dificuldades de um trabalho como o nosso, ou, melhor dizendo, de um trabalho que se dedique a um autor como Guimarães Rosa: a dimensão que

deixamos de fora, certamente, interessaria ao autor, que chegou mesmo a sugerir a possibilidade de que os trabalhos de seus tradutores poderiam mesmo corrigir alguns de seus *erros* (ROSA, 2003, p. 99). Rosa, como dissemos, caracterizou-se tantas vezes pelas negações e mesmo identificou-se com elas para compor o que chamamos a *estética do nada*: lançou-se com afinco à filosofia para, ao fim, negá-la, fez o mesmo com a psicologia e com diversos outros ramos das ciências humanas; por fim, disse haver encontrado lugar na religiosidade e no misticismo, terrenos hostis para o fazer acadêmico. Como se não bastasse, resistiu – embora nem sempre de forma explícita – a qualquer identidade confessional e repudiou, por meio do herói de “Curtamão”, a ideia de que, após a sua morte, a obra (a casa) que desenvolvera (edificara) fosse tomada como uma *igreja*. Assim, buscamos nos dedicar aos enigmas que Rosa deliberadamente criou, mas sabemos que esses representam apenas uma pequena porção dos enigmas compreendidos em sua obra. O pouco que entendemos sobre os mistérios do espírito humano, contudo, permite-nos afirmar, mesmo com certa segurança, que todo e qualquer esforço metodológico empenhado em separar o que resulta de estratégias conscientes e o que se forma sob pressão inconsciente é insuficiente e mesmo vão. Ocorre-nos agora que nosso trabalho talvez valha por haver organizado e fortalecido as poucas *bases seguras* de que dispomos sobre os enigmas para que os interessados se aventurem em outras *regiões*, mais arriscadas, mais desafiadoras; talvez valha, dizíamos, por haver desbravado e limpado, tanto quanto nos foi possível, as margens do rio para que o leitor arrisque o salto que o projetará à terceira margem.

Fiados na ideia de que nosso trabalho buscou transitar – outra vez, admitimos, com tanta precisão quanto nos foi possível – por tantas e diferentes fronteiras, requisitamos, ao fim – pelo menos provisoriamente! -, o direito de suprimi-las, visto que em nossa análise, todas elas se mostraram duvidosas: demonstramos que os espelhos – os concretos e os metafóricos – nos quais nos miramos podem nos devolver imagens ambíguas, ou mesmo que nos revelem a identidade de outro, ou, ainda, uma identidade que se quer mais ampla; dialogamos com diversos pensadores que nos mostraram, para além de qualquer impulso literário, que a individuação do eu se mostra contraditória; revisitamos a noção de amor, com as suas múltiplas faces, por vezes mesmo discordantes, e percebemos que o ser amado, mais do que um ponto de chegada, projeta o espírito para além dos limites de tempo, espaço e identidade; investigamos o estatuto enigmático da linguagem e percebemos como a

poesia convida ao movimento como única forma possível de *achar-se*, em estruturas que parecem servir propriamente à desorientação, mas sugerimos que, a despeito de toda precariedade, a linguagem – ou a escrita, a que mais propriamente nos referimos – compreende a única forma possível de orientação no mundo sensível; por último, diante da ruína da linguagem, conhecemos o salto – o salto de sentido – como saída possível, que, conforme queremos entender, assinala a passagem misteriosa entre o simbólico e o real, fronteira em que, precisamente agora, solicitamos o direito de transitar.

A propósito da fluidez das fronteiras que separam o eu, o outro e o mundo – que, na verdade, também se apresenta como outridade – destacamos um dos pontos mais herméticos, dentre todos abordados em nosso ensaio, que, por isso mesmo, tangenciamos de forma tão cuidadosa e mesmo humilde: o *movimento* do espírito, ou, mais formalmente, o pensamento humano, com tudo o que guarda de inapreensível. Acrescente-se ao nosso comedimento a nossa decisão de nos mantermos nas *margens seguras* do pensamento – duais como o silogismo em que se fundam -, compreendidas pelos limites da lógica, quando sabemos, que, ao nosso autor, interessa a transcendência, ou, ainda, a dimensão do enigma, compreendido na *terceira margem*. Heidegger, de sua parte, institui uma perspectiva curiosa e sugere que *pensar corretamente* não seria pensar segundo uma lógica instituída – ou segundo o que chamaremos a *lógica formal* -, mas deixar-se tocar pela lógica interna da coisa pensada (1998, p. 200). A proposição de Heidegger, em alguma medida, parece também validar o método que descrevemos para nosso trabalho, posto que, para que a coisa pensada, por fim, nos toque, deveremos nos colocar em seu entorno e, quem sabe, tocá-la antes, à espera de que ela nos responda:

De onde e como a provocação de pensar, e de pensar na medida própria das coisas, convoca o homem? Será que o homem, será que nós ainda temos ouvidos para essa convocação? Entendemos a língua dessa voz? Estabelecemos alguma relação com a palavra que, nessa voz, chega à linguagem? (HEIDEGGER, 1998, p. 201-202)

A provocação de Heidegger nos inquieta: terá o homem moderno ouvidos para a convocação das coisas, para que se coloque em seu encaixe e as pense a partir delas próprias? Na dimensão dos estudos de Guimarães Rosa, a provocação de Heidegger nos conduz ainda a uma outra, mais recente, feita por Eduardo Viveiros de Castro em um texto em que denuncia a destruição da natureza pelo homem: ainda podemos

ouvir o recado do morro?<sup>74</sup> (CASTRO, 2015) -, recado que, conforme sugere o antropólogo, alerta a humanidade sobre os riscos de sua destruição iminente. Essa parte pouco conhecida do pensamento de Heidegger, com efeito, talvez agradasse mesmo a Viveiros de Castro, dado que o filósofo alemão admite suspeitar da existência de uma afinidade do logos original com a natureza, ainda maior do que a afinidade que se supõe entre o logos e a linguagem (1998, p. 261), o que explicaria a proposição do filósofo sobre dar ouvidos às coisas. Aliás, "O que é a palavra sem a relação com o que ela nomeia e o que nela vem à palavra?" (HEIDEGGER, 1998, p. 207). No que respeita ainda à arqueologia de Heidegger, rumo ao enigma fundamental do pensamento humano, o autor comenta – conforme desconfiamos, com algum traço de preocupação - a possibilidade de que Heráclito tenha operado uma antropomorfização do mundo, que se configura quando tomamos o logos como ser dos entes (1998, p. 301). Uma leitura atualizada da proposição de Heidegger nos levaria, outra vez, a Viveiros de Castro e sua noção de perspectivismo (CASTRO, 2002), segundo a qual os índios originários da Amazônia projetam a sua humanidade em toda a natureza. Os pensamentos de Heidegger e Castro, especialmente no que têm de afinidade, devolvem-nos, como que pela imagem projetada em um espelho, ao cerne de nosso trabalho. Se a vida, fatalmente assinalada pela sua efemeridade, compreende o grande enigma fundamental, se nos movemos em um cosmo antropomorfizado, o enigma da esfinge se coloca nas raias da obviedade, na medida em que todos os enigmas apontam para o homem. Talvez não devêssemos mesmo nos surpreender muito, posto que o estatuto do enigma literário, como pensamos haver definido, com efeito, sugere que o mistério deve colocar-se a uma distância média, deve permanecer ao alcance da mão: resguardar a possibilidade de *manifestar-se*, portanto.

Nossa insolência de sugerir que a proposição de Heidegger - de que o logos original talvez se identifique mais com a natureza do que com a própria linguagem - talvez agradasse a Viveiros de Castro enseja uma segunda defesa da nossa escolha pelo pensamento do filósofo alemão como um dos mais importantes fundamentos teóricos do nosso trabalho. A necessidade – repetida – da defesa de Heidegger se justifica, como já dissemos, por uma resistência ao seu pensamento, como se pode

---

<sup>74</sup> O autor, naturalmente, faz uma analogia entre o recado do morro da Garça - que, na novela "O recado do morro", denunciou a ameaça que se levantava contra a vida de Pedro Orósio (ROSA, 2001) - e a mensagem velada da natureza, que ele chamou "O recado da mata" (CASTRO, 2015).

supor, por parte de Guimarães Rosa<sup>75</sup>. As razões do desgosto de Rosa, é verdade, não são um mistério: o autor sempre foi muito claro – e até coerente, supomos – em sua escolha por tudo aquilo que “escanCHA os planos da lógica” (ROSA, 2009, p. 29), ou em sua rebeldia contra o prelado da razão, razão, essa, que o autor, de forma burlesca, apelidou de “a megera cartesiana” (ROSA, 2003, p. 90). Em sua entrevista a Günter Lorenz, Rosa referiu-se nominalmente a Heidegger, quando admitiu que o filósofo dedicou-se à língua, mas melhor teria feito escolhendo-a em detrimento de uma filosofia rigorosa (ROSA apud LORENZ, 1973). A referência de Rosa, contudo, compreende uma contradição que, a despeito de sua sutileza, interessa-nos agora pôr em destaque: embora reclame da escolha de Heidegger, o autor reconhece, na própria voz, um eco do pensamento do filósofo alemão quando emenda um comentário ao que ele próprio acabara de dizer: “Soa a Heidegger, não?” (ROSA apud LORENZ, 1973). Referimo-nos em nosso ensaio, no entanto, a uma publicação tardia de Heidegger, o livro *Heráclito*, que, embora houvesse sido escrito antes, só veio a público após a morte de Guimarães Rosa, e está compreendido na fase da carreira do filósofo dedicada à poesia. Depois de haver sugerido que a Viveiros de Castro talvez agradasse esse Heidegger, permitimo-nos uma segunda – e talvez maior! – insolência, a de propor que Guimarães Rosa não só aprovasse a nossa escolha como, talvez, também se rendesse ao pensamento final de Heidegger, no qual encontraria com mais frequência, assim pensamos, os reflexos do seu próprio pensamento, visto que, conforme o citamos, em *Heráclito*, Heidegger coloca-se contra as limitações da lógica segundo a forma pela qual ela se consagrou. A propósito, permitimo-nos ainda apontar outra afinidade entre os autores quando sugerimos haver uma analogia possível entre seus projetos pessoais: assim como Heidegger buscou resgatar do esquecimento a *palavra do ser*, como fundamento do pensamento ocidental, Rosa também buscou avivar as formas da oralidade sertaneja, também já ameaçadas pelo esquecimento<sup>76</sup>. Ambos os projetos compreendem um movimento que começa na linguagem, mas encaminha-se para a essência do ser, que retorna para língua e empreende uma espiral sem fim.

---

<sup>75</sup> Guimarães Rosa referiu-se diretamente a Heidegger em sua entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz: “Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a 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**. Sim, com isto eu já disse todo o fundamental sobre minha relação com a língua.” (apud LORENZ, 1973, grifos nossos).

<sup>76</sup> Devo essa observação à minha orientadora neste trabalho, professora Kathrin Rosenfield.

Ainda a propósito do direito que reivindicamos para, pelo menos ao fim deste trabalho, suprimir os limites que tão obstinadamente tentamos respeitar em nossa análise, talvez seja este o momento oportuno de confessar uma angústia que nos acompanhou ao longo de todo o nosso desenvolvimento, decorrente da impressão de que todos os pontos de vista que adotamos para examinar o enigma literário, a despeito de partirem das formas mais refinadas do pensamento e da cultura, pareceram nos conduzir ao âmbito mais comum da existência humana, de forma que, todos os ensaios que empreendemos, a partir de cada perspectiva do enigma assumida, parecia-nos sugerir a fórmula mais elementar: *estar vivo, no tempo e no espaço, compreender-se como um ente individual é um (é o) enigma* -, o que, talvez por fim, justifique o nosso apontamento sobre a necessidade de um reordenamento da proposição de Huizinga sobre o jogo, de modo que, a essa altura, um enigma geral da existência nos parece mais elementar do que a ludicidade. Revisitado o nosso trabalho, a fórmula elementar que propusemos pode assumir variações, dentre as quais propomos: *estar vivo como ente incompleto – como corpo desejante - é o enigma* -, ou, ainda: *estar vivo e saber-se mortal é o enigma*. Lançamo-nos na perplexidade de perceber que, a fórmula simples que propusemos, com efeito, parece-nos investida da propriedade de ligar todos os pontos mais complexos de nossa análise, como se fossem eles mera capilaridade do mais simples sistema de vasos comunicantes. O enigma literário, ao fim, parece-nos uma resposta melancólica à pergunta fundamental sobre a angústia da existência, o que poderia mesmo explicar a *condição média* que propusemos para o velamento de um enigma que, para ser enigma, precisa manter-se ao alcance da mão – ou pelo menos ao alcance de uma mão suficientemente hábil: já sabemos, contudo, a resposta, pois a pergunta, considerado o enigma da individuação, em certa medida, fomos nós mesmos que fizemos.

O enigma, portanto, prescreveria o salto: ação possível que responde a um mundo fragmentado e incoerente. A ideia do salto como ação possível em um mundo marcado pela descontinuidade, contudo, pode desafiar um espírito habituado à análise: se o enigma do salto se marca pela vitória momentânea contra uma gravidade – uma carnalidade - que nos condena a voltar sempre à terra, o que poderia querer o homem que salta? Ou, conforme mesmo nos sugeriria o método analítico: o que seria a *outra coisa*? A resposta, com efeito, compreenderia um absurdo e poderíamos mesmo imaginar um homem que se ergue do chão e dispara contra o firmamento, e

bem serviria para ilustrar a enigmática pergunta que o autor dispôs em Tutaméia, mais precisamente no misterioso prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”: “Para onde nos atrai o azul?” (ROSA, 2009, p. 231) – ocorre-nos ainda que o próprio autor já houvesse respondido a pergunta, por meio do narrador do conto “O espelho”: o azul nos atrai para o *salto mortale*, impulso para o crescer da alma (ROSA, 2005, p. 120). A ideia, contudo, a despeito de tudo o que tem de absurda, talvez se entenda pela extrema simplicidade de uma noção que, sabemos, resiste ao conhecimento da natural provisoriedade da vida, a certeza de que nossos prazeres são fugazes como o cintilar dos vagalumes: pode ser entendida simplesmente como o desejo do gozo persistente -, expressaria a aspiração à *viagem de volta* (ROSA, 2009, p. 41), ao regaço da grande mãe; desejo de levar a vida a cabo, corrigindo, contudo, um erro original. A ideia do gozo permanente proporciona, parece-nos, estranhamento; compreende, diríamos, uma imagem mesmo absurda. Apesar de sua singularidade, encontramos duas representações poéticas dessa imagem na literatura, as duas, curiosamente, muito semelhantes. A primeira, encontra-se na obra de Heidegger em que nos referenciamos e o autor atribui a Jean Paul:

Inúmeras vezes cheguei a pensar que se eu fosse um anjo e tivesse asas, e nenhum peso específico, levantaria voo para tão distante que chegaria a ver o sol do crepúsculo arder nos confins da Terra, já que voaria com a Terra ao mesmo tempo em que contrariaria o movimento do seu eixo, permanecendo numa direção tal que me permitiria mirar com olhos doces e amplos o sol do crepúsculo durante um ano inteiro... Mas, por fim, afundaria embebido no brilho, tal como abelha afogada no mel que desmaia na grama, de doce embriaguez!<sup>77</sup> (apud HEIDEGGER, 1998, p. 80).

A segunda ocorrência, por sinal - e curiosamente -, compreende uma fala de Fausto e está em Goethe:

**Vê, como à luz do sol que em breve finda,**  
Das choças fulge a verde-áurea moldura.  
**Recua e foge, está vencido o dia,**  
**Para lá corre, e em vida nova tudo abrasa.**  
**Para seguir-lhe sempre e sempre a via,**  
Do solo, ah! me pudesse alar alguma asa!  
[...]  
**Mas parece ir-se enfim o flâmeo deus, o sol;**  
No impulso alado que me enleva  
**Corro a embeber-me no imortal farol,**  
**À frente a luz e atrás de mim a treva,**  
Aos pés o oceano e o empíreo sobre mim. (2014, p. 101-102, grifos nossos)

A imagem de um ocaso persistente é mesmo surpreendente e só poderia mesmo ser concebida pelo espírito dos poetas: é também a imagem do salto triunfante, o salto

---

<sup>77</sup> (E. Bered), 1. Abt., vol. V, p. 265.

que vence, por fim, a gravidade – é o salto mortal? A cambalhota gloriosa? – compreende ainda a ideia do clímax persistente, do gozo duradouro; remete-nos outra vez à representação da peça dos meninos em “Pirlimpisquice” e reclama o sentido de apoteose, visto que ali também se tem a rara representação de um gozo duradouro, “o milmaravilhoso — a gente voava” (ROSA, 2005, p. 91). Se a razão, contudo, insiste em expulsar o homem de todos os seus paraísos possíveis, a poesia, persiste em conduzi-lo de volta a esse Éden perdido do *aqui* e *agora*: caem as fronteiras que separam o sujeito e o objeto -, por meio do ser amado, todo o universo nos abraça e o instante do gozo abarca uma eternidade:

Felicidade solar: o mundo sorri. Por quanto tempo? O tempo de um suspiro: uma eternidade. Sim, o erotismo se desprende da sexualidade, transformando-a e desviando-a de seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso – o casal volta ao mar sexual e mistura-se me seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso. (PAZ, 1994, p. 28)

O amor cósmico que Octavio Paz pinta em nosso espírito, pelo simples exercício da palavra, convida-nos a rever a condição de Riobaldo, conforme a expusemos: se o herói de Rosa padeceu o engano de haver *ouvido errado* o *nome mágico* de Diadorim, se não foi capaz de perceber que o amor de um seu companheiro era a história correta que Deus lhe apresentava por linhas/veredas tortas, por outro lado queremos afirmar que, a despeito de qualquer erro possível, Riobaldo sempre amou Diadorim: sobretudo, amou-o sabendo-o – pensando-o – homem. No que respeita aos mistérios do amor, inclusive, a visão do enigma revelado: o corpo nu de Deodorina – não agregou nenhuma resposta, antes, acrescentou apenas angústia: o amor, Riobaldo já o tinha, contra todo o *demo*.

Reafirmamos, em nossas linhas finais, a angústia de havermos nos sentido, ao longo do desenvolvimento de nosso trabalho, presos – sem saber! – em um labirinto circular que nos devolvia sempre ao mesmo ponto: a ideia de que o enigma que buscávamos apontava sempre para um mistério geral da existência. Assim, o enigma do espelho levava-nos ao enigma da individuação, na medida em que a ideia de ser – viver como - um ente isolado revela-se contraditória e o espelho, por isso, parece nos mentir; o enigma do amor sugeriu-nos que a face do ser amado pode revelar-me a minha própria e que, para além dela, todo o universo me desafia, na mesma medida em que me seduz; o enigma da linguagem revelou-se como o espelho que, por meio

de metáforas, metonímias e analogias, nos mostra o mundo sensível e nos lembrou que o conhecimento compreende uma dimensão de favorecimento, que leva-nos de volta ao mistério das muitas faces do amor; por fim, percebemos que é por meio dos saltos de sentido entre as formas espelhadas que nos orientamos no mundo sensível, projetando-nos, de pulo em pulo, pelo ensejo de sermos mais do que éramos, sempre à espera do impulso que talvez nos leve além dos mistérios. Enfraquecidas as fronteiras que separam o sujeito e o objeto, o universo se apresenta como um todo animado. Octavio Paz sugere, para espanto do leitor, que o homem moderno, ao haver se colocado centro do universo, perdeu a imagem do mundo: “Deslocou-se o centro do mundo, e Deus, as ideias e as essências se desvaneceram. Ficamos sozinhos.” (2012, p. 266). Segundo a perspectiva do autor, queremos sugerir que a obra de Guimarães Rosa, com suas múltiplas relações intratextuais, constitui reflexo coerente de um universo que se dispersa em milhões de fragmentos. E se é a palavra poética que devolve ao homem solitário a imagem do mundo habitável, os reflexos poéticos de Rosa representam um alento. *Tudo está no seu devido lugar*. sugere o Tao, tão caro a Rosa. A dispersão do mundo, contudo, pode bem representar apenas mais uma ilusão do ego: da perspectiva do universo – do sertão – todas as fronteiras se confundem e o cosmo inscreve o homem, como tão bem descreve Martin Buber:

A minúscula Terra emerge do turbilhão dos astros, e, do fervilhamento sobre a terra, emerge o pequeno homem, e assim a história o transporta através dos tempos, para que ele reconstrua com persistência os formigueiros das civilizações, que ela aniquila. Abaixo desta série de imagens está escrito: "Um e Todo". Do outro lado surge a alma. Uma fiandeira tece a órbita de todos os astros, a vida de todas as criaturas e toda a história universal; tudo isso é um fio da mesma tessitura e não se chama mais, doravante, astros, criaturas e mundo, mas sensações, representações ou até vivências e estados da alma. E logo abaixo desta série de imagens lê-se: "Um e Todo."

[...]

Então, ele vê que o Eu está contido no mundo e que, na verdade não há Eu, e, por isso, o mundo não pode prejudicá-lo, e, então ele se tranquiliza; ou, então, ele vê que o mundo está contido no Eu, e que, afinal não há mundo, e, por isso, ele também não pode prejudicar o Eu, o que o tranquiliza também. (2017, p. 96-97)

O ceticismo que se queira impor contra a imagem poética *pintada* por Buber também se esvazia diante dos dados da experiência sensível e nos lembramos da perturbadora afirmação de Schopenhauer ao sugerir que, se era uma loucura afirmar que o gato que saltava e brincava à sua frente seria o mesmo que ali brincava trezentos anos atrás, a sugestão de que o gato fosse absolutamente diferente de seu antecedente também era igualmente insana (SCHOPENHAUER, 2015, p. 577). “Tudo

é mistério” (ROSA, 1999), sugere o nosso autor, e as fronteiras do tempo também se põem sob desconfiança quando me indago sobre o enigma do assombro que sinto quando releio o final de *Grande Sertão: Veredas*, e estremeço com imagens que me chegam de signos arbitrários, representados por grafos abstratos; quando comungo, por meio de imagens remotas, com um homem que morreu dez anos antes de minha chegada ao mundo. Sinto-me impelido a acreditar que a minha existência se orienta por saltos que me levam da experiência sensível às representações do simbólico e que, de fato, o grande enigma é a vida e, a cada cambalhota, respondo a uma mesma Esfinge monstruosa que se mostra com a minha própria face: sou eu.

## REFERÊNCIAS

AIRES, Matias. **Reflexões sobre a vaidade dos homens**. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&o\\_obra=38089](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=38089)>, último acesso em 15 de novembro de 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Um chamado João**. In: ROSA, João Guimarães. Tutaméia: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A doutrina das semelhanças**. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São. Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito; tradução Paulo Neves. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **História da eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. In: **Borges igual a si mesmo**. VASQUEZ, M. E. Borges igual a si mesmo. Remate de Males, Campinas, SP, n. 2, 2012.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Tradução do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles. Von Zuben. 10. ed. São Paulo: Centauro, 2017.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O recado da mata**: prefácio. In: KOPENAWA, Davi Yanomami; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva**: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DANTAS, Paulo. **Através dos sertões**. São Paulo: Massao Ohno, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**: (a seguir). Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002

DUMÉZIL, Georges. **L'idéologie tripartite des indo-européens**. Bruxelles: Latomus, 1958.

ECO, Humberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: Uma arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. **A dinâmica da transferência**. In: Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: O caso Schreber, artigos sobre técnicas e outros trabalhos (1911-1913). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Os instintos e suas vicissitudes** (1915). In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIBRAN, Khalil. **O profeta**. Trad. Bettina Becker. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GIDE, André. **Diário dos moedeiros falsos**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**: Uma Tragédia. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo. Editora 34, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**: Uma Tragédia. Segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo. Editora 34, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **A metamorfose das plantas**. Tradução, prefácio e notas de Fábio Mascarenhas Nolasco. São Paulo: Edipro, 2019.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1993.

HEIDEGGER, Martin. **Heráclito**: A origem do pensamento ocidental. Lógica. A doutrina heraclítica do logos. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HERÁCLITO. **Heráclito**: fragmentos contextualizados. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Prefácio dispensável**. In: MACHADO, Ana Maria. O recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOÃO DA CRUZ, São. **Noite Escura**. 6ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. Editora Cultrix: São Paulo, 1976.

KIERKEGAARD, Søren, **Diário de um sedutor; Temor e Tremor; o desespero humano**. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e escrever**: estratégias de produção textual. São Paulo: Contexto, 2010.

KURY, Mário Gama. **Notas ao Édipo Rei**. In. SÓFOCLES. A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e. Antígona. Trad. Mário da Gama Kury. 15. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2011.

LECLERC, Georges Louis. **Discurso sobre o estilo**. Universidade da Beira Interior: Covilhã, 2011.

LEAL, Fábio Antônio Dias. **O que não se arrazôa nem se intruge**: uma travessia pelos campos mínimos de Tutaméia. Dissertação (Mestrado) - Centro Universitário Ritter dos Reis, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2014

LEAL, Fábio Antônio Dias. **No espelho da linguagem, a elisão das diferenças**: uma proposta de espelhamento entre os contos “A benfazeja” e “Sinhá secada”, de João Guimarães Rosa. Em Tese, [S.l.], v. 23, n. 2, p. 225-239, maio 2018.

LORENZ, Gunter W. **Diálogo com a América Latina**: Panorama de uma literatura do futuro; Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Trad.: Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari. São Paulo, Perspectiva, 2013.

NAGY, Gregory. **Pindar's Homer**: The Lyric Possession of an Epic Past. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

NASCIMENTO, Milton. **A sede do peixe**. Dir. Carolina Jabour & Lula Buarque de Hollanda. São Paulo: EMI, 2004. 109 minutos. Colorido. Idioma: Português. Legenda: Português, Inglês, Espanhol. Participação dos catopés de Milho Verde na música 18: Zamba Catumba Zambi. Especiais: Fragmentos de Entrevistas: Os Catopés.

NOVIS, Vera. **Tutaméia**: Engenho e Arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa** Literatura e filosofia em Guimarães Rosa; Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Cosac Naify: São Paulo, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PLATÃO. **As leis**, ou da legislação e epinomis. Trad. de Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 1999.

ROCHA, F. A. B. Esquadro e Compasso: modos do pensar criador em Curtamão de Guimarães Rosa. **Folio** (Online): revista de letras , v. 2, p. 53-71, 2011.

RÓNAI, Paulo. **Os prefácios de Tutaméia**. In: ROSA, João Guimarães. Tutaméia: terceiras estórias. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **No urubuquaquá, no pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003b.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Carta a Joaquim Montezuma de Carvalho**. In: ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2a. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSA, João Guimarães. **O verbo & o logos**. In: ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2a. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2.ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, K. H. Os caminhos “errantes” de Édipo, a sacralização do saber positivo, o mistério profano. **Letras Clássicas**, [S. l.], n. 6, p. 99-116, 2002. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i6p99-116. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82651>. Acesso em: 8 mar. 2022.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**. A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix., 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**, segundo tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução de Jair

Barboza. São Paulo: UNESP, 2015

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos**: Leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas cidades, 1976.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2013.