



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ADILSON DOS SANTOS

DUPLOS EM *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

LONDRINA
2009

ADILSON DOS SANTOS

DUPLOS EM *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar.

Londrina
2009

ADILSON DOS SANTOS

DUPLOS EM *TUTAMÉIA* (TERCEIRAS ESTÓRIAS)

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Adelaide Caramuru Cezar
UEL

Profª. Dra. Jeane Mari Sant'Ana Spera
UNESP

Profª. Dra. Rita das Graças Felix Fortes
UNIOESTE

Prof. Dra. Regina Helena M. A. Corrêa
UEL

Profª. Dra. Gizelda Melo do Nascimento
UEL

Londrina, 24 de abril de 2009.

A Deus, aos meus pais e aos meus irmãos,
companheiros de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar, pela maneira amiga, séria e dedicada com que orientou os meus trabalhos no decorrer dos Cursos de Especialização, de Mestrado e de Doutorado.

À minha família, pela confiança e incentivo durante toda a travessia.
Aos amigos que torceram por mim.

Aos colegas de doutorado, pelo entusiasmo e afeto durante o tempo em que estivemos juntos.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras, pelas aulas sempre instigadoras.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

Estonteado pela multiplicidade dos temas, a polifonia dos tons, o formigar de caracteres, o fervilhar de motivos, o leitor naturalmente há de, no fim do volume, tentar uma classificação das narrativas. É provável que a ordem alfabética de sua colocação dentro do livro seja apenas um despistamento e que a sucessão delas obedeça a intenções ocultas.

Paulo Rónai "As estórias de *Tutaméia*" (O Estado de São Paulo, 23/03/1968)

SANTOS, Adilson dos. **Duplos em *Tutaméia (Terceiras Estórias)***. 2009. 290 f. Tese (Doutorado em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Tutaméia (Terceiras Estórias), de João Guimarães Rosa, é uma obra que desestrutura o leitor. Os elementos que a tornam labiríntica são múltiplos: dois índices, dois títulos, ordenação alfabética dos contos, anagramas, epígrafes, glossário, quatro prefácios, ilustrações de capa e ilustrações ao final de cada estória. A tese que se propõe defender nesta pesquisa dá conta de decifrar parte de um de seus enigmas. Curiosamente, o livro possui quatro prefácios distribuídos de entremeio aos contos. A nosso ver, desempenhando função específica planejada pelo ficcionista, tais textos estariam a serviço de "prefaciar" os correspondentes contos que antecipam. Através da análise dos onze contos que seguem o terceiro prefácio, "Nós, os temulentos", o presente estudo objetiva evidenciar esta intenção do escritor. Em "Nós, os temulentos", Guimarães Rosa explora, pela via do humor, a visão "diplópica" de "Chico, o herói", propiciada pela embriaguez. Por meio da imagem deste temulento e de seus dualismos, o autor parece oferecer a chave temática do grupo de estórias que segue o referido prefácio. Acreditamos que a grande constante ou a coluna dorsal de tais contos é o tema do duplo. O primeiro passo a ser dado para provar esta tese inicia já na introdução do trabalho. Nesta parte, são detalhados os pormenores da peculiar estrutura de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* e tecidas algumas considerações acerca dos quatro prefácios que a compõem. Em seguida, conforme antecipa o título do primeiro capítulo, é realizado "um périplo pelo território do duplo", assunto de abrangência bastante considerável. Por último, são realizadas as análises dos contos "O outro ou o outro", "Orientação", "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi", "Palhaço da boca verde", "Presepe", "Quadrinho de estória", "Rebimba, o bom", "Retrato de cavalo", "Ripuária", "Se eu seria personagem" e "Sinhá secada".

Palavras-chave: João Guimarães Rosa. Contos. Duplo.

SANTOS, Adilson dos. **Doubles in *Tutaméia (Terceiras Estórias)***. 2009. 290 f. Dissertation (PhD in Letters - Major: Literary Studies) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

Tutaméia (Terceiras Estórias), by João Guimarães Rosa, is a book that destabilizes the reader. The several elements that make it labyrinthine are: two indexes, two titles, alphabetical arrangement of the short stories, anagrams, epigraphs, glossary, four prefaces, cover illustrations and illustrations at the end of each short story. The thesis that we defend in this research deciphers part of one of its enigmas. Curiously, the book has four prefaces distributed among the short stories. In our view, by performing specific function planned by the writer, these texts would aim at "prefacing" the short stories that follow them. The objective of this study is to prove this fact through the analysis of the eleven short stories that follow the third preface, "Nós, os temulentos". In this preface, Guimarães Rosa explores, through humour, the double vision of "Chico, the hero", provided by drunkenness. Through the image of this drunkard and his dualisms, the author seems to offer the thematic key of the group of short stories that follows the mentioned preface. We believe that the great constant or the dorsal column of these short stories is the theme of the double. The first step to be taken in order to prove this thesis starts in the introduction of this study. In this part, we describe the details of the peculiar structure of *Tutaméia (Terceiras Estórias)* and make some considerations about its four prefaces. Then, as the title of the first chapter anticipates, it is done "a tour through the territory of the double", a subject of very considerable extent. In the last part, we analyse the short stories "O outro ou o outro", "Orientação", "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi", "Palhaço da boca verde", "Presepe", "Quadrinho de estória", "Rebimba, o bom", "Retrato de cavalo", "Ripuíria", "Se eu seria personagem" and "Sinhá secada".

Key-words: João Guimarães Rosa. Short stories. Double.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O EMARANHADO DE <i>TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)</i>	10
2 "ALETRIA E HERMENÊUTICA"	20
3 "HIPOTRÉLICO"	24
4 "SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA"	28
5 "NÓS, OS TEMULENTOS"	34
6 PROPOSTA DE TESE.....	44

I PARTE: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO DUPLO

UM PÉRIPOLO PELO TERRITÓRIO DO DUPLO.....	51
1 O DUPLO NA ESFERA RELIGIOSA	54
2 O DUPLO NA ESFERA FILOSÓFICA.....	60
3 AVATARES DO DUPLO NA LITERATURA	66
3.1 O duplo como representação do homogêneo	66
3.2 O duplo como representação do heterogêneo	67

II PARTE: DUPLOS EM *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

1 "O OUTRO OU O OUTRO"	94
2 "ORIENTAÇÃO"	107
3 "OS TRÊS HOMENS E O BOI DOS TRÊS HOMENS QUE INVENTARAM UM BOI"	121
4 "PALHAÇO DA BOCA VERDE"	130
5 "PRESEPE"	145
6 "QUADRINHO DE ESTÓRIA"	161
7 "REBIMBA, O BOM"	180
8 "RETRATO DE CAVALO"	192
99 "RIPUÁRIA"	203
10 "SE EU SERIA PERSONAGEM"	218
11 "SINHÁ SECADA"	236

CONSIDERAÇÕES FINAIS	249
BIBLIOGRAFIA	258
ANEXOS	273

INTRODUÇÃO

- *Tem-se de redigir um abreviado de tudo.*
“Sobre a escova e a dúvida”, p. 166.

1 O EMARANHADO DE *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

Publicada em julho de 1967, a coletânea de contos *Tutaméia (Terceiras Estórias)*¹, de João Guimarães Rosa (1908-1967), é uma obra enigmática. Embora tenha sido um sucesso de vendas na época, o livro não despertou, de imediato, a simpatia do público rosiano. Pelo contrário, causou certa inquietação e perplexidade nos leitores e na crítica por ele conquistados, a ponto de promover um racha nesta última. De um lado, havia aqueles que apontavam o excesso de hermetismo da linguagem e da dificuldade de leitura e adentramento dos textos. Do outro, havia aqueles que, com bons olhos, ressaltavam a virtude da extrema condensação verbal atingida pelo autor.

A verdade é que, conforme veremos, devido a uma série de razões, o livro parecia não se encaixar harmoniosamente no conjunto da obra do autor, sendo inevitável a comparação com as consagradas produções precedentes. Referindo-se “à avaliação da evolução da obra de Guimarães Rosa”, Vera Novis diz que

o desequilíbrio entre o interesse crítico manifestado pelos primeiros livros e pelo último dividiu em duas partes a obra do autor. Ofuscada pela monumentalidade de *Grande Sertão: Veredas* [1956], a crítica (com raras, e algumas felizes, exceções) não se preocupou devidamente com o que veio depois. O que se infere dessa atitude é que a evolução de Guimarães Rosa, que começa com os contos de *Sagarana* [1946] e passa pelas novelas de *Corpo de Baile* [1956],

¹ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Todas as citações deste trabalho serão retiradas desta edição. Indicaremos, portanto, apenas a sua página.

chega ao ponto máximo com *Grande Sertão: Veredas*. O que vem depois é repetição (os contos curtos de *Primeiras Estórias* [1962], que foram percebidos na época como pausa para a retomada posterior da narrativa longa, pois, por sua estrutura, puderam ser assimilados ao “universo rosiano” já claramente delineado àquela altura) e involução, regressão (os minicontos de *Tutaméia*, que põem em xeque a qualidade da quantidade enfatizando e valorizando o mínimo, o quase-nada) (1989, p. 22).

Como faz notar a afirmação de Vera Novis, com *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa já havia se enveredado pelo conto de natureza marcadamente curta, vivenciando, desse modo, uma nova experiência em sua carreira de ficcionista. Neste volume, o autor reúne as vinte e uma “pequenas peças que chamaria de estórias” e que foram primeiramente veiculadas “por volta de 1961/62 no jornal *O Globo*” (Brasil, 1969, p. 58). Cerca de três anos depois, o escritor inicia uma nova série de estórias, que começam a ser publicadas na revista médica *Pulso*, editada no Rio de Janeiro. Ainda que a revista fosse semanal, Rosa publicava apenas a cada quinze dias. O tempo entre as publicações devia-se ao fato de que a revista alternava a publicação de seus contos com os de Carlos Drummond de Andrade, ou melhor, entre o médico e o farmacêutico.

Durante praticamente dois anos² de contribuição quinzenal, Guimarães Rosa foi elaborando os quarenta contos que, revistos e reordenados, resultariam no volume *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Se em *Primeiras Estórias* o autor havia reduzido seus textos, num poder de síntese primoroso – especialmente se comparado aos longos contos de *Sagarana* –, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, ele chega ao máximo da concisão. Por exigência do próprio semanário onde os contos foram publicados em primeira mão, Rosa teve que condensar cada estória. Assim, se a exploração de recursos estilísticos já havia se intensificado em *Primeiras Estórias*, nesta nova fase da produção rosiana, ela se torna ainda maior. Agora, cada preciosa palavra conta. É por isso que, apesar do tamanho extremamente reduzido, os contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* não permitem uma leitura leve e ligeira. Nas palavras de Paulo Rónai, “por menores que sejam, esses contos não se aproximam da crônica; são antes

² De acordo com Willi Bolle, a maior parte dos contos foi escrita “de maio de 1965 até fevereiro de 1967” (1973, p. 112).

episódios cheios de carga explosiva, retratos que fazem adivinhar os dramas que moldaram as feições dos modelos, romances em potencial comprimidos ao máximo” (1985, p. 220) – razão pela qual causam estranheza à primeira leitura.

Uma vez constituído de contos dessa natureza, como entender então o título atribuído ao volume? Qual o seu sentido? De acordo com o *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa, “tuta-e-meia” (mesmo que “tutaméia”) significa “ninharia; quase nada; preço vil; pouco dinheiro” (Ferreira, 1999, p. 2019). No glossário do derradeiro prefácio da coletânea, o próprio Guimarães Rosa acrescenta outros equivalentes pitorescos, como “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, [...] mexinflório, chorumela, nica, quase-nada” (p. 184). A partir de tais definições, atribuiria Rosa realmente tão pequeno valor ao seu livro de contos, minimizando-o já pelo próprio título? Dito de outro modo, seria *Tutaméia* livro de estorinhas aparentemente de nada, pelo tamanho e assunto? Ou, ironicamente, estaria Rosa empregando palavra em sentido oposto ao verdadeiro? Partindo do relato do próprio autor, Paulo Rónai, em estudo intitulado “Os prefácios de *Tutaméia*”, comenta a importância deste livro para o escritor:

Em conversa comigo [...], 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 (1985, p. 215-216).

Não é de se estranhar que Rosa, ao dar sua definição de “tutaméia”, divide os equivalentes da palavra em dois grupos, separando-os com ponto-e-vírgula. Logo após o primeiro grupo, citado anteriormente, o autor acrescenta esta outra definição: “*mea omnia*” (p. 184), que pode ser entendida como: “tudo o que eu penso a respeito do que faço e abordo” (Covizzi, 1978, p. 102) e/ou “tudo meu ou tudo de mim” (Spera, 1984, p. 31). De acordo com Paulo Rónai, “essa etimologia, tão sugestiva quanto inexata, faz de *tutaméia* vocábulo mágico tipicamente rosiano, confirmando a asserção de que o ficcionista pôs no livro

muito, se não tudo, de si” (1985, p. 216). A definição impressa no fim dos equivalentes do título torna evidente, portanto, o valor substancial da obra para o autor. Assim sendo, “*Tutaméia* é menos ‘nonada’ e mais ‘mea-omnia’” (Novis, 1989, p. 118).

Ao que parece, *Tutaméia* já estava nos planos do autor há, pelo menos, trinta anos. Segundo consta dos originais de *Sezão*, livro inédito de 1937 e que seria modificado até chegar ao *Sagarana* – volume com o qual o escritor estréia nos meios literários em 1946 –, *Tutaméia* era uma referência enquanto título de livro a ser lançado logo depois daquele. No posfácio de *Sezão*, intitulado “Porteira de fim de estrada”, Guimarães Rosa diz:

“Sezão” e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso anno de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui.

Bom tempo depois, o autor reviu o original do livro, e nelle mexeu, na fôrma, mínimas modificações: nenhum acréscimo, quasi que suppressões sòmente, já que, neste alto genero de lavoura, mais valem capina e póda do que adubação e enxêrto.

Para falar a verdade, muita moita má ainda era a ser foiçada; mas, como, graças a Deus, não há falta de alqueires limpos, melhor rende deixar quieto o matto velho, e ir plantar roça noutra grotta.

Também, ara!, isto já é falar de outro livro, o qual, si Deus dér à gente vida e saúde, vae prestar mais, chamar-se-á “TUTAMÉIA” e virá logo depois deste, Benza-nos Deus!...

E alleluia!... (apud Sperber, 1982, p. 103).

Na composição desse que, inicialmente, seria o seu segundo livro, mas que acabou por se tornar o último publicado em vida, Rosa parece brincar com as expectativas do leitor. São vários os aspectos desconcertantes da obra. Primeiramente, o livro conta com dois índices: um costumeiro de “leitura”, no início do volume, e outro, modificado, de “releitura”, no final. No primeiro índice, a obra recebe o título de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Já no segundo, passa a se chamar *Terceiras Estórias (Tutaméia)*. Como vimos, o livro anterior ao último de Rosa chama-se *Primeiras Estórias*. Sem mesmo ter havido as *Segundas Estórias*, o autor opta por intitular o seguinte volume de *Terceiras Estórias*. Em sua dissertação “*Tutaméia: prefácio*”, David Lopes da Silva acredita que uma possível resposta para o enigma estaria implícita na própria

alteração na ordenação dos títulos. Para ele, o intervalo entre as *Primeiras Estórias* e as *Terceiras Estórias* não existiria, estando as *Segundas Estórias* inseridas, de um modo especial, no último volume. Se “entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B” (p. 16), aqui, de forma astuciosa, Rosa teria camuflado tais estórias no próprio *Tutaméia*:

Suspeita-se, portanto, desde o princípio, que *Tutaméia - Terceiras Estórias*, ao exigir duas leituras, “é” dois livros; ou, pelo menos, que é mais que *um* livro. O indício é reafirmado ao final do tomo, no “índice de releitura”, no qual se invertem título e subtítulo. [...] *Tutaméia - Terceiras Estórias* desdobrar-se-ia, então, em dois livros: um, *Tutaméia*, de subtítulo *Terceiras Estórias*, que corresponderia às *Segundas Estórias*, que não teriam sido escritas sob esse nome; o outro, as realmente *Terceiras Estórias*, com o subtítulo *Tutaméia*, que seriam a releitura, repetição diferida do mesmo livro (2001, p. 2).

É interessante notar que a necessidade “capital” de mais de uma leitura é salientada não apenas pela existência em si de dois índices, mas pela sua própria constituição. Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, ambos os índices possuem epígrafes³ de Schopenhauer que impelem o leitor ao movimento de volta aos textos, dando-lhe, com isso, a regra básica do jogo rosiano. No primeiro deles, tem-se a seguinte passagem: “*Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra*” (apud Rosa, 1985, p. 5). Tal advertência é reafirmada no segundo índice, no qual se lê: “*Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem*” (apud Rosa, 1985, p. 226).

Um dos aspectos que saltam aos olhos em ambos os índices é a ordenação alfabética dos contos. Dispostas de A ao Z, as estórias de *Tutaméia*

³ Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, Guimarães Rosa utiliza-se de inúmeras epígrafes. Dentre elas, encontram-se epígrafes de “autores conhecidos, como Sêneca, Sexto Empírico, Schopenhauer, Tolstói; menos conhecidos, como P. Bourdin (citando a *Lógica* de Paul Mouy) e dr. Lévy-Valensi. Encontramos, ainda, menções a outros, no corpo dos quatro prefácios e dos contos do livro — Quintiliano, Protágoras, Platão, Anaximandro, Aristóteles, Bergson, Manuel Bandeira, Paul Valéry, Rilke... Há, finalmente, que mencionar epígrafes de autores e textos desconhecidos ou mesmo inventados: Quiabos, O Domador de Baleias, Efemérides Orais, 1ª Tabuleta” (Araujo, 2001, p. 13-14).

Além das legítimas e apócrifas epígrafes, o livro também apresenta quatro hipógrafes de textos supostamente desconhecidos, como: Cantigas de serão de João Barandão, Recapítulo, Copla viajadora e Simples hipógrafo (esta última, sem dúvida, inventada).

compõem um conjunto aparentemente “desigual, uma colcha de retalhos sem a preocupação com a harmonia das cores” (Novis, 1989, p. 22). Todavia, um olhar mais atento sobre esta disposição revela que o procedimento engenhoso do escritor visa propor um enigma a ser decifrado pelo leitor. Embora não se possa atinar com todos os seus possíveis sentidos, é possível constatar que os contos iniciados com as letras “G” (“Grande Gedeão”) e “R” (“Reminiscção”) escapam à ordem alfabética e são colocados justamente após o conto iniciado com a letra “J” (“João Porém, o criador de perus”). Esta quebra de seqüência forma o conjunto “JGR”, numa clara alusão ao nome do autor: **J**oão **G**uimarães **R**osa. Assim, “assinalando o ponto de ruptura da ordem alfabética, fica um aviso no índice: *Hiato: intruge-se JGR lá nas campinas*” (Machado, 1976, p. 92).

Curiosamente, além do anagrama “JGR”, outro anagrama de caráter igualmente biográfico faz-se presente em ambos os índices. As iniciais dos títulos dos quatro prefácios da obra – “**A**letria e hermenêutica”, “**H**ipotrélico”, “**N**ós, os temulentos” e “**S**obre a escova e a dúvida” – “formam seu prenome em alemão (HANS)” (Machado, 1976, p. 92). Muito mais que um mero exercício lúdico, tais artifícios evidenciam a importância desta obra para o autor, que a marca como sua. Como ele mesmo diz, “tutaméia” significa *mea omnia*, são “todas as minhas coisas”.

O fato de o autor ter dotado o volume de quatro prefácios é outro aspecto que causou e continua a causar impacto e confusão à crítica e aos leitores. Primeiramente, o normal seria a presença de um único prefácio e não essa multiplicação. Em segundo lugar, esta é a primeira vez que Guimarães Rosa resolve prefaciá-lo uma de suas obras e o faz de forma inusitada. Como se isso não bastasse, os quatro prefácios são apontados como tais no índice de releitura e no topo de suas respectivas páginas iniciais. No índice que encabeça o volume, eles aparecem alfabeticamente distribuídos entre as histórias, ou seja, na sua devida ordem de aparição – como se o livro fosse formado por quarenta e quatro contos⁴. As únicas características que os diferenciam das demais histórias são

⁴ O prefácio “Aletria e hermenêutica” é seguido de quatorze contos: “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº 3”, “Estorinha”, “Faraó e a água do rio” e “Hiato”. Depois de “Hipotréllico”, oito contos fazem-se presentes: “Intruge-se”, “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão”, “Reminiscção”, “Lá, nas campinas”, “Mechéu”,

que aparecem registrados com caracteres em itálico⁵ e possuem extensão maior. Já no índice de releitura, eles deixam de ser estórias entre estórias e são colocados alinhadamente antes dos quarenta contos. Nesse momento, há um título para encabeçar os prefácios e outro para indicar os contos. Através dos dois índices,

Guimarães Rosa, portanto, sugere que o livro seja lido uma primeira vez de maneira corrida, com os prefácios intercalados entre os contos, e uma segunda vez, lendo-se os prefácios juntos e passando-se depois aos contos. Essa segunda leitura –“releitura” – indicaria a construção orgânica do conjunto de contos, agrupados sem interrupção de prefácios e, por outro lado, a construção orgânica do conjunto de prefácios, não separados pelos contos (Araujo, 2001, p. 14).

Os prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* possuem natureza autônoma, não fazem referência direta às quarenta estórias do volume e “delineiam-se pela ambigüidade”: são “textos” e “extratextos”, “mesclando, ao mesmo tempo, discurso do criador e criação” (Turrer, 2002, p. 34). Vale mencionar que, com exceção de “Aletria e hermenêutica”, os prefácios “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” foram lançados originalmente como ficção – logo, fora da função prefacial com que serão apresentados ao serem reorganizados e abrigados em livro. É por isso que, quando transformados em prefácios, não perdem suas características ou prerrogativas de ficção, o que acaba por torná-los diferentes dos prefácios habituais.

Etimologicamente, prefácio significa “texto preliminar de apresentação, ger. breve, escrito pelo autor ou por outrem, colocado no começo do livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2284). Sua confecção dá-se após o texto

“Melim-Meloso” e No prosseguir”. Após o prefácio “Nós, os temulentos”, encontram-se onze contos: “O outro ou o outro”, “Orientação”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Palhaço da boca verde”, “Presepe”, “Quadrinho de estória”, “Rebimba, o bom”, “Retrato de cavalo”, “Ripuária”, “Se eu seria personagem” e “Sinhá Secada”. Por fim, são sete os contos que seguem o último dos prefácios, “Sobre a escova e a dúvida”: “Sota e barla”, “Tapiiraiauara”, “Tresaventura”, “– Uai, eu?”, “Umas formas”, “Vida ensinada” e “Zingaresca”.

⁵ Todas as citações deste trabalho estarão em conformidade com os tipos empregados pelo autor.

principal da obra. Por tais características, vê-se que *Tutaméia (Terceiras Estórias)* foge a várias regras. Além de terem sido escritos antes da obra, ao modo de ficção – conseqüentemente, sem a função explícita de antecipá-la ou explicá-la –, e comporem textos de conteúdos distintos, os quatro prefácios da obra são distribuídos a intervalos regulares, subvertendo, dessa maneira, a posição tradicional. O único prefácio a ocupar posição habitual no corpo do livro é “Aletria e hermenêutica”.

Recorrendo ao estudo “O artigo sobre os prefácios”, de Otto Maria Carpeaux, Irene Gilberto Simões revela, no entanto, que a atitude incomum de Guimarães Rosa não é de todo incompreensível. Quando se trata de obra literária, o tradicional significado de prefácio pode sofrer alterações, funcionando, até mesmo, como epílogo. Ao estudar a função dos prefácios em vários livros, Otto Maria Carpeaux aponta para a existência de diversos tipos, que podem ser classificados conforme a finalidade a que se propõe o autor, tais como: “prefácios-justificativas, prefácios-pedidos de desculpa, prefácios-desafios, prefácios-manifestos, prefácios-críticas, prefácios-sentenças” (Carpeaux, 1968, p. 273). Na visão do autor, o prefácio pode, inclusive, alcançar “foros de gênero literário independente. Não importa se apareça no princípio ou no fim do volume que acompanha” (Carpeaux, 1968, p. 272).

No que diz respeito à *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, poder-se-ia dizer que, ao indicar ou recomendar os dois modos de leitura dos prefácios, Guimarães Rosa estaria, na realidade, revelando duas possíveis funções a serem exercidas por tais textos no volume: primeiramente, nortear o leitor para uma leitura reflexiva dos contos à luz dos conceitos assimilados nos prefácios; em segundo lugar, acentuar aspectos distintos de sua produção. Em outras palavras, tendo em mente tanto o conteúdo quanto o caráter móvel dos quatro prefácios – que ora antecedem um grupo de estórias (primeiro índice), ora representam um conjunto que introduz todas as estórias (índice de releitura) –, poder-se-ia concluir que, desempenhando função específica planejada pelo ficcionista, tais textos estariam a serviço de “prefaciar” os correspondentes contos que antecipam bem como a obra do autor como um todo. Isso equivale dizer que sua natureza é dupla, sendo, a uma só vez, dependentes e

independentes dos textos prefaciados, e não admitindo uma só e objetiva leitura.

Ao que tudo indica, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* seria uma espécie de livro-testamento decodificador da poética de Guimarães Rosa. Em seus quatro prefácios – quatro autênticos ensaios literários – estariam as chaves ou o roteiro da obra do escritor, que, ora em tom teórico, ora em tom confessional, fala de seu processo criador e revela parte de seu “*credo* literário” (Daniel, 1968, p. 182)⁶. Na opinião de Lenira Marques Covizzi, pela matéria que expõem, tais prefácios configurar-se-iam como “textos exemplares e eficientes como introdução aos estudos de teoria literária” (1978, p. 88).

Antes de nos adentrarmos um pouco mais detalhadamente em cada um dos prefácios, cumpre dizer algumas palavras sobre as ilustrações de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. É sabido que Guimarães Rosa participava ativamente da edição de seus livros. Objetivando enriquecer o significado que queria transmitir e também conduzir o leitor, ele se valia de ilustrações de capa, de contracapa, de orelha e de índice. As ilustrações efetivadas por Poty e Luís Jardim a partir de desenhos e indicações suas são mais que meras ilustrações, pois fazem parte dos livros. Elas iluminam e são iluminadas pelos textos.

Em estudo sobre a fortuna editorial das ilustrações de *Grande Sertão: Veredas*, Lenira Marques Covizzi cita trecho de “Nota da Editora”, presente na obra coletiva *Em memória de João Guimarães Rosa* (José Olympio, 1968), na qual é destacada a exigência do autor no que tange à edição de seus livros. Diz a nota extraída:

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial (...), como acontecia sempre que preparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu – “intervenção gráfica” que aceitávamos: ele sugeria o feitio das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando idéias com Poty sobre o desenho da capa de *Corpo de Baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia*, feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o signo zodiacal do escritor) apresentava curiosos

⁶ Ainda que os prefácios encerrem diversas revelações do escritor Guimarães Rosa, o estudioso que quiser obter uma visão mais global de seu ideário deverá também considerar as entrevistas por ele concedidas, as cartas que ele trocou com tradutores e afins e o discurso proferido na Academia Brasileira de Letras poucos dias antes de sua morte, dentre outras fontes.

originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que ele também escolhia e que fizeram capas e ilustrações para seus livros (apud Covizzi, 2003, p. 404).

Tutaméia (Terceiras Estórias) possui ilustrações de capa e ilustrações que se repetem ao final de cada estória. No que diz respeito às ilustrações de capa (Anexo 1), Lenira Marques Covizzi diz que estas “podem ser consideradas [como] figuração visual em potência da produção do autor” (2003, p. 404). Tal afirmativa é atestada pelo documento “Motivos para a capa de *Tutaméia – Terceiras Estórias*” (Anexo 2), presente no Acervo Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros/USP, no qual o autor descreve e, aparentemente, esboça alguns dos desenhos a serem efetivados pelo ilustrador Luís Jardim. No que se refere às outras ilustrações, cada conto do volume é encerrado ora com um desenho de uma coruja, ora com um desenho de um caranguejo (Anexo 3). Ambos os desenhos são significativos dentro do contexto da obra. Simbolicamente, a coruja está relacionada ao “conhecimento racional” e à “reflexão” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 293). Portanto, parece referir-se à exigência de interpretação. Já o caranguejo, conforme adianta a citação acima, é o símbolo de câncer, o signo do autor. Mais uma vez, tem-se a reafirmação de *Tutaméia* como sendo *mea omnia*.

Infelizmente, as ilustrações feitas com o crivo do autor estiveram presentes somente nas edições da editora José Olympio. Quando a obra de Guimarães Rosa passa a ser editada pela Nova Fronteira, elas deixam de aparecer. Recentemente, com a edição comemorativa de algumas obras, tem-se tentado – para a alegria dos pesquisadores – recuperar o molde das edições iniciais. Uma vez compondo um material de significativa importância para a reflexão dos textos, “é correto e desejável que a articulação lingüístico-visual corporificada nas edições para as quais Guimarães Rosa fez sugestões-intervenções gráficas continue acessível ao público na sua inteireza criadora” (Covizzi, 2003, p. 404).

2. “ALETRIA E HERMENÊUTICA”

Por ser o único texto a permanecer inédito e a ocupar posição de vanguarda na obra, “Aletria e hermenêutica” parece ter sido escrito com a finalidade mesma de prefaciá-la *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Tal fato pode ser igualmente evidenciado nos próprios significados das palavras “aletria” e “hermenêutica”. Em *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins investiga os sentidos de ambos os termos:

ALETRIA. [...] Massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelo de anjo” (sent. dic.). // Sent. fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [...]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. **a-** (pref. neg.) + **letra** + **-ia** = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo’ (2001, p. 20).

HERMENÊUTICA. [...] Interpretação do sent. de pals., de textos sagrados ou leis. // F. fem. substantivada do adj. **hermenêutico** (2001, p. 263).

A nosso ver, ao dotar o título do primeiro prefácio de tais palavras, Guimarães Rosa já dá ao leitor as coordenadas para a análise e interpretação da coletânea como um todo. A maneira de ser desta derradeira obra seria como que a de um labirinto construído por fios emaranhados, semelhantes aos fios de macarrão de tipo “cabelo-de-anjo” (“*aletria*”). Em decorrência desta estrutura intrincada, caberia ao leitor o minucioso trabalho de um exegeta, ou melhor, de um hermeneuta (“*hermenêutica*”).

Constata-se, em “Aletria e hermenêutica”, que, ao evidenciar os traços que servem de medida à *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, Guimarães Rosa⁷, na realidade, expõe a sua concepção de obra de arte literária. Numa

⁷ Quando nos reportarmos aos conteúdos presentes em “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico” e “Sobre a escova e a dúvida”, assumiremos tais textos apenas enquanto prefácios, sem nos preocuparmos com o seu caráter de ficção. Assim sendo, todas as vezes que se fizer necessária uma citação, anunciaremos cada extrato como sendo proveniente da voz de João Guimarães Rosa.

alusão à *Poética*, de Aristóteles⁸, ele nos dá a sua definição de “estória” a partir de uma contraposição à (H)istória. Conforme se lê: “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História*” (p. 7)⁹. Como na distinção aristotélica¹⁰, “Guimarães Rosa não quer os fatos descritos [objetivamente] pelo historiador, mas a interpretação dada pelo poeta” – o ser cuja “ocupação” é tida por “mais filosófica e séria” (Araujo, 2001, p. 77). Sua intenção não é atingir fatos particulares, mas verdades gerais. A realidade é por ele vista como sendo algo que ultrapassa aquilo que se sabe: “*As coisas não são tão simples, se bem que ilusórias*” (p. 12). Por isso, faz defesa da criatividade e da originalidade da “estória”. Sendo uma realização livre, isto é, basicamente invenção, esta seria capaz de conter um significado mais profundo, captando o invisível e transcendente.

Neste prefácio, Guimarães Rosa procede a uma verdadeira “hermenêutica” da estória (“*aletria*”). Para ele, a estória se aproxima da anedota, em especial, da “*anedota de abstração*” (p. 7), visto ser esta a modalidade de anedota que melhor se presta ao serviço da arte. Após fazer tal proposição, ele passa a discutir a essência da anedota. Segundo o escritor, dentre as particularidades que a caracterizam, está a questão do ineditismo: “*A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia*” (p. 7). Contudo, conforme mostra a afirmação a seguir, trata-se de uma aparente

⁸ Nos quatro prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, Guimarães Rosa dá mostras de sua grande cultura intelectual ao fazer menção a figuras pertencentes aos âmbitos da arte, da filosofia e demais áreas. São diversos os nomes com os quais ele estabelece certo diálogo. Além daqueles que aparecem nas epígrafes, estão: Agrippino Grieco, Alfredo Taunay, Anaximandro, Antenor Nascentes, Apporelly, Augusto dos Anjos, Aristóteles, Bentham, Bergson, Camilo Ermelindo da Silva, Cândido de Figueiredo, Cardeal Joaquim Arcoverde, Carlos V, Castro Lopes, Cervantes, Chaplin, Cícero, Coelho Neto, Comte, D. Diniz, Diógenes, Eugênio de Castro, Félicien de Champsaur, Fracástor, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Guyau, Hegel, Horace Walpole, Horácio Scrosoppi, Kafka, Mann, Manuel Bandeira, Maximiano Lemos, Paracelso, Paul Valéry, Pedro Bloch, Píndaro, Platão, Plutarco, Protágoras, Quintiliano, Rilke, Ruy Barbosa, Stendhal, Tomás Morus, Turguêniev, Van Helmont, Verhaeren, Vinicius de Moraes e Voltaire.

⁹ Respeitando o vocábulo empregado pelo autor, será utilizada, neste trabalho, a palavra “estória” para referir-se aos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*.

¹⁰ “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (Aristóteles, 1987, p. 209).

efemeridade, uma vez que continuará a ter vida útil ao exercer uma segunda função: *“Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo”* (p. 7). Ao discorrer sobre a subversão que singulariza a anedota – que ao se repetir não se repete igual, mas produz a diferença –, Guimarães Rosa acaba por ressaltar a proposta de releitura presente nos dois índices e em suas respectivas epígrafes.

Estudando o mecanismo das anedotas de abstração, o autor também destaca o caráter de comicidade e humorismo e seu papel *“na prática de arte [...] como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico”* (p. 7). Numa defesa do chiste, ele diz: *“Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”* (p. 7). É precisamente na *“risada e meia”* (p. 7) que se pode entrever aquilo que o escritor seriamente objetiva atingir em suas estórias: o “supra-senso” das coisas. Como ele mesmo afirma,

o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o ‘Mito da Caverna’ (p. 8).

Como se pode observar, *“Aletria e Hermenêutica’* propõe a retomada da visão platônica, presente em toda a obra rosiana, da realidade concreta como sombra de outra realidade maior, a realidade incorpórea, transcendental, do mundo das idéias” (Novis, 1989, p. 25). Pautado nesta visão, Guimarães Rosa sustenta a necessidade de se ir além do sentido imediato, dos dados sensíveis, de modo a atingir o “supra-senso”, o inteligível. Se ele manifesta repúdio ao senso comum, ou melhor, à *“goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru”* (p. 8), e procura fazer a leitura da vida sob o prisma do “não-senso” é porque este último “abeira-nos das coisas importantes que não

podem ser ditas. É modo de dizer aquilo para o que falece expressão” (Nunes, 1976, p. 205).

Para o escritor, o prosaico, por si só, não nos faz pensar. É preciso que o poeta dê um salto qualitativo e desvende, a partir de miudezas que, em geral, não são levadas a sério, realidade maior, ou seja, que ele subtraia o encoberto de acontecimentos pouco importantes. Trata-se, em suas palavras, do “*pulo do cômico ao excelso*” (p. 16). Para isso, é necessário que se adquira a sabedoria das observações infantis, muito mais aptas a captar a realidade que escapa ao senso comum, ao instituído. É o que ilustra a seguinte seqüência de anedotas por ele escolhidas:

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

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

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

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

A RISADA. A menina – estavam de visita a um protético – repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: - “Titia! Titia! Encontrei uma risada!”

O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: - “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.” (p. 12-12)

Além das citadas anedotas de crianças, em “Aletria e hermenêutica” são arroladas diversas outras anedotas populares, envolvendo personagens como o português, o viajante, o garotinho, o inglês, Joãzinho e a professora, a dama e o vendedor, o capiau e o louco, para citar alguns exemplos. Este farto exemplário sobre a matéria-prima das “estórias” faz de “Aletria e hermenêutica” “pequena antologia de anedotas que versam sobre o absurdo” (Rónai, 1985, p. 217) – o privilegiado suporte da narrativa rosiana. Como se pode constatar, neste prefácio, mostruário e teoria se complementam. Encerrando o texto, o escritor brinda o leitor com “um rol de sentenças que a sabedoria do paradoxo rege, – essa sabedoria, cujo efeito, negativo se a medirmos pelo conhecimento

objetivo, tem, como o próprio Guimarães Rosa expressamente admite, a força contemplativa de um *koan Zen*¹¹ (Nunes, 1976, p. 205-206). Eis algumas das máximas:

*Os dedos são anéis ausentes?
 [...] O ar é o que não se vê, fora e dentro das pessoas.
 O mundo é Deus estando em toda a parte.
 O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte.
 [...] O copo com água pela metade: está meio cheio, ou meio vazio?
 Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente.
 Diz-se de um infinito – rendez-vous das paralelas todas* (p. 16-17).

De forma irônica, o autor encerra esse desfile de máximas e, concomitantemente, o próprio prefácio com duas sentenças dotadas de função de alerta: “*Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito. Ergo: O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber. Quod erat demonstrandum*” (p. 17). Como usualmente acontece, Guimarães Rosa, através de refinada elaboração intelectual, procura confundir o seu leitor através de um contraste nada fortuito: a gratuidade dos prefácios que foram incluídos na obra e a não gratuidade daquilo que nela se ausentou. Entretanto, o leitor atento sabe que, em se tratando do autor de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, nada é gratuito. Há sempre sentidos ocultos a serem descobertos. Não é de se estranhar que o próprio escritor nos sugira o exercício da releitura. É somente procedendo desta forma que poderemos notar as realidades que nos são oferecidas à observação, mas que teimamos em não ver.

3. “HIPOTRÉLICO”

O segundo prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, intitulado “Hipotréllico”, foi inicialmente publicado no jornal *O Globo*, em 14/01/1961 (Simões, s/d, p. 22). Neste prefácio, Guimarães Rosa propõe como solução para

¹¹ “No *zen-budismo*, sentença ou pergunta de caráter enigmático e paradoxal, us. em práticas monacais de meditação com o objetivo de dissolver o raciocínio lógico e conceitual, conduzindo o praticante a uma súbita iluminação intuitiva” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1702).

o problema do lugar-comum a desautomatização da linguagem cotidiana e a busca da linguagem poética. De acordo com o escritor, para tornar a linguagem um eficiente instrumento de expressão estética, faz-se necessário levar a efeito uma profunda renovação, ou melhor, uma reformulação.

Dotado de grande potencial lingüístico, Guimarães Rosa é conhecido como um revolucionário da linguagem. Em sua obra, observam-se certas tendências predominantes, como: a exploração dos sons; a modificação/recriação de provérbios, sentenças e ditos que representam a arraigada sabedoria popular, de modo a obter um novo sentido, de mistura com o não-senso; a recuperação de palavras que caíram em desuso; o recurso ao vocábulo regional; a utilização de estrangeirismos e latinismos; o recurso aos neologismos e etc. Dentre tais expedientes, o autor elege o neologismo, isto é, o emprego de palavras novas, como o assunto principal a ser refletido em “Hipotrérico”.

O segundo prefácio está dividido em duas partes: Na primeira delas, tem-se o texto principal; na segunda, encontra-se curiosa seção denominada “Glosação em apostilas ao hipotrérico”, na qual o escritor tece pequenos esclarecimentos referentes à maior parte dos parágrafos da primeira parte. Na opinião de Paulo Rónai, a “Glosação em apostilas” que segue o texto principal reforça ainda mais “a aparência pilhérica” (1985, p. 218) do prefácio. A partir de tal afirmação, poder-se-ia inclusive tomar o termo “glosação”, que dá título a esta parte, como a junção das palavras “glosa” – significando “nota explicativa” – e “gozação” – assinalando o tom de brincadeira.

Em “Hipotrérico”, Guimarães Rosa inicia o texto explicando o significado de seu título. Segundo o autor, “*o termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português*” (sujeito/língua) e quer dizer “*antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia*” (p. 76). Ironicamente, sendo “hipotrérico” palavra inventada para nomear aqueles que não toleram neologismos, “*começa ele por se negar nominalmente a própria existência*” (p. 76).

Para explicitar o paradoxo do “hipotrélico” – que, “por ser o que é, nega-se a ser o que é” (Nunes, 1976, p. 206) –, Rosa conta, ao final do texto principal e num tom de comédia e bom humor, a anedota do “bom português”:

Já outro, contudo, respeitável, é o caso – enfim – de “hipotrélico”, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

- E ele é muito hiputrélico...

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

- Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.

Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:

- Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?

- É. Mas não existe.

Aí, o bom português, ainda meio enfiçadado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

- O senhor também é hiputrélico...

E ficou havendo (p. 79).

Assim como o “indesejável maçante” da anedota que, ao negar a existência de neologismos, mostra-se um “hipotrélico”, Guimarães Rosa nos faz a seguinte pergunta: Não “*somos todos, neste ponto, um tento ou cento hipotrélicos? Salve o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende*” (p. 76). Será que não negamos os neologismos, nem sequer aceitamos a atitude de se criar novas palavras, por uma questão de comodismo, ou seja, por estarmos acomodados nos “*bons hábitos estadados*”? (p. 76).

Para debater a questão dos neologismos, Guimarães Rosa, primeiramente, apresenta argumentos que consideram nocivo ao vernáculo o ato de “palavrizar”. Consoante o autor, “*saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assentanos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado*” (p. 76). Numa alusão a Cícero, Rosa diz que este chamava a “neologia” de “*verborum insolentia*” e que, “*originariamente, insolentia designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua*

evolução semântica, para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira” (p. 80).

Adiante, o escritor parece mudar de posição e passa a apresentar argumentos que autorizam a liberdade criativa nos domínios do léxico, no sentido de ampliar as possibilidades de expressão. Utilizando-se ainda de Cícero e a este somando Quintiliano, ele afirma:

Confira-se o de Quintiliano, sobre as palavras: [...] “O mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco valor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa. Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo” (p. 81).

Grande parte de “Hipotrérico” concentra-se na defesa do direito do artista de criar palavras e na ilustração das razões que o levam a fazê-lo. O próprio artista Guimarães Rosa se vale de tal recurso para confeccioná-lo. Como vimos, para explicar o significado do neologismo “hipotrérico”, ele recorre aos neologismos “imprizado”, “sengraçante” e “antipodático”. Surpreendentemente, tais palavras, no dizer do próprio autor, em nota da “glosação” ao primeiro parágrafo, “*não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer*” (p. 80). Aí está, nas palavras de Assis Brasil, “um suposto paradoxo, mas explicado dessa maneira para que se apreenda o valor e o ‘sentido’ de um neologismo, criado por uma necessidade; podemos dizer, orgânica do ato criador” (1969, p. 82). Como reza o prefácio: “*Palavra nova, só se satisfizer uma precisão, constatada, incontestada*” (p. 77); o que significa dizer: “*A de que o termo engenhado venha tapar um vazio*” (p. 77).

Convém assinalar que, quando da necessidade de expressar o indizível pelos lugares-comuns da língua, não somente o artista, mas também o homem comum lança mão do vocábulo novo. Aliás, na opinião do autor, quanto menos instruído for o sujeito, mais apto ele estará para dar vida a novas palavras: “*Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for*” (p. 77). Para Guimarães Rosa, é na linguagem popular que se encontra a riqueza do neologismo:

E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas. Veja-se o que diz Gustavo Barroso, no “Terra de Sol”: “Subdorada’ era o adjetivo que lhes exprimia a admiração. Não sei onde o foram encontrar. No sertão há dessas expressões; nascem ninguém sabe como; vivem eternamente ou desaparecem um dia sem também se saber como.” Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem? (p. 78).

A prova da eficácia da prática dos neologismos não se encontra, entretanto, apenas na linguagem popular. Voltando-se novamente ao artista literário, Guimarães Rosa também cita exemplos de neologismos criados por grandes escritores e que se tornaram com o uso lugares-comuns:

Seja que, no sem-tempo quotidiano, não nos lembremos das e muitíssimas que foram fabricadas com intenção – ao modo como Cícero fez qualidade (“qualitas”), Comte altruísmo, Stendhal egotismo, Guyau amoral, Bentham internacional, Turguêniev niilista, Fracástor sífilis, Paracelso gnomo, Voltaire embaixatriz (“ambassadrice”), Van Helmont gás, Coelho Neto paredro, Ruy Barbosa egolatria, Alfredo Taunay necrotério; e mais e mais e mais, sem desdobrar memória. Palavras em serviço efetivo, já hoje viradas naturais, com o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o longo uso as sovou (p. 77).

Ao trazer à baila esta lista de vocábulos legitimados pelo uso, mas que foram, na verdade, criados por escritores famosos para traduzir a significação que pretendiam expressar, Guimarães Rosa, além de dar autoridade a sua prática, incorpora-se ao rol dos autores canônicos que admitem como justificável e indispensável o uso do neologismo na literatura.

4. “SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA”

Publicado em 15/05/1965, na revista *Pulso* (Simões, s/d, p. 22), “Sobre a escova e a dúvida”, quarto e último prefácio de *Tutaméia (Terceiras*

Estórias), é o mais confidencial de todos. Por meio dele, Guimarães Rosa faz ao público confissões das mais íntimas sobre o processo da criação literária e sobre os aspectos metafísicos desta criação.

Este prefácio é o mais longo dos quatro. Constitui-se de sete partes¹² numeradas com algarismos romanos, sendo algumas delas fartamente epigrafadas, e de um glossário ao final. No que se refere a este último, trata-se de um singular glossário, visto que nele arrolam verbetes na maioria não utilizados no texto. Além disso, grande parte das palavras que nele constam é de significação clara. Eis, na visão de Lenira Marques Covizzi, “mais uma marca insólita, porque subverte o conceito estabelecido para a utilização do recurso glossário, que deveria esclarecer o que é de uso menos comum, como são os nomes dos prefácios e outras palavras que vão pelo livro” (1978, p. 90). Os termos glosados são os seguintes: afgã, afgânico, afta, alquímia, antinômia, artelho, boemia, calcáreo, crâneo, croar, discreção, discricção, dobro, ensosso, especiária, eça, gaviao, gru, impúdico, jaboti, jaboticaba, lampeão, logística, lojística, magérrimo, maquinária, maquinaria, misântropo, Oceania, omoplata, pavã, púdico, pupilar, rúbrica, seródio, sossobrar, tutaméia e Yayarts.

A questão em torno da qual giram as sete partes de “Sobre a escova e a dúvida” é a função da obra de arte literária. O ponto colocado em discussão já na primeira parte do prefácio é o seguinte: a obra de arte deve comprometer-se com a realidade político-social em que se vê inserida ou importar-se antes de tudo com aspectos formais? Em um restaurante parisiense, dois escritores discutem tal questão. Um deles, “*Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante de pseudônimo*” (p. 163), acusa o amigo de produzir uma literatura irreal e cobra-lhe engajamento político: “- Você é o da forma, desartifícios...” (p. 164); “- Você, em vez de livros verdadeiros, impinge-nos...” (p. 164); “- Você evita o espirrar e mexer da realidade, então foge-não-foge...” (p. 165). Antes de se separarem, Roasão faz ao companheiro, em tom de desafio, a proposta de juntos escreverem “um certo livro” (p. 165) e obtém parecer favorável.

¹² Curiosamente, sete são as partes do derradeiro prefácio assim como sete são as estórias que o seguem. Qual seria a intenção do autor?

Segundo Paulo Rónai, “é o próprio ficcionista que entrevemos”, nesta parte, “a discutir com um *alter ego*” (1985, p. 218)¹³. De um lado, tem-se o artista João Guimarães Rosa “comprometido”, aquele que “*desprezava estilos*” e “*visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo*” (p. 164); do outro, o artista João Guimarães Rosa tido por “alheado”, “beletrista” representante das “*torres de marfim*” (p. 164). Um é personagem do outro: “*Ele era – um meu personagem: conseguiu-se presente o Rão no orbe transcendente [...]. Eu era personagem dele!*” (p. 165).

Nas seis partes seguintes, Guimarães Rosa passa a se defender da acusação de alheamento de seu personagem e mostra que a verdadeira arte não é aquela que tenta copiar o real tal qual o vemos, simplesmente porque o real não é isto. É preciso buscar o além visível e o inexplicável. Na segunda parte, ele diz: “*Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções. Porém, procuro cumprir. Deveres de fundamento a vida, empírico modo, ensina: disciplina e paciência. Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre*” (p. 165). Mais adiante, ele ainda afirma: “*Meu duvidar é uma petição de mais certeza*” (p. 166).

O responsável por ensinar-lhe tais coisas foi, “*em certo sentido*” (p. 165), Tio Cândido, homem simples e “*curtido*” (p. 166) a pensar o mundo. Segundo o autor, “*parente meu em espírito e misteriosanças*”, Tio Cândido “*aceitava Deus – como ideal, efetividade e protoprincípio – pio, inabalável. E a Providência: as forças que regem o mundo, fechando-o em seus limites, segundo Anaximandro. Tinha fé – e uma mangueira. Árvore particular, sua, da gente*” (p. 165-166).

Na terceira parte, Guimarães Rosa relata “súbitos momentos de percepção e descoberta” (Grossmann, 1969, p. 14) experienciados, certa vez, por ele e pelo amigo Lucêncio. Ambos vivenciaram, de modos distintos e inexplicavelmente, momentos únicos de uma extraordinária felicidade. Lucêncio atingiu este estado numa noite, durante o tempo em que estava “*entre não-dormir e não-acordar*” (p. 168). O texto informa que ele “*previa perder*

¹³ Tal hipótese encontra sustentação nos três nomes do *outro* com o qual Rosa está a dialogar, “Roasão”, “Rão” e “Radamante”, os quais parecem constituir anagramas de seu nome.

[este] estado valioso, se definitivo escorregasse do sono para a vigília” (p. 167). Já Guimarães Rosa passou por esta experiência durante a época em que *“morava numa cidade estrangeira, na guerra”* (p. 167). Por três noites, ele, sem motivo algum, acordou e sentiu-se *“diferente imediatamente: em lepidéz de vôo e dança, mas também calma paz de parar-me em qualquer ponto. Se explico? Era gostoso e não estranho, era o de a ninguém se transmitir”* (p. 167). Tendo passado por tal experiência, ele chega à seguinte conclusão sobre a “felicidade”:

A felicidade não se caça. Pares amorosos voltam às vezes a dado lugar, querendo reproduzir êxtases ou enlevos; encontram é o desrequeado, discórdia e arrufo, aquele caminho não ia dar a Roma nenhuma. Outros recebem o dom em momentos neutros, até no meio dos sofrimentos, há as doces pausas da angústia (p. 168).

Na quarta parte, o escritor aborda “o significado da loucura, da indignação, o valor do palavrão como forma de libertação e meio de comunicação” (Grossmann, 1969, p. 14). Com relação, em especial, a este último, chavões e expressões utilizados quotidianamente para livrar-se de sujeitos inconvenientes ou mesmo como respostas grosseiras são desconstruídos e resultam em réplicas que deixariam qualquer locutor sem reação: “- Senhor, fiz tudo – as batatas estando plantadas, os macacos penteados, já fui saindo, vi que o Sr. não está na esquina, banhei-me na caixa de fósforos, o boi se amolou, o outro também, os porcos idem, foi lambido o sabão; e a Lherda e Nherda fui, cá estou. Senhor?...” (p. 172).

Na quinta parte, o leitor encontra a explicação da escolha dos motivos da “escova” e da “dúvida” para dar título ao prefácio. Aqui, Guimarães Rosa evoca o seu primeiro inconformismo de garoto sobre o uso racional da escova de dente. Ele conta que, quando menino, mandavam-no escovar os dentes em jejum. Ordem que ele *“fazia e obedecia”* (p. 173), *“até que a luz nasceu do absurdo. De manhã, razoável não seria bochechar com água ou algo, para abolir o amargo da boca, o mingau-das-almas? E escovar, então, só depois do café com pão, renovador de detritos?”* (p. 173-174). A partir de então, ele passa a escovar os dentes após o desjejum.

O autor ainda relata que, durante anos, em vários lugares, ao questionar mulheres, homens, crianças, médicos e dentistas sobre o asseio matinal, estes lhe respondiam que usavam “*o velho, consagrado, comum modo*” (p. 173). E acrescenta: “*Cumprem o inexplicável*” (p. 174). Por meio deste relato, Guimarães Rosa objetiva fazer a defesa da ruptura com o usual, com a norma estabelecida e não questionada. Sua crítica recai sobre aqueles que, devido à falta do “*que contra ou pró a geral*” (p. 173), só “fazem e obedecem”. Como ele mesmo diz: “*Aqui no planeta por ora tudo se processa com escassa autonomia de raciocínio*” (p. 173).

Na sexta parte, o escritor revela que sua “*vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos*”, tais como: “*sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias*” (p. 174). Tais fenômenos paranormais regeram até mesmo o “*plano da arte e criação*” (p. 175) de alguns de seus contos, novelas e, inclusive, do seu famoso romance. É o que atesta a descrição que ele faz da maneira como lhe veio a inspiração desses textos:

Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À Buriti (NOITES DO SERTÃO), por exemplo, quase inteira “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. Conversa de Bois (SAGARANA), recebi-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. A Terceira Margem do Rio (PRIMEIRAS ESTÓRIAS) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. Campo Geral (MANUELZÃO E MIGUILIM) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para o qual só soubesse um menino morador à borda da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de O Recado do Morro (NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. Quanto ao GRANDE SERTÃO: VEREDAS, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado,

sustentado e protegido – por forças ou correntes muito estranhas (p. 175).

Os exemplos das gêneses de tais obras – antes impostas do que projetadas de dentro para fora –, nos mostram que é pelo âmbito do mistério, isto é, das próprias experiências místicas, que Guimarães Rosa consegue efetivamente penetrar nos mistérios do mundo.

Além disso, é interessante notar que a misteriosa influência da obra sobre o criador não se dá apenas durante o processo de criação, mas igualmente depois. Há um ponto em que se perdem os limites entre realidade e ficção e uma passa a duplicar a outra sem que se possa saber qual é a anterior e matriz. É o que conta o autor ao descrever a construção do romance inacabado *A fazedora de velas*. Narrado em primeira pessoa “*por um solitário, sofrido, vivido, ensinado*” (p. 175) que padecia de doença grave, o romance decorre “*em fins do século passado, em antiga cidade de Minas Gerais*” (p. 175). Acontece que, aos poucos e numa maneira “*inconjurável, quase cósmica*” (p. 176), o romancista vai se impregnando da tristeza do narrador, o que o leva a abandonar a confecção do livro. Tempos depois, ele acaba por adquirir a mesma doença do personagem e, ao visitar, por acaso, uma casa, depara-se com uma sala que reproduzia “*sem toque ou retoque, a do romanceado sobrado*” (p. 176). Mais tarde, ele ainda tem nova surpresa. Ao se defrontar com o livro *Dona Sinhá e o filho do padre*, de Gilberto Freyre – livro esse que também trata da questão da interpenetração do real e do ficcional –, dá-se conta de que o personagem “o Francês” que deveria aparecer em *A fazedora de velas* é semelhante ao “francês” que aparece no romance do escritor pernambucano. Em decorrência de tais fatos, ele declara: “*Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. [...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente*” (p. 178).

A sétima e última parte de “Sobre a escova e a dúvida” inicia-se com a seguinte epígrafe de Tolstoi: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade” (apud Rosa, 1985, p. 178). Para dar cabo de forma terminante da acusação de alheamento que sofrera

na primeira parte do prefácio, Guimarães Rosa recorre à lição de arte que recebera do camarada Zito, vaqueiro poeta em companhia de quem seguira as passadas de uma boiada pelo sertão mineiro:

Dava eu de prenarrar-lhe romance a escrever – estória com grátis gente e malapropósitos vícios, fatos. Ele, de embléia, arriou o berrante: – O sr. tem de reger essas noções... Pelo que pensava, um livro, a ser certo, devia de se confeioar da parte de Deus, depor paz para todos, virtude de enganar com um clareado a fantasia da gente, empuxar a coragens. Cabia de ir descascando o feio do mundo morrinhento. [...] – A coisada que a gente vê, é errada... (p. 182).

De acordo com Irene Gilberto Simões, nesta passagem, “chega-se [...] ao ponto central da ‘poética’ do autor: a função da literatura é traduzir esse mundo mágico e romper com os planos da lógica por meio de uma nova expressão que o reflita” (s/d, p. 37).

5. “NÓS, OS TEMULENTOS”

Do mesmo modo que “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos”, terceiro prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, foi primeiramente publicado no jornal *O Globo*, em 28/01/1961 (Simões, s/d, p. 22). Todavia, diferentemente do segundo prefácio, este não traz em seu título um neologismo, mas um arcaísmo: “temulento”, do latim *temulentu*, que quer dizer “bêbado”. Em *As três graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa, Heloisa Vilhena de Araujo diz que tal palavra fora utilizada por Apuleu, no século II d.C., em sua obra *Metamorfoses* (o conhecido *O Asno de Ouro*). Segundo consta, em conformidade com o estilo que representava, o “asiático” – estilo considerado “artificial e sobrecarregado” (2001, p. 33) –, Apuleu teria modificado o sentido habitual de temulento, empregando-o “com a significação de encharcado, embebido” (2001, p. 34). Guimarães Rosa, dezoito séculos depois, assumindo postura semelhante a dos escritores representantes do estilo “ático” – cujo objetivo era, por oposição ao “asiático”, a “volta à naturalidade, pureza e

virilidade dos escritores clássicos” (2001, p. 33), “escolhe a palavra ‘temulento’ para indicar o bêbado, transferindo, assim, de volta ao original, o sentido deslocado que a palavra tinha em Apuleu” (2001, p. 34). Ao utilizar-se de palavra antiga, legitimada pelo uso dos grandes autores do passado, mas que já caiu em desuso, o escritor consegue produzir um efeito semelhante ao da novidade, levando o leitor menos preparado a encará-la como fruto de sua lavra.

Quando comparado aos demais prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, “Nós, os temulentos” caracteriza-se por um tom menos teórico, assemelhando-se de forma mais evidente aos contos do volume. Para a sua confecção, Guimarães Rosa selecionou e compilou uma série de conhecidas piadas sobre o tema do bêbado, nas mais diversas situações, e a esse conjunto de anedotas deu um tratamento especial. Dispostas de forma sequencial e coordenada, de modo a adquirir a continuidade de episódios, são elas que tecem o fio condutor de uma narrativa cujo protagonista é “*Chico, o herói*” (p. 115). É na fonte dessas piadas que o autor bebe para narrar as várias peripécias vividas pelo “*borracho*” (p. 118) personagem “*a pifar, virar e andar, de bar a bar*” (p. 115), até encontrar a própria casa, numa verdadeira “odisséia”, nas palavras de Paulo Rónai (1985, p. 218).

Dentre os recursos utilizados pelo autor para unir os fragmentos desta peça maior que é o prefácio, destaca-se a conjunção “e” que, reiteradamente, aparece no texto para marcar o início de cada nova piada. A fluidez e a continuidade da narrativa são garantidas por ela. Em virtude deste recurso, a sensação que o leitor tem é a de estar na presença de um típico contador de piadas que, para não perder o fôlego e manter vivos a atenção e o humor de sua platéia, ininterruptamente, introduz novas e divertidas situações.

Outro aspecto que merece destaque no que se refere à montagem do texto é o “tratamento especial” que as compiladas anedotas recebem em função “da mudança do foco narrativo, que passa para o interior do bêbado” (Simões, s/d, p. 31); ou seja, em “Nós, os temulentos”, o mundo é visto pelos olhos de um ébrio. Nesse sentido, “diferentemente da anedota que visa o ridículo da situação, a montagem dos fragmentos desperta a simpatia do leitor para esse temulento” (Simões, s/d, p. 31).

Os personagens que circulam pela galeria do texto são bastante diversificados, assim como as circunstâncias abrangendo apenas o personagem Chico. Há um número de piadas que o mostra em situação de interação com vários transeuntes: um padre, uma mulher caracterizada como “feia”, um guarda de trânsito, um policial de rua e alguns simples passantes não identificados; outro que o apresenta entre os “*copoanheiros*” (p. 116) João e José; e um terceiro número de anedotas que o mostra em situações envolvendo um tanque d’água, uma árvore, um poste, o seu chapéu, o velho elevador de seu prédio, a esposa que ele nunca teve e a imagem de um estranho nu refletida no espelho de seu quarto. Em todas estas piadas, depara-se o leitor, através de rápidos e sucintos jogos de perguntas e respostas, com as incongruências e contra-sensos nas palavras e atitudes típicas de bêbados, como Chico.

“Nós, os temulentos” inicia-se da seguinte forma: “*Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo*” (p. 115). Sob a forma de discurso indireto, observa-se, já no primeiro parágrafo, integrada ao discurso do narrador, a voz dos filósofos a manifestar o permanente questionamento do homem sobre o mistério do “estar-no-mundo”. Não é de hoje que indagações do tipo “Quem sou eu?”, “Qual o sentido da minha existência?”, “O destino existe ou tudo é obra do acaso?”, “O que é a morte?”, “O que serei depois dela?”, “Continuarei a existir?”, cercam e inquietam o homem. De fato, há diversas interpretações para cada uma dessas questões, mas há poucas respostas verdadeiramente satisfatórias. Talvez, seja em decorrência disso que “*Chico, o herói, não perquiria tanto. Deixava de interpretar as séries de símbolos que são esta nossa outra vida de aquém-túmulo, tão pouco pretendendo ele próprio representar de símbolo; menos, ainda, se exhibir sob farsa*” (p. 115). A verdade é que “*de sobra afligia-o a corriqueira problemática quotidiana, a qual tentava, sempre que possível, converter em irrealidade*” (p. 115) através da bebedeira. Como ele mesmo afirma: “Eu [bebo] para esquecer...” (p. 116). Assim, “*a pifar, virar e andar, de bar a bar*” (p. 115), Chico procura anular o eterno e cruel drama do “estar-no-mundo”.

Logo no início da narrativa, ele já é apresentado estando num bar a embriagar-se. Ao longo do relato, ele entra em dois outros bares antes de chegar definitivamente a sua casa. No primeiro, ele permanece “*até às primeiras*

duvidações diplólicas: - ‘Quando... – *levantava doutor o indicador* –... quando eu achar que estes dois dedos aqui são quatro’...” (p. 115). “*Já meio proparoxítono*”¹⁴ (p. 115) e pronto para atender ao “*chamamento de aventuras*” (p. 115), ele resolve, então, partir.

Por onde passa, Chico chama a atenção e é repreendido por várias vozes. Assim que ele se pôs a caminho,

casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer: - Bêbado, outra vez... – *em pito de pastor a ovelha*. – É? Eu também... – *o Chico respondeu, com báquicos, o melhor solução e sorriso*.

E como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostrofaram: - Bêbado, outra vez? *E*: - Não Senhor... – *o Chico retrucou* – ... ainda é a mesma (p. 115).

De acordo com o narrador, Chico “*estava sozinho*”, porém “*detestava a sozinhação*” (p. 115), isto é, a situação ou a sensação de estar completamente só (sozinho + solidão = “sozinhação”). Não tarda muito, ele passa em frente de um segundo bar e encontra os “*copoanheiros*” João e José, que “*com método iam combeber*” (p. 116). Neste local, os três amigos dão-se à carraspana “*ao cabo de até que fora-de-horas*” (p. 116). José, o mais bêbado do grupo, era o que possuía carro, ficando responsável por dar carona aos demais. Mal saem do boteco, mudam de opinião e decidem entrar noutra bar “*para a despedidosa dose*” (p. 116). Arrastando “*o José, que nem a um morto proverbial*” (p. 116), Chico e João pedem dois uísques para si e, ironicamente, uma coca-cola para o bebaço amigo, “*porque ele é quem vai dirigir*” (p. 116) – o que não evita o inevitável:

E – quem sabe como e a que poder de meios – entraram no auto, pondo-o em movimento. Por poucos metros: porque havia um poste. Com mais o milagre de serem extraídos dos escombros, salvos e

¹⁴ Para expressar a total temulência de Chico, Guimarães Rosa utiliza-se tanto de termos e expressões conhecidos quanto de sua própria autoria, tais como: “pifar” (p. 115), “noé” (p. 115), “pombinho” (p. 115), “montado-na-ema” (p. 115), “báquicos” (p. 115), “peruibambo” (p. 115), “sinuoso” (p. 116), “trambecando” (p. 116), “tambaleio” (p. 116), “zupicando” (p. 117), “mistilíneo” (p. 117), “sesoerguido” (p. 117), “adernado” (p. 117), “quadrupedar-se” (p. 117), “verticou-se” (p. 117), “bebaço borracho” (p. 118), “curvabundo, tentabundo” (p. 118) e “embriagatinhava” (p. 118).

sãos, os bafos inclusive. – Qual dos senhores estava na direção? – *foi-lhes perguntado. Mas:* - Ninguém nenhum. Nós todos estávamos no banco de trás... (p. 116)

Aqui, como no mencionado exemplo do padre e dos passantes e em outros que se farão presentes no decorrer do prefácio, Chico responde ao seu interpelador com desinibição e de forma um tanto quanto inconseqüente. Graças ao seu estado alcoólico, ele se liberta do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada unicamente pela consciência. Com o senso crítico reduzido, os limites e censuras impostos pelo convívio social são relaxados, tornando-o, desse modo, um símbolo de relativização do real. Isso não significa, no entanto, que o protagonista tenha esquecido, por completo, as regras sociais. A resposta dada ao guarda revela que, mesmo bêbado, ele continua a conhecer as leis que regulamentam o trânsito e, por conseguinte, o que acontece com aqueles que dirigem embriagados. O que ocorre é que Chico passa a oscilar, de maneira irregular, entre o real e o irreal; ou melhor, ele começa a viver ambos os planos como se fossem apenas um.

O argumento a que ele recorre para responder ao guarda configura-se, pois, pelo absurdo. Literalmente, ele “converte em irreabilidade” o incidente provocado, o que acaba por abalar e desafiar a própria autoridade do policial. Como que o mesmo poderia identificar o responsável pela batida se, extraordinariamente, o carro não tinha motorista e estava andando sozinho com os três “companheiros de copo” no banco de trás? De qualquer modo, consciente e/ou inconscientemente, Chico altera o sentido a seu favor e consegue se livrar da infração cometida.

Há outro exemplo em “Nós, os temulentos” que ilustra bem essa capacidade do protagonista de reconhecer até que ponto ele pode alterar o sentido a seu favor. Eis o relato: “*Mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos.* – Feia! – *o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria.* – E você, seu bêbado!? – *megerizou a cuja. E, aí, o Chico:* - Ah, mas... Eu?... Eu, amanhã, estou bom...” (p. 115). Neste exemplo, Chico reconhece o próprio estado alcoólico. Porém, de modo indireto e bastante irônico, acrescenta que a sua

situação melhora com apenas uma noite de sono, enquanto que para feiúra não existe solução.

A todo o momento, o protagonista age de modo expansivo, eufórico e em tom quase que de gozação. Suas emoções são desmascaradas e ele dispõe de seus pensamentos livremente, observando tanto a lógica racional quanto a lógica do avesso das coisas. Em razão dessa competência, ele consegue até mesmo dar, simultaneamente, mais de uma resposta à mesma pergunta. É o que ocorre quando outro policial o censura e ele concorda e discorda ao mesmo tempo: “*E não menos deteve-o um polícia: - Você está bebaço borracho! – Estou não estou... – Então, ande reto nesta linha do chão. – Em qual das duas?*” (p. 118).

Conforme dito anteriormente, o completo estado de embriaguez do protagonista proporciona-lhe uma visão “diplópica”. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “diplópico” é um adjetivo derivado de “diplopia”, que significa “visão dupla; duplicação das imagens dos objetos” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1047). À custa da bebida, Chico começa a ver todas as coisas de forma duplicada. Trata-se de um duplo olhar sobre o objeto e que o transforma num segundo objeto, ou seja, ele passa a ver o original e o duplo. Com isso, gradativamente, ele começa a perder a noção do real e a trazer o imaginário para a realidade. Com o caminhar da narrativa, vê-se que o *nonsense* passa a reinar absoluto.

Devido ao acidente sofrido – o que ocasionou a perda total do carro -, Chico e João deixam José e partem para as suas casas. Ambos os amigos caminham juntos até certa altura, tomando, em seguida, cada qual o seu rumo. É precisamente dessa separação em diante que a fantasia do protagonista parece se corporificar de modo mais intenso e ele se vê perante uma série de insólitos obstáculos criados pela sua imaginação. Conforme o narrador, “*alegre embora física e metafisicamente só, [Chico] sentia o universo: chovia-se-lhe*” (p. 116). É como se ele estivesse fora de si. Neste estado, ele trava diálogo com uma árvore, um poste e, até mesmo, com o próprio chapéu.

À medida que observamos o percurso do protagonista, vamos sentindo que, em conseqüência das crescentes “*duvidações diplópicas*” (p. 115),

este vai perdendo noções consideradas essenciais para um indivíduo. Primeiramente, ele perde as noções de tempo e de espaço:

Dera de rodear caminhos, semi-audaz em qualquer rumo. E avistou um avistado senhor e com ele se abraçou: - Pode me dizer onde é que estou? - Na esquina de 12 de Setembro com 7 de Outubro. – Deixe de datas e detalhes! Quero saber é o nome da cidade...
E atravessou a rua, zupicando, foi indagar de alguém: - Faz favor, onde é que é o outro lado? – Lá... – *apontou o sujeito.* – Ora! Lá eu perguntei, e me disseram que era cá...
E retornou, mistilíneo, porém, porém. Tá que caiu debruçado em beira de um tanque, em público jardim, quase com o nariz na água – ali a lua, grande, refletida: - Virgem, em que altura eu já estou!...
 [...] *E, quando foi capaz de mais, e aí que o interpelaram:* - Estou esperando o bonde... – *explicou.* – Não tem mais bonde, a esta hora.
E: - É? Então, por que é que os trilhos estão aí no chão?
E deteve mais um passante e perguntou-lhe a hora. Daí: - Não entendo... – *ingrato resmungou.* – Recebo respostas diferentes, o dia inteiro (p. 117-118)¹⁵.

Por fim, ele perde a própria identidade. Tal fato pode ser constatado em três situações. Na primeira, ao perder o compasso dos passos, Chico esquece sua condição física e julga-se coxo:

E torna que, sesoerguido, mais se ia e mais capengava, adernado: pois a caminhar com um pé no meio-fio e outro embaixo, na sarjeta. Alguém, o bom transeunte, lhe estendeu mão, acertando-lhe a posição. – Graças a Deus! – *deu.* – Não é que eu pensei que estava coxo? (p. 117)

Na segunda, ao entrar em casa, o protagonista esquece a própria condição civil e se depara com a ilusória imagem de sua esposa:

Pôde entrar no apartamento. A mulher esperava-o de rolo na mão. – Ah, querida! Fazendo uns pasteizinhos para mim? – *o Chico se comoveu. E, caindo em si e vendo mulher nenhuma, lembrou-se que era solteiro, e de que aquilo seriam apenas reminiscências de uma antiqüíssima anedota* (p. 118).

¹⁵ Em “Nós, os temulentos”, é possível constatar que não apenas a visão do protagonista se desdobra, mas, igualmente, as palavras. Os seguintes exemplos extraídos desta citação assinalam tal fato: “*avistou um avistado senhor*” e “*retornou, mistilíneo, porém, porém*”.

Na terceira, ao entrar em seu quarto e despir-se diante do espelho do armário, Chico vive a experiência de ter o próprio “eu” duplicado. O crescente olhar de estranhamento do personagem perante o mundo chega ao ápice neste momento. O corpo, que antes lhe era familiar, metamorfoseia-se em corpo estranho e ele se torna um estrangeiro de si mesmo. Neste encontro consigo mesmo, o “herói” encara a própria imagem como adversária e, com um golpe de sapato, arrebenta o espelho em mil pedaços. Tendo eliminado o *outro*, Chico “*tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo*” (p. 118).

A princípio, a leitura de “Nós, os temulentos” pode deixar o leitor um tanto quanto desconfiado, não levando a sério o escritor. Todavia, à medida que se adentra o texto, é possível observar que se trata de algo mais do que uma simples compilação de divertidas anedotas de bêbado. Além disso, não é a questão do alcoolismo e seus malefícios que Guimarães Rosa deseja abordar. “Nós, os temulentos” nos mostra que, embora seja alcoólica, a embriaguez de Chico simboliza uma outra postura de se “estar-no-mundo”. Ao procurar, através da bebedeira, transformar em irrealdade a “corriqueira problemática cotidiana”, tal atitude acaba por revelar uma outra forma de se ler a vida e o mundo, tornando-o, desse modo, “um agente de transfiguração do real” (Rónai, 1985, p. 218). A esse respeito, Paulo César Carneiro Lopes, em *Utopia cristã no sertão mineiro*, também faz um brevíssimo comentário. Ao referir-se aos quatro bêbados que aparecem no prefácio, ele diz que estes “representam todos aqueles que, por um motivo ou outro, musas internas ou alucinógenos, captam o mundo para além do habitual, e, ainda que aparentemente não ‘enxergando’ mais que alucinações e desvarios, conseguem perceber dimensões outras do real” (1997, p. 35). Sua singular competência para enxergar além das coisas aparentes equivale, pois, àquela das crianças que Rosa menciona em “Aletria e hermenêutica”.

Aliás, diga-se de passagem, “Nós, os temulentos” mantém claros vínculos com os prefácios anteriores e já prepara matéria para o próximo prefácio. Do primeiro, ele põe em prática a reutilização de anedotas já “riscadas” e “deflagradas” (a matéria-prima das estórias) e desvenda, a partir delas, realidade maior. Do segundo, ele promove a desautomatização da linguagem, recorrendo tanto aos neologismos quanto aos arcaísmos, como no citado

exemplo da palavra “temulento”. Para preparar o quarto, ele põe em cena um personagem aflito pelas coisas que fogem à explicação, alguém cuja dupla visão das coisas suscita um questionamento do real. Trata-se, pois, de uma espécie de duplo do autor. O próprio emprego do pronome pessoal “nós”, no título do prefácio, já marca a duplicidade entre o ente real e o ente ficcional. Como Chico, Guimarães Rosa é um ser embriagado pelo mundo e seus mistérios. Os fenômenos paranormais com os quais ele se depara pela vida a fora atestam tal fato. Além do mais, como um temulento, ele se mostra apto a captar realidades que escapam ao senso comum e questiona o que seja o real. Seu objetivo é romper com o instituído. Isso explica, até mesmo, a comparação a que Chico se submete ao dizer: “– Sou como Diógenes e as Danaides... – definiu-se, para novo prefácio” (p. 116)¹⁶.

Tanto Diógenes¹⁷ quanto as Danaides são seres que representam a ruptura, a desconstrução do convencional. Como os “*bêbados*” de “Nós, os temulentos” e, concomitantemente, o próprio autor, eles “*fazem muitos desmanchos*” (p. 117-118). No que se refere a Diógenes (413-323 a.C.), trata-se de um filósofo grego que, exilado de sua terra natal, Sinope, passou a viver em Atenas, onde adotou as doutrinas de Antístenes, fundador da escola dos cínicos. Vivendo em extrema pobreza e mostrando-se avesso às convenções sociais, ensinava que a virtude é o soberano bem e que a mesma consiste em repelir todo o prazer físico. Para ele, a ciência, as honras e as riquezas são falsos bens e devem ser desprezados. Segundo a *Enciclopédia Barsa*, o filósofo

sustentava que a felicidade se obtém pela satisfação das necessidades da maneira mais econômica e simples. Afirmava que tudo quanto é natural não é desonroso, nem indecente, e, portanto, pode e deve ser feito em público. As convenções contrárias a estes princípios não devem ser observadas. O indivíduo deve bastar-se a si mesmo (autarquia). Para isto teria que suprimir as necessidades sociais e perder o contato com a sociedade e o Estado (1994, p. 274).

No que diz respeito às Danaides, trata-se das cinqüenta lendárias filhas de Dânao. “Virgens guerreiras e cruéis”, elas “guardam [de sua ancestral]

¹⁶ Veja-se, aqui, uma possível anunciação do quarto prefácio.

¹⁷ A figura de Diógenes irá reaparecer no conto “O outro ou o outro”.

Io [...] uma paixão fria que as arrasta para fora do casamento e para fora da lei” (Kristeva, 1994, p. 49). Reza a mitologia que Dânao, fugindo de seu irmão gêmeo, Egito, e de seus cinquenta sobrinhos, vai para a Argos, levando-as consigo. Lá, ele se torna rei. Inconformados com a fuga das primas, seus sobrinhos suplicam-lhe que esqueça a inimizade com Egito e lhes dê as Danaides em casamento. A contragosto, Dânao concorda. Porém, como o oráculo havia predito que um genro o mataria, ele presenteia a cada uma das filhas com um punhal e ordena-lhes que degolem os maridos na noite de núpcias. Como elas não suportam a idéia do casamento, em especial, do casamento imposto, tal tarefa não se torna penosa. Todas obedecem, exceto Hipermnestra, que poupa a vida de seu esposo Linceu. Este, contudo, não perdoa às cunhadas e nem ao rei, assassinando a todos e usurpando o trono. Como punição por seu crime, as Danaides são condenadas, nos Infernos, a encher de água para todo o sempre um tonel sem fundo.

Considerando “Nós, os temulentos” no seu conjunto, é possível concluir que a palavra “diplopia” constitui o eixo da narrativa. Conforme sublinha Irene Gilberto Simões, “a montagem do prefácio revela uma compilação de anedotas sobre o tema do bêbedo que representariam uma alegoria do que o autor quer expressar, ou seja, a dupla visão das coisas” (Simões, s/d, p. 31). São diversos os dualismos que se fazem presentes no texto, a saber: “vida de aquém-túmulo” (p. 115) x vida de além-túmulo; realidade x irrealidade/fantasia; razão x loucura; identidade (eu) x alteridade (*outro*); texto ficcional x reflexão sobre o texto ficcional. A problematização de tais dualismos lembra-nos, inclusive, da necessidade de dupla leitura de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, tão enfatizada pelo autor, e nos faz pensar, de modo especial, nos contos que seguem este prefácio. Não há dúvidas de que, como os demais textos da obra, estes necessitam de duplas leituras. No entanto, percebe-se que eles permitem e solicitam uma leitura sob a perspectiva do duplo.

6. PROPOSTA DE TESE

Como ficou evidenciado no decorrer desta introdução, *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) não é uma obra estática e requer a participação efetiva do leitor. O próprio movimento de releitura proposto pelos seus dois índices bem como a sua peculiar estrutura (dotada de dois títulos, ordenação alfabética dos contos, anagramas, epígrafes, hipógrafes, glossário, quatro prefácios, ilustrações de capa e ilustrações ao final de cada estória) dão prova disso. Trata-se, na verdade, de uma obra labiríntica, dotada de várias entradas e passagens secretas, que equivalem a diferentes caminhos a serem percorridos pelo leitor. Cada caminho dá numa possibilidade de leitura.

Comentando sobre um dos enigmas da obra, que é a disposição em ordem alfabética das estórias, Paulo Rónai acredita que, provavelmente, tal artifício “seja apenas um despistamento e que a sucessão delas obedeça a intenções ocultas” (1985, p. 222). Esta proposição encontra sustentação, por exemplo, no estudo efetivado por Vera Novis, intitulado *Tutaméia: engenho e arte*. Em sua análise, a autora seleciona treze contos de *Tutaméia* e explora as suas várias intratextualidades, como a recorrência de personagens, espaços e acontecimentos, o que sugere a simultaneidade entre as estórias. João Alexandre Barbosa, em prefácio à obra de Vera Novis, assim interpreta o trabalho da estudiosa:

Obedecendo ao traçado da obra imposto pelo autor, Vera Novis intervém nas inquietações da própria obra rosiana, quer montando um roteiro de leitura pela escolha de estórias que dialogam intratextualmente, quer refazendo as relações entre estórias, prefácios, epígrafes e outras marcações de leitura. Na verdade, ao chegar ao último índice, o de releitura, em que se completa a citação de Schopenhauer sobre o próprio momento de decifração, a leitora crítica já havia exercido a liberdade de recomposição que *Tutaméia* propõe como substância essencial de seu consumo. Deste modo, a seleção de treze estórias no conjunto de quarenta é antes o resultado de uma hipótese de trabalho já realizado do que um ponto de partida: o conjunto dentro do conjunto termina por apontar para uma certa modernização composicional capaz de definir a totalidade, sem perda, no entanto, da mobilidade de base que, por assim dizer, desloca incessantemente as certezas de significado (apud Novis, 1989, p. 15-16).

A leitura realizada por Vera Novis comprova que os contos de *Tutaméia* não são fechados sobre si mesmos, revelando, assim, uma das “intenções ocultas” da obra. E quanto aos quatro prefácios? Qual seria a sua relação com os contos que antecipam e/ou com a obra? Conforme afirmado no início deste estudo, eles teriam duas funções simultâneas: (1) em conformidade com o primeiro índice, no qual aparecem entremeados às estórias, sua função seria a de nortear o leitor quanto à análise de seus correspondentes contos; (2) em concordância com o segundo índice, no qual aparecem agrupados e encabeçando todas as estórias, sua função seria a de prefaciar tanto *Tutaméia* quanto os demais títulos do autor, uma vez que Rosa acentua, em cada um deles, aspectos distintos de sua produção. Visto desse modo, poder-se-ia dizer, então, que, assim como os contos, os prefácios não são fechados sobre si mesmos, o que também acaba por revelar uma segunda “intenção oculta” da obra.

Como já mencionamos, a análise de Vera Novis dá conta de apontar as intratextualidades dos contos. Seu foco recai sobre cerca de trinta e três por cento das narrativas, as quais são, de certa maneira, reagrupadas. Contudo, no que diz respeito aos quatro prefácios, faz-se ainda necessário verificar até que ponto as propostas de cada um estão sendo realmente concretizadas em seus respectivos grupos de narrativas. Tal tarefa, entretanto, demanda tempo e, se possível fosse, deveria ser executada a quatro ou oito mãos, devido ao grande número de textos e a sua complexidade. Afinal, são quatro feixes de estórias. Tendo em vista tal dificuldade, o presente estudo centrar-se-á tão-somente nas onze narrativas que seguem o terceiro prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. É por essa razão que deixamos a sua análise por último, antecipando a de “Sobre a escova e a dúvida”.

Vimos, em “Nós, os temulentos”, que Guimarães Rosa explora, pela via do humor, a visão “diplópica” propiciada pela embriaguez. Como seqüela dos excessos alcoólicos, Chico, o protagonista, transporta a irrealidade para a realidade e vive as ambigüidades decorrentes desta situação. A nosso ver, por meio da imagem deste temulento e seus dualismos, o autor parece oferecer a chave temática do grupo de estórias que seguem o referido prefácio. É

precisamente esta a tese que se propõe defender nesta pesquisa. Acreditamos que a grande constante ou a coluna dorsal dos contos que o seguem é o tema do duplo.

Seguindo a proposta do prefácio, pode-se perceber que o problema do duplo faz-se presente tanto no interior das onze estórias quanto em alguns de seus títulos, tais como: “O outro ou o outro”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Retrato de cavalo” e “Se eu seria personagem”. Em cada narrativa, o duplo se manifesta de uma forma particular. Enquanto no prefácio o álcool é o elemento responsável pelas diplopias do protagonista, nos contos que o seguem, as diferentes “diplopias”, ou duplicidades, são decorrentes da imaginação criativa do autor. Por meio destes textos, Rosa viaja pela pluralidade que o tema já assumiu e, neste passeio, retoma e reinventa antigos itinerários. Daí a escolha do título deste trabalho: “Duplos em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”.

É sabido que o tema do duplo já se faz presente na produção rosiana. Se levarmos em conta que os quatro prefácios de *Tutaméia* referem-se aos contos que antecipam, à obra como um todo e aos demais títulos do autor, vemos que o próprio Guimarães Rosa confirma tal afirmação. São vários os textos do escritor que tratam deste motivo. Em ensaio intitulado “O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães Rosa”, Luiz Claudio Vieira de Oliveira aponta a presença do duplo nas seguintes narrativas: *Sagarana*: “Conversa de bois”, “A hora e vez de Augusto Matraga”, “Sarapalha”, “São Marcos”, “Corpo fechado”, “A volta do marido pródigo” e “Duelo”; *Corpo de Baile*: “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Uma estória de amor”; *Grande Sertão: Veredas*; *Primeiras Estórias*: “Nenhum, nenhuma”, “Pirlimpsiquice”, “O espelho”, “Darandina”, “Tarantão, meu patrão”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A benfazeja” e “Nada e a nossa condição”; *Tutaméia (Terceiras Estórias)*: “Droenha”, “Mechéu”, “Retrato de cavalo” e “Se eu seria personagem”; *Estas Estórias*: “A estória do homem do pinguelo” e “Meu tio o Iauaretê”.

Ainda que o tema do duplo seja uma constante nos textos do autor e se faça presente, até mesmo, em narrativas encabeçadas por outros prefácios de *Tutaméia*, é precisamente no grupo de contos aberto por “Nós, os temulentos”

que ele se mostra mais perceptível, assumindo o papel de elemento unificador. É por este ângulo que pretendemos mirar a obra em questão. Nossa análise está relacionada à especificidade estrutural da obra e procura mostrar que a ordenação dos contos vai além da mera questão alfabética, pois obedece ao tema proposto pelo prefácio. Em nossa opinião, fora essa a perspectiva que levou Rosa a enfeixá-los. Acreditamos que comprovação desta hipótese de estudo dará sinais concretos aos pesquisadores que desejarem se debruçar sobre o livro com objetivo de evidenciar as relações dos demais prefácios com os contos que antecipam.

Em virtude das características enumeradas nesta introdução, levou-se muito tempo para que a obra despertasse o interesse de pesquisadores. Até o início da década de 1990, por exemplo, havia apenas dois títulos publicados pela editora Perspectiva, sendo ambos os estudos frutos de trabalhos acadêmicos, a saber: *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*¹⁸, de Irene Gilberto Simões, e o mencionado *Tutaméia: engenho e arte*¹⁹, de Vera Novis. Além destes títulos, a obra contava com a dissertação de mestrado de Jeane Mari Sant’Ana Spera, intitulada “O mundo encantado de *Tutaméia*: uma leitura de João Guimarães Rosa”, defendida em 1984, na Unesp de Assis, e com uma magra quantidade de artigos dispersos em jornais, revistas e, raramente, em livros. Entretanto, uma visita ao banco de teses e dissertações do portal da Capes revelou que, a partir de 1992, novos trabalhos foram surgindo. Somando-se as pesquisas envolvendo apenas textos de *Tutaméia* com as pesquisas centradas nesta e em outras obras literárias, hoje, o portal registra mais de quarenta trabalhos²⁰ (Anexo 4). Além disso, em 2001, um novo estudo chegou às livrarias. Trata-se de *As três graças*: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa, de Heloisa Vilhena de Araujo. Diferentemente dos dois títulos já publicados, este trata da obra como um todo. Nele, a autora analisa tanto os quatro prefácios quanto os quarenta contos. Isso não significa, no entanto, que os trabalhos publicados anteriormente sejam menos substanciais. Ao que tudo indica, estes três títulos compõem os trabalhos

¹⁸ Dissertação defendida em 1982, na USP, sob o título “As mágicas paragens: uma proposta para a poética da narrativa em Guimarães Rosa”.

¹⁹ Tese defendida em 1987, na USP, sob o título “Engenho e arte: sobre *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa”.

²⁰ Embora *Tutaméia* já tenha sido objeto de vários trabalhos acadêmicos, os estudos registrados no portal da Capes não a abordam sob a perspectiva de leitura que propomos.

de maior fôlego publicados sobre o livro de Rosa. Atualmente, o livro conta com novas análises sob a forma de artigos e ensaios e que estão espalhadas em livros, periódicos, jornais e anais. Todavia, há ainda muito por se analisar. Há diversas entradas e passagens secretas a serem descobertas pelo leitor. Conforme dissemos, muitas são as “intenções ocultas” desta obra e tentar desvendar uma delas é a finalidade deste trabalho.

Tendo em mente este objetivo, o presente estudo será dividido em duas partes. Na primeira, intitulada “Um périplo pelo território do duplo”, haverá a preocupação em apresentar algumas considerações teóricas acerca deste tema de abrangência considerável, tais como: suas raízes na consciência mitológica de povos antigos; sua presença na religião e na filosofia platônica; um breve histórico de sua manifestação na literatura mundial e as modificações pelas quais passou; os tipos de duplo (“interno” e “externo”) e a sua representação através de variados elementos, como sócias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia, dentre outras coisas.

Vale frisar que, em função das culturas, dos períodos históricos e da criatividade de cada escritor, dentre outros fatores, o motivo do duplo sofreu diversas transformações e continua a se modificar. Assim, embora sirvam de suporte para a leitura de diversas narrativas, haverá casos em que as colocações teóricas não poderão auxiliar de forma direta a análise, por se tratar justamente de manifestações textuais particulares. Do mesmo modo que os escritores que já se enveredaram pelo território do duplo, Guimarães Rosa também dá a sua contribuição para o desenvolvimento e reatualização do tema.

A segunda parte, que leva o título do trabalho: “Duplos em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”, será inteiramente voltada para as análises dos contos “O outro ou o outro”, “Orientação”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, “Palhaço da boca verde”, “Presepe”, “Quadrinho de estória”, “Rebimba, o bom”, “Retrato de cavalo”, “Ripuária”, “Se eu seria personagem” e “Sinhá secada”. Devido ao fato da presença do duplo não se dar de forma uniforme na obra, analisaremos cada conto separadamente, considerando a sua unidade e respeitando a sua independência. Isso não quer dizer que uma mesma modalidade de duplo não possa se manifestar em mais de

uma narrativa. Todavia, percebemos que cada conto recebe um tratamento distinto com relação ao assunto que apresenta, o que justifica nossa opção por ver o todo a partir da singularidade de cada texto.

Espera-se, com o desenvolvimento deste trabalho, trazer para o meio acadêmico mais uma possibilidade de leitura de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* bem como contribuir para os estudos que procuram abordar a presença de um tema tão recorrente na obra de Guimarães Rosa que é o duplo. Acreditamos que a comprovação da hipótese de um fio condutor nas onze narrativas que seguem o prefácio “Nós, os temulentos” permitirá a elaboração de novos estudos concernentes à organização peculiar da obra, especialmente no que diz respeito aos demais prefácios e às perspectivas dentro das quais as estórias que encabeçam podem ser colocadas. Nossa pesquisa caracteriza-se, pois, como o primeiro passo nesse sentido. Trata-se apenas da junção de uma das peças deste desafiador quebra-cabeça que é a derradeira obra do autor mineiro.

I PARTE

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS ACERCA DO DUPLO

UM PÉRIPOLO PELO TERRITÓRIO DO DUPLO

Em cada dia, as duas partes da minha inteligência, a moral e a intelectual, atraíam-me mais e mais para essa verdade, cuja descoberta parcial fora em mim condenada a tão pavoroso naufrágio: que o homem não é realmente uno, mas duplo. Digo duplo porque o estado do meu conhecimento não vai além desse ponto. Outros poderão prosseguir, outros exceder-me-ão nestes limites; mas atrevo-me a pensar que o homem será um dia caracterizado pela sua constituição multiforme, incongruente, com suas facetas independentes umas das outras.

Robert Louis Stevenson. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, p. 72.

Tema errante e recorrente na história da literatura mundial, o duplo apareceu e continua a aparecer sob as mais diversas formas, intrigando e instigando a curiosidade e a imaginação de escritores, críticos e leitores. Embora ocupe um espaço bastante extenso no campo da literatura mundial, fazendo-se sentir já na Antigüidade, através das comédias de Plauto, é precisamente a partir do final do século XVIII que o termo “duplo” passou a ser difundido com mais destaque. De acordo com Nicole Fernandez Bravo,

uma das primeiras denominações do duplo é o de alter ego. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo [alemão] é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (2000, p. 261).

Em sua pesquisa sobre o tema do duplo, Juan Bargalló Carraté (1994, p. 11) afirma que o mesmo faz parte da estrutura de toda a literatura do ocidente como oposição de contrários. Ele também explica que essa oposição de contrários constitui um pressuposto básico na doutrina dos mais antigos pensadores do ocidente, como Heráclito e Platão; está latente no mito de Édipo;

e determina um dos capítulos destacados da crítica moderna, concretamente a sociocrítica, a psicocrítica freudiana e a mitocrítica de Gilbert Durand, sob o denominado “regime da antítese”. Para Carraté, o desdobramento (duplo) seria uma metáfora dessa antítese, ou dessa oposição de contrários, em que cada um encontra no *outro* seu próprio complemento. O desdobramento (a aparição do *outro*) seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca do *outro* para tentar se preencher.

Além das mencionadas áreas do saber e da literatura – gênero com o qual demonstra uma afinidade particular e no qual se manifesta de forma bastante fecunda –, o duplo também se faz presente nas artes plásticas, na música²¹ e na arte cinematográfica. No que se refere, em especial, à sétima arte, a motivação para o estudo de Otto Rank (*O duplo*) veio do filme *O estudante de Praga* (1914), de Hans Heinz Ewers, e é precisamente com a análise deste filme que o autor inicia o primeiro capítulo de seu livro. O filme é inspirado no conto de E. T. A. Hoffmann, intitulado “A imagem perdida”, e trata da história de Balduino, um estudante de Praga que, após ter dilapidado todos os seus bens de forma irresponsável, impensadamente vende, por uma fortuna, para um estranho chamado Scapinelli, a própria imagem refletida num grande espelho em seu quarto. Sem se dar conta da gravidade do contrato que acabara de assinar, o personagem acompanha com terror sua segunda personalidade destacar-se do espelho e seguir o velho pela rua afora. Desse momento em diante, a perda da imagem determinará conseqüências dolorosas para o herói e será a causa de sua ruína definitiva. Atormentado pelas constantes aparições de seu reflexo, não conseguirá sequer dar um primeiro beijo na mulher amada, a jovem condessa von Schwarzenberg, noiva de seu primo, o Barão Waldis von Schwarzenberg. Este último, ao saber da proibida ligação dos dois através de Lydushka, antiga companheira de Balduino, desafia-o para um duelo. Porém, Balduino, instado pelo pai da condessa, dá sua palavra de honra em penhor de

²¹ Clément Rosset, em *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, estuda alguns exemplos de manifestação do tema fora da expressão literária. Na pintura, o autor aborda a célebre tela *O ateliê*, de Vermeer. Na música, ele examina três grandes obras do início do século XX: “*Petrouchka*, de Stravinski, *O amor feiticeiro*, de Manuel de Falla sobre um argumento de Martinez Sierra, e *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss sobre libretto de Hofmannsthal” (1998, p. 75).

que não matará seu futuro genro. Todavia, no caminho para o duelo, encontra a própria imagem enxugando uma espada banhada em sangue e, à distância, vê seu rival morto. As perseguições causadas pelo terrível espectro só terminam quando Balduino, num acesso de raiva, apanha um revólver e alveja o fantasma, que desaparece imediatamente. Julgando-se livre de todas as suas penas, o personagem resolve mirar-se novamente no espelho. No entanto, no mesmo instante, sente uma violenta dor no coração, vê a camisa embebida de sangue e dá-se conta de que atirara em si mesmo. Desnortado, cai morto. Logo em seguida, Scapinelli aparece e, com um sorriso sarcástico, rasga o contrato sobre o corpo inanimado. Em *O estudante de Praga*, as situações pelas quais o personagem passa são, pois, determinadas por sua própria personalidade. É ela quem dita os acontecimentos. “Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau”, reproduz-se “o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria personalidade” (Rank, 1939, p. 15).

Fazer uma síntese do tema do duplo não é uma das tarefas mais fáceis de se executar, uma vez que este pode ser examinado sob múltiplos prismas, dependendo do contexto de que e de onde se fala. Além disso, as incontáveis transformações que sofreu – e, certamente, continuará a sofrer – conferem tal dificuldade. A única coisa que, seguramente, pode-se dizer é que, independentemente da diversidade de realizações e representações, as histórias de duplo geralmente apresentam uma face invariável de impasse, propiciadora de um sentimento de insegurança e mistério, nem sempre totalmente decifrável, nem sempre de compreensão plena, mas, nem por isso, menos estimulante. Conforme foi dito, o tema do duplo goza de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer respeito a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: “‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é objeto da reflexão” (Mello, 2000, p. 111).

A idéia da duplicidade do “eu” e seu desdobramento em várias acepções foi refletida por diversos estudiosos, como por exemplo: Ana Maria

Lisboa de Mello, Anne Richter, Berenice Sica Lamas, Catherine Couvreur, Clément Rosset, Cristina Martinho, Edgar Morin, Edna Tarabori Calobrezzi, Jacques Goimard & Roland Stragliati, João A. Frayze-Pereira, Juan Bargalló Carraté, Julia Kristeva, Lubomír Dolezel, Nicole Fernandez Bravo, Oscar Cesarotto, Otto Rank, Platão, Robert Rogers, Sigmund Freud e Wladimir Troubetzkoy, dentre outros tantos. Será à luz das reflexões destes estudiosos e de outros que se fizerem necessários que o motivo do duplo será agora analisado. Embora apresentem posturas críticas distintas em seu percurso de revisão do duplo, a maioria destes autores apresenta certa conformidade no estabelecimento de algumas determinações comuns, assumidas pelo tema entre os antigos, os românticos e os seus sucessores. Em geral, a representação artística do problema do duplo tem se dado através de elementos que se reproduzem através dos séculos, tais como: sócias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia.

1. O DUPLO NA ESFERA RELIGIOSA

Ainda que sua eflorescência tenha se dado na Alemanha, durante a era romântica, o duplo remonta a épocas bem mais remotas. Suas profundas raízes encontram-se presentes na consciência mitológica de povos antigos. Em *O homem e a morte*, de Edgar Morin, e, mais especificamente, em *O duplo*, de Otto Rank, é possível constatar o trabalho dos ensaístas no sentido de esquadriñar a questão do duplo no imaginário desses povos, através de fontes do tipo: folclore, histórias de magia, superstições, antigos costumes religiosos e demais tradições.

Segundo consta, antigas lendas nórdicas e germânicas já rezavam o encontro com o duplo. Tinha-se a idéia de que a libertação do duplo seria um acontecimento funesto que, muitas vezes, pressagiaria a morte. Uma das representações do *alter ego* nestes relatos era a da alma viajante que saía do corpo do adormecido, assumindo o aspecto animal ou de uma sombra.

No que toca, em particular, à sombra, Otto Rank diz que as superstições e os temores relativos a ela ainda existentes em nossos tempos têm suas raízes nos numerosos ritos e tabus divulgados entre os povos primitivos. Os antigos acreditavam que qualquer dano causado à sombra prejudicaria o seu possuidor. De acordo com uma crença hindu, era possível inclusive matar um inimigo transpassando o coração de sua imagem ou sombra. Os povos primitivos também evitavam cruzar as suas sombras, pisá-las, bem como projetá-las sobre um defunto, um caixão ou túmulo – razão pela qual faziam os enterros à noite: “Em sentido um pouco modificado, esta superstição transparece como temor às moléstias ou outras desgraças. Aquele que não possui uma sombra morrerá; aquele que tem uma sombra pequena ou apagada adoecerá; ao passo que uma sombra forte pressagia saúde” (Rank, 1939, p. 92). Nestes três últimos casos, a sombra é vista como o símbolo material de uma realidade invisível, porém atuante no homem, isto é, a sua força vital.

Para os povos primitivos, a sombra era a personificação ou o equivalente da alma humana:

Esta crença explica o particular respeito que dedicam à sombra, e os tabus criados em torno dela, e ainda mais, que todos os temores supersticiosos da morte nascem da infração dos tabus, visto que o ferimento, a mutilação ou a perda da sombra são, irremediavelmente, seguidos de morte (Rank, 1939, p. 92-93).

Recorrendo a diversos folcloristas, Otto Rank constata que, nas línguas de variados povos, uma mesma palavra pode designar “sombra”, “espírito”, “alma”, “imagem”, “reflexo”, “eco” e “duplo”. Conforme o autor, “variada série de relatórios, apresentados em folclore, põe fora de dúvida o fato de que o homem primitivo considera a sombra seu misterioso duplo, como um ser espiritual, porém real²²” (Rank, 1939, p. 93). Como faz notar Edgar Morin, não se trata de um elemento que se manifesta apenas depois da morte:

²² “Segundo uma tradição, o homem que vendeu sua alma ao diabo [para obter em troca aquilo que desejasse nesta terra] perde com isso sua sombra. O que significa que, por não se pertencer mais, ele deixou de existir enquanto ser espiritual, enquanto alma. Não é mais o demônio que faz sombra sobre ele; ele não tem mais sombra, porque não tem mais ser” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 843). De agora em diante, sua sombra/alma pertence ao mundo das trevas e já não pode se manifestar sob o sol.

Esse duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência quotidiana e quatinocurna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco [reflexo auditivo] (1988, p. 126).

Em consonância com esse dado, os franceses Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, na parte que dedicam à explicação do verbete “duplo”, em seu *Dicionário de símbolos*, afirmam que “as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um do duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro” (1997, p. 353).

No que se refere aos tabus, superstições e presságios em relação ao reflexo sobre a água ou no espelho, estes são da mesma natureza dos que dizem respeito à sombra. Para os povos primitivos, perder o reflexo era o mesmo que perder a alma, o que resultaria inevitavelmente em morte. Por meios dos espelhos, as almas podiam ser capturadas, os mortos podiam ser invocados, o futuro podia ser predito²³ e rituais de magia²⁴ podiam ser realizados. Conforme Edgar Morin, “o além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida” (1988, p. 127). A crença, por exemplo, na permanência das almas no espelho e no perigo que isso inspira, reflete-se nos costumes de alguns povos de não expor um cadáver perante espelho, e nem contemplar o defunto através dele, para evitar que se veja outro cadáver predizendo outra morte. De acordo com outra crença,

aquele que se mirar num espelho, enquanto houver um cadáver dentro de casa, falecerá em curto prazo. Esse temor, entretanto, parece ser muito divulgado mesmo em nossos tempos, julgando-se pelo hábito de se cobrirem os espelhos em caso de morte – costume

²³ Para Otto Rank, “o interesse principal de um indivíduo pelo seu futuro consiste mais em saber se terá vida longa do que conhecer o que possa sobrevir” (1939, p. 117-118).

²⁴ Para predizer o futuro, as videntes também podiam receber as indicações do mundo dos duplos através da água e do derivado do espelho, que é a bola de cristal. Em *Histoire du miroir*, “Melchior-Bonnet informa que a maior parte dos tratados de demonologia - do séc. XII ao século XVII - denunciam as práticas de feitiçaria que se apóiam na hidromancia, catoptromancia (do gr. *kataptron*: espelho) e cristalomancia” (apud Mello, 2000, p. 116).

este, baseado no temor de que a alma do morto permaneça em casa (Rank, 1939, p. 115).

A idéia de que a alma de um indivíduo aparece personificada na sua imagem também se exprime no temor de alguns povos de serem retratados por meio da pintura ou através de processo fotográfico: “Esta superstição é observada, tanto entre os Esquimós, como entre os índios americanos, os habitantes da África Central, da Ásia, da Índia Oriental e da Europa” (Rank, 1939, p. 119). Teme-se que a própria imagem seja possuída por um estranho, visto que este poderá expô-la a alguma desgraça ou até mesmo à morte. No que se refere, em especial, à fotografia, Edgar Morin diz que este reflexo moderno pode “fixar a presença do duplo: certos espíritas desaconselham o deixar-se fotografar, com receio dos malefícios que possam incidir sobre o duplo” (1988, p. 153). Conforme sublinha Nelson Brissac Peixoto, “fotografar [...] é, num certo sentido, se apropriar” (1990, p. 471).

No imaginário dos povos, o retrato é capaz de captar a vida do modelo. Este medo reflete-se inclusive no receio de alguns selvagens²⁵ de permanecerem a sós com fotografias, temendo que possam viver e vir atacá-los. Devido à crença de que a imagem é a alma, o temor pela própria imagem estende-se igualmente à escultura. Otto Rank relata que “a vista de uma estátua pode produzir num selvagem africano estado de grande inquietação, e que já se tornou necessária a destruição de obras de arte, para acalmar uma multidão excitada” (1939, p. 120).

Os homens primitivos não conhecem a sua interioridade senão exteriormente a si. O que possivelmente os levou a identificar a alma nas suas sombras são os seus “misteriosos” atributos: trata-se de um fenômeno visível, porém sem matéria corpórea, que se desdobra em condições particulares (luz do sol/luar) ou sob fontes de luz artificiais; inseparável do homem – a ponto de se poder considerá-la como uma parte integrante sua –, e que o reproduz/duplica da forma como fisicamente se constitui. Otto Rank assinala que

²⁵ Aqui, o emprego do termo “selvagem” por Otto Rank assinala a posição de um estudioso da primeira metade do século XX. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “o termo, quando us. para designar ou classificar grupos humanos, tende a ser rejeitado pelas modernas análises das ciências sociais, devido às conotações etnocêntricas explícitas em seu uso comum e por sua imprecisão como conceito” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2539).

foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. Mais tarde [eles] representaram a sua alma e esta crença primitiva se tornou a origem da crença na alma, sustentada pelos povos de cultura antiga. Erwin Rohde, em seu vasto estudo sobre o desenvolvimento da idéia da alma na antiguidade, exprime o seguinte em sua volumosa obra *Psique*: “A crença na existência de uma alma era uma das mais antigas hipóteses em que se baseava a explicação do sonho, do êxtase e das visões, fazendo com que um agente de natureza especial interviesse em todos os casos obscuros”. Segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível, outra invisível que se desprende apenas depois da morte – esta não é outra senão a sua alma. Habita no homem como um hóspede estranho, um débil duplo (sua outra personalidade sob a forma de sua psique) cujo reino é o país dos sonhos. Quando a personalidade consciente adormece, o duplo trabalha e vela. Tal imagem, refletindo a personalidade visível e constituindo a segunda personalidade, é considerado pelos Romanos como o Gênio; pelos Persas, o Fravauli; pelos Egípcios, o Ka²⁶ (1939, p. 96-97).

Para Otto Rank, quando analisado, o significado original do duplo nada mais é do que o problema/angústia da morte que constantemente ameaça a personalidade. A perspectiva da morte, a consciência da efemeridade e finitude do “eu”, é difícil de ser admitida pelo homem primitivo, razão pela qual se originou a crença na alma imortal – que é um dos fundamentos das tradições religiosas de modo geral. Nas palavras do ensaísta,

a crença na alma originou-se do desejo de vencer este medo, e daí sobreveio a divisão da personalidade em duas partes, uma mortal e outra imortal. Estas duas partes, uma que aparece e desaparece, enquanto a outra é visível continuamente, são semelhantes, ou pouco se diferem – corpo e sombra (Rank, 1939, p. 100).

A imaginação de um *outro* – um duplo idêntico, autônomo, inalterável e sobrevivente sob a forma de espectro – seria, então, uma garantia contra o sepultamento do “eu”, uma forma de negar a morte e de salvar a sua integridade para além da decomposição. Visto sob essa perspectiva, a princípio,

²⁶ No antigo Egito, o Ka é um duplo, uma espécie de gênio protetor e sábio com o qual o homem nasce, que o acompanha durante toda a sua vida e dele se apossa depois da morte. É entendido também como a manifestação das forças vitais. Segundo Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, “a expressão *passar a seu Ka* significa morrer, o que levaria a crer que esse princípio teria uma existência independente do corpo com o qual é, entretanto, moldado” (1997, p. 528).

o duplo atuaria com um anjo da guarda do homem primitivo, o protetor de sua imortalidade. Acontece que, enquanto “o homem ingenuamente acreditava na sobrevivência pessoal eterna, além túmulo, [...] era [igualmente] forçado a admitir a existência de continuidade puramente biológica nas espécies, em cujos indivíduos reconhecem a sua mortalidade” (Rank, 1939, p. 151-152). Paradoxalmente, “neste símbolo original de sua imortalidade pessoal é obrigado a reconhecer a morte que dantes procurava negar” (Rank, 1939, p. 152). Assim sendo, numa fase mais avançada na crença na alma, o duplo inverte seu aspecto, perde a sua exclusiva significação positiva e se transforma também em terrível e assustador mensageiro e, até mesmo, proclamador da morte – razão porque gera sentimentos ambivalentes a seu respeito, de proteção (interesse apaixonado) e de ameaça (terror) ao mesmo tempo. Transformado na consciência perseguidora e atormentadora do homem, o duplo, em todas as suas associações – sombra, reflexo, retrato e etc. – passa a evocar a morte e sua invencibilidade. É por isso que “a origem de todos os tabus parece ser o temor de provocar o espírito mau da morte, em outras palavras, a própria morte” (Rank, 1939, p. 100).

De acordo com Nicole Fernandez Bravo, essa idéia de separação entre alma e corpo, espírito e matéria, é uma das formas de representação da estrutura do homem interior, uma vez que esta “pressupõe a união de dois elementos diferentes” (2000, p. 262). Além dela, a dualidade humana também se expressa nas seguintes dicotomias: masculino/feminino, homem/animal, mortal/imortal, bem/mal, razão/sentimento, razão/instinto, consciência/inconsciência, sanidade/loucura, vício/virtude, bom gênio/mau gênio, objetivo/subjetivo e etc. Comentando a respeito da religião pagã e de seus deuses dotados de natureza dúplice, Jeová da Rocha Mendonça evidencia que a constituição de tais divindades acaba por representar esse caráter bipartido do homem. Diz o autor que as “divindades das religiões [pré-colombianas,] africanas, egípcias e gregas, etc., com uma associação física parte homem, parte animal, ou numa simbiose homem/mulher (entre outras manifestações), [...] já sugerem uma disputa/conflito do ser em sua dualidade existencial” (2001, p. 144-145).

No que concerne à dualidade masculino/feminino, o primeiro livro do Velho Testamento, o *Gênesis*²⁷, relata que o homem começa sendo um e Deus, para dar-lhe uma companheira, corta-o em dois. Segundo o texto bíblico,

Iahweh Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.” [...] Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem.

Então o homem exclamou:

“Esta, sim, é osso de meus ossos
e carne de minha carne!

Ela será chamada ‘mulher’,
porque foi tirada do homem!”

Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e eles se tornam uma só carne (Gn 2, 18-24).

2. O DUPLO NA ESFERA FILOSÓFICA

É interessante observar que a idéia de uma bipartição do homem em seu duplo feminino não aparece unicamente no texto de tradição judaico-cristã. Na filosofia, ela aparece no mito do andrógino, relatado por Platão em *O banquete*. Nesta obra, o filósofo ateniense, pelos lábios do poeta cômico Aristófanes, relata que

nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino [proveniente de *Hélio* (Sol)] e o feminino [procedente de *Géia* (Terra)], mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois [pois oriundo de *Selene* (Lua) – a qual participa de ambos], do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino²⁸, enquanto

²⁷ Nos capítulos iniciais deste livro, pode-se também constatar a presença do duplo na própria “concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir. A cosmogênese já implica a idéia de desdobramento” (Mello, 2000, p. 112). Além disso, vale notar que é exatamente “com uma divisão dual que Deus rompe com o Verbo, dando início à Criação: luz *versus* trevas” (Lamas, 2004, p. 44).

²⁸ “Andrógino em grego é um adjetivo, cuja forma masculina e feminina é “andróguynos”, palavra composta de “anēr”, “andrós”, *aquele que fecunda, o macho, o homem viril* e “guynē”,

agora nada mais é que um nome posto em desonra (Platão, 1979, p. 22).

Seu corpo era singular:

Formava uma só peça, com dorso e flancos circulares: possuía quatro mãos e quatro pernas; duas faces idênticas sobre um pescoço redondo; uma só cabeça para estas duas faces coladas opostamente; era dotado de quatro orelhas, de dois órgãos dos dois sexos e o restante na mesma proporção (Brandão, 2000, p. 65).

Fortes e presunçosos, tais seres resolveram escalar ao céu para investir contra os deuses. Por tal audácia e procurando enfraquecê-los, Zeus resolveu cortar a cada um em dois,

encarregando seu filho Apolo de curar as feridas e virar o rosto e o pescoço dos operados para o lado em que a separação havia sido feita, para que o homem, contemplando a marca do corte, o *umbigo*, se tornasse mais humilde, e, em conseqüência, menos perigoso (Brandão, 2000, p. 65).

Enfraquecido em sua singularidade por conta desta cisão, o andrógino tem seu destino convertido numa eterna busca pela metade faltante, ou seja, o seu *outro* com quem voltará a ser um. Aliás, não apenas o andrógino está fadado a esta busca constante do duplo – com seus aspectos ambíguos (benéficos e maléficos) –, mas igualmente os homens e as mulheres, pois Zeus também decidiu parti-los em dois, tornando-os carentes e desejosos de se “re-unir” para sempre. Aqui, já se constata uma diferença entre o texto bíblico e o texto filosófico. Enquanto o primeiro fundamenta-se unicamente numa relação heterossexual para a realização da unidade, visto que “o Adão primordial, que não era macho e sim andrógino²⁹, se converte em Adão e Eva” (Chevalier &

“guynaikós”, *mulher, fêmea*, donde *andrógino* é o comum aos dois sexos, o que participa de ambos” (Brandão, 2000, p. 64).

²⁹ Antes de relatar a criação da mulher a partir da costela de Adão – o que significa dizer “que todo humano era indiferenciado em sua origem” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 53) –, a Bíblia assim descreve a criação do homem: “Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra’. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou” (Gn, 1, 26-27). Ao comentar esta passagem em seu estudo “Andróginos”, Marie Miguet diz o seguinte: “Um criador

Gheerbrant, 1997, p. 52), o segundo, através das bipartições efetivadas nos gêneros masculino e feminino, também admite a relação homossexual como propiciadora de um retorno ao estado primordial e dá sua versão mítica acerca da origem do homossexualismo. De qualquer modo, é do desejo e da procura do todo que se teria originado aquilo que se dá o nome de “amor”, isto é, o que as criaturas sentem umas pelas outras. Consoante o filósofo, “é então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador de nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana” (Platão, 1979, p. 24).

O que confere ao indivíduo a certeza de ter achado o seu próprio complemento é a agitação dos sentimentos e a sensação de plena felicidade experimentada diante do *outro*. Lê-se em *O banquete* que,

quando se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, [...] então extraordinárias são as emoções que [as criaturas] sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento. E os que continuam um com o outro pela vida afora são estes, os quais nem saberiam dizer o que querem que lhes venha da parte de um ao outro. [...] É assim que nossa raça se tornaria feliz, se plenamente realizássemos o amor (Platão, 1979, p. 24-25).

Ainda no âmbito da filosofia platônica, porém sob enfoque totalmente diverso, não mais pressupondo o dualismo no domínio do interior do homem, o tema do duplo aparece registrado no livro VII de *A república* através do dualismo “mundo sensível” (cópia) X “mundo inteligível” (modelo), presente na famosa alegoria da caverna. Sócrates, personagem por meio do qual Platão nos fala, convida seu companheiro Glauco a visualizar o seguinte quadro:

Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa

e uma criatura andrógina: esta seria a idéia latente da primeira narrativa do *Gênesis*. Segundo a autora, “essa narrativa postula uma bissexualidade de Deus e mostra, em sua imagem dupla, Adão e Eva antes da queda, uma coabitação harmoniosa do masculino e do feminino” (2000, p. 26).

numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas (Platão, 2004, p. 225).

Uma vez de costas voltadas para a luz da fogueira, estes prisioneiros só conseguem enxergar projetadas no fundo da caverna as próprias sombras, as sombras de seus companheiros, bem como as sombras dos homens que desfilam ao longo desse pequeno muro transportando variados objetos, tais como estatuetas de homens e animais feitas de pedra, madeira e outros materiais. Para eles, os ecos das vozes desses transportadores referem-se tão-somente às suas sombras e são elas – quais forem – que representam a “verdadeira realidade”.

Concluída a descrição do quadro, Sócrates convida Glauco a imaginar a seguinte situação: “Considera agora o que lhes acontecerá, naturalmente, se forem libertados das suas cadeias e curados da sua ignorância. Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz” (Platão, 2004, p. 226). De início, com a vista ofuscada, não conseguirá distinguir os objetos e figuras cujas sombras ele via antes. Forçam-no, então, a se aproximar do fogo e a fitar a sua luz, o que lhe causa um maior ofuscamento. Sua primeira reação é a de desviar os olhos magoados para as sombras que ele pode fitar e as quais julga serem mais nítidas. Em seguida, levam-no para fora da caverna, onde a luz do Sol brilha. Não podendo suportar a visão do dia nem distinguir nenhuma imagem, ele, primeiramente, concentra o olhar nas sombras dos homens e de outros seres que se projetam no solo e, logo após, nos seus reflexos na água. A partir de então, consegue, aos poucos, enxergar os próprios seres. Já no que diz respeito à luz do Sol, esta somente poderá ser contemplada tal como é assim que ele, gradativamente, conseguir enfrentar a claridade dos astros e da Lua: “Depois disso, poderá concluir, a respeito do Sol, que é ele que faz as estações e os anos, que governa tudo no mundo visível e que, de certa maneira, é a causa de tudo o que ele via com os seus companheiros, na caverna” (Platão, 2004, p. 227). Maravilhado pela recente descoberta e lembrando-se da ciência que se

cultiva na caverna, lamentar-se-á pelos ignorantes companheiros de cativo e não aceitará de bom grado retornar à antiga morada. No entanto, ele acaba por regressar e retomar o antigo lugar. Quando ele penetra na escuridão da caverna, seus olhos, ainda inundados de luz solar, são incapazes de distinguir os seres e as coisas que lá habitam. Por conta disso, torna-se objeto de zombaria dos demais prisioneiros e é hostilizado.

Conforme Platão expõe na alegoria da caverna, existem dois mundos: o “mundo sensível” e o “mundo inteligível”. O primeiro, representado pelo interior da caverna, é a imagem deste mundo e os escravos que lá habitam refletem a condição dos homens na terra – prisioneiros do próprio corpo e de seus sentidos. Trata-se de um lugar de ignorância e de incertezas, de um mundo de “aparências”, visto que o que se passa lá fora, ou seja, as coisas reais, assim como as “reproduções” pelas marionetes e as figuras dos próprios companheiros de cativo, são percebidas apenas como espetáculos de sombras mais ou menos difusas, projetadas sobre o fundo. Tal percepção, no entanto, não é uniforme, mas variada e cambiante, uma vez que decorre da experiência sensível, ou melhor, do testemunho dos sentidos de cada um. De qualquer forma, os escravos confinados na caverna estão certos de que a verdadeira realidade não é outra senão aquela por eles experimentada individualmente. Eles nada conhecem além disso. Em nota de número 6 ao livro VII de *A república*, Bernard Piètre diz que

a ilusão obstinada do senso comum considera como única realidade a que se vê ou se conhece por meio dos cinco sentidos e julga “absolutamente” impossível que possa existir uma outra. Do mesmo modo, os prisioneiros da caverna não podendo voltar-se para trás, não suspeitam que possa existir uma outra realidade senão a que vêem e “necessariamente” (como responde Glauco) pensam que a realidade existente é unicamente a que vêem. A opinião é tanto mais certa de si mesma quanto mais afastada se encontra da verdade (1985, p. 47).

No que tange ao “mundo inteligível”, representado pelo exterior da caverna, este figura como um mundo para além do nosso, superior, intangível, “mundo das verdades e das essências, chamadas também ‘Idéias’ – que são imutáveis, objetivas e universais” (Piètre, 1985, p. 24). É lá que palpita a

verdadeira realidade, que se encontram os seres verdadeiros. Todas as coisas conhecidas no mundo visível, sejam elas naturais ou artificiais, são o duplo imperfeito e fugaz dessa realidade ideal – realidade esta invisível aos olhos do corpo, isto é, imperceptível aos sentidos, porém manifesta aos olhos do espírito, ou melhor, perceptível unicamente pelo intelecto:

Todas as coisas da natureza, da matéria aos astros, passando pelas plantas, pelos animais, pelos homens, etc., só existem enquanto participam de realidades mais perfeitas, ou seja, de realidades ideais. As Idéias são as causas de tudo o que existe, como os seres reais são causas de suas sombras e de seus reflexos.

Assim como um belo corpo não passa de um reflexo tênue do que pode ser o Belo em si mesmo e uma lei justa nada mais é do que uma imitação longínqua do que pode ser o justo em si, os homens, as árvores, os cavalos são meras cópias imperfeitas [e transitórias] de um mesmo modelo [abstrato, perfeito e universal] de homem, de árvore, de cavalo. Do mesmo modo, as mesas e as camas que o marceneiro fabrica constituem cópias variáveis de um mesmo modelo ideal de mesa ou de cama.

O que caracteriza principalmente as realidades inteligíveis ou as idéias é sua estabilidade, sua eternidade: seu ser. E o que caracteriza principalmente as realidades sensíveis é sua mobilidade, seu aparecimento e desaparecimento, seu nascimento e sua morte, enfim, sua condição de vir a ser (Piettre, 1985, p. 26).

O mundo sensível não é mais do que “um sucedâneo enganador”, uma sombra do mundo inteligível – o qual lhe confere “a sua significação e o seu ser”³⁰ (Rosset, 1998, p. 49). É por isso que a alma deve sair desse mundo de aparências, perecível, para contemplar o verdadeiro mundo das realidades – o

³⁰ Referindo-se à outra obra de Platão, *Mênon*, Clément Rosset afirma que este também é “o sentido da teoria da reminiscência, que ensina que jamais poderia existir neste mundo uma experiência verdadeiramente primeira. Nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a idéia original” (1998, p. 53). Nesta obra, Platão expõe o mito segundo o qual a alma é imortal e, tendo nascido diversas vezes e visto tanto as coisas deste mundo quanto as do outro, o Hades, não há o que não tenha aprendido, sendo, pois, possível, em certas ocasiões, “rememorar aquelas coisas justamente que já antes conhecia” (Platão, 2005, p. 51-53). Nas palavras do filósofo, “sendo a natureza toda congênere e tendo a alma aprendido todas as coisas, nada impede que, tendo <alguém> rememorado uma só coisa — fato esse precisamente que os homens chamam aprendizado —, essa pessoa descubra todas as outras coisas, se for corajosa e não se cansar de procurar. Pois, pelo visto, o procurar e o aprender são, no seu total, uma rememoração” (Platão, 2005, p. 53). É justamente isso o que acontece com o jovem escravo sem estudo do *Mênon*. O personagem Sócrates põe-se a fazer-lhe perguntas de crescente complexidade sobre geometria e o leva a se recordar de algo nunca ensinado. Ao resolver as questões de matemática que lhe foram propostas, o escravo “não descobre, mas redescobre” (Rosset, 1998, p. 53) as verdades essenciais que estão escritas na sua alma eternamente.

mundo das Idéias – situado na esfera celeste. Tal como afirma Platão, a “subida à região superior” e a “contemplação dos seus objetos” representam, pois, “a ascensão da alma para a mansão inteligível” (2004, p. 228). De acordo com a concepção platônica, o meio para isso é a educação:

O homem através da educação (Ginástica para o corpo; Música – ciências e artes das musas – para a *psiké*; e Dialéctica para o espírito, *nous*) deve ir libertando-se da *caverna* do mundo sensível e ascendendo paulatinamente à beleza dos divinos [e eternos] arquétipos (Loução, 2002, p. 85).

3. AVATARES DO DUPLO NA LITERATURA

3.1. O duplo como representação do homogêneo

O percurso da representação do duplo na história da literatura mundial pode ser dividido em duas fases: na primeira, o duplo aparece como figuração do homogêneo; na segunda, como figuração do heterogêneo. A primeira fase, que vai da Antigüidade até o final do século XVI, deixa transparecer a concepção unitária do homem, ou seja, o “postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente” (Bravo, 2000, p. 267), até então predominante.

Neste momento, o duplo simboliza o idêntico e aparece retratado através de gêmeos ou de sócias: dois personagens dotados de identidade própria e sustentando uma subjetividade autônoma, apresentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação. No contexto das obras em que o duplo revela-se como figura do homogêneo, como nas comédias de Plauto (*Os menecmas*, 206 a.C.) e de William Shakespeare (*Comédia dos erros*, 1592-1593), a parecença entre os seres é utilizada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, levando o sócia ou o gêmeo a serem confundidos com o herói e vice-versa. De qualquer maneira, “a identidade de quem assim se vê duplicado não é posta em discussão. O duplo instaura uma substituição apenas momentânea, e o original

reencontra em seguida todas as suas prerrogativas. O desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser” (Bravo, 2000, p. 267). Esta tendência à unidade prevalece inclusive nas peças em que um mesmo personagem, travestindo-se, desempenha dois papéis diferentes, como em *O soldado fanfarrão* (por volta de 206 a.C.), de Plauto.

Outros exemplos citados por Nicole Fernandez Bravo são: *Anfitrião* (201-207 a.C.), de Plauto, *Historia regum britanniae* (1132-1135), de Geoffrey of Monmouth, *Ami e Amile* (1090) de Radulfus Tortarios, *Titus et Gisippus* (séc. XII), de P. Alfonso, *La Calandria* (1513), de Bernardo Dovizi da Bibbiena, *Los engañados* (1556), de Lope de Rueda, *Gli inganni* (1562), de Niccolo Secchi, *Rei por semelhança* (1600), de J. Grajales e *Noite de reis* (1602), de William Shakespeare.

3.2. O duplo como representação do heterogêneo

A partir do término do século XVI, dá-se início ao progressivo abandono da concepção do duplo enquanto manifestação do homogêneo – o que não significa dizer que, no decorrer dos tempos, obras literárias ligadas a esta vertente tenham completamente saído de cena³¹. Acontece que, deste ponto em diante, em decorrência do “pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto” (Bravo, 2000, p. 263), ocorre uma abertura para o espaço interior do homem e o duplo passa a figurar a desagregação da personalidade, assinalando, assim, uma radical mudança em sua concepção. Quando o duplo passa a representar a divisão do “eu” – no

³¹ As seguintes obras citadas por Nicole Fernandez Bravo atestam a continuidade desta vertente: *La crueldad por el honor* (1623) e *El semejante a sí mismo* (1630), de Juan Ruiz de Alarcón y Mendonza; *Don Gil de las calzas verdes* (1617) e *La ventura con el nombre* (1630), de Tirso de Molina; *O jogo do amor e do acaso* (1630), de Pierre Marivaux; *El palacio confuso* (1630), de Lope de Veja; *Les sosies* (1636), de Jean Rotrou; *Dom Sanche d'Aragon* (1649), de Pierre Corneille; *El Pastelero de Madrigal* (1660), de Jerónimo de Cuéllar; *Amphitryon* (1668), de Molière; *I due gemelli veneziani* (1748), de Carlo Goldoni; *Anfitrião* (1806), de Heinrich von Kleist; *Avatar* (1857), de Théophile Gautier; *A strange story* (1862), de Edward Bulwer-Lytton; “The story of the late Mr. Elvesham” (1897), de H. G. Wells; *O retorno de Casanova* (1917), de Arthur Schnitzler; *Amphitryon 38* (1929), de Jean Giradoux; *Mon double et ma moitié* (1931), de Sacha Guitry, e *Les jumeaux de Brighton* (1939), de Tristan Bernard.

século XIX – e, até mesmo, o seu fracionamento infinito – este já no século XX –, é a heterogeneidade, e não mais a unidade, que se problematiza.

No século XIX, as investigações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, tornam-se mais agudas. Somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas da percepção humana, tais especulações se projetam na criação artística; ou seja, ao colocar o sujeito no centro de suas questões, o século XIX contribui para a emergência do tema da duplicidade do “eu” em uma série de narrativas. A esse respeito, Ana Maria Lisboa de Mello, em seu estudo “As faces do duplo na literatura”, diz que

o magnetismo animal, estudado por Mesmer no século anterior, o sonambulismo provocado, a hipnose, as segundas personalidades, a histeria, enfim, todos esses fenômenos colocam o mesmo problema da unidade do ser ou a possibilidade que ele se manifeste sob aspectos diferentes e mesmo múltiplos. Os românticos interessam-se pelo tema da metamorfose dos seres na direção do mal, da redenção ou da ambigüidade de sentimentos no interior do mesmo ser³² (2000, p. 119).

O tema do duplo, enquanto noção a mais geral e amplamente difundida, constrói-se precisamente neste segundo momento de representação, ou melhor, nesta outra forma de manifestação. Vimos no início deste capítulo que *alter ego* é uma das primeiras denominações do duplo, o que demonstra uma orientação subjetiva. Esta designação já assinala a idéia da heterogeneidade intrínseca do ser: o homem é visto como um ser dividido entre um “eu” e um *alter ego*. Etimologicamente, *alter ego* tem o sentido de “outro eu” ou “um segundo eu”: trata-se de um composto formado a partir de *alter*, que quer dizer “outro ser ou outra pessoa, em relação a determinado indivíduo; aquilo ou aquele que é percebido ou concebido como uma pessoa ou um ser distinto e separado do sujeito, daquele que pensa, sente e age” (Ferreira, 1999, p. 107), e *ego*, que significa “o eu de qualquer indivíduo” (Ferreira, 1999, p. 721),

³² Com referência a esse aspecto, Anatol Rosenfeld, em seu estudo “Aspectos do romantismo alemão”, diz que os românticos “realçavam [...] o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-máscara, o duplo, o sócia, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra e perdeu a estabilidade, a raiz, a ‘pátria’, exilado que é da unidade paradisíaca” (Rosenfeld, 1969, p. 159). Trata-se, pois, de um momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção e no qual o tema do duplo ganha ressonâncias trágicas e fatais.

a imagem que alguém faz de si. Na definição de Gredes Rejane Finkler, “o *alter ego* é o *eu* que é um *outro*, o duplo que o indivíduo sente em si, simultaneamente, no seu íntimo e no seu exterior durante toda a sua existência”. Segundo a autora, o duplo é “a própria realidade do *alter ego*” (2000, p. 264), deste *outro* habitado por uma interioridade, que é ao mesmo tempo idêntico e diferente do “eu” – até mesmo oposto –, uma espécie de reflexo.

Em conformidade com essa idéia, Anne Richter, ao discorrer sobre o duplo, diz que, num certo sentido, toda a nossa vida representa um encontro do “eu” consigo mesmo e que, nem sempre, este encontro é bem sucedido, já que não é a si que o “eu” encontra, mas “o *outro*, este estrangeiro íntimo e desconcertante que cada um carrega em si e com o qual é forçado [...] a coabitar, [...] a viver” (1995, p. 9). Apesar disso, na opinião de Nicole Fernandez Bravo, “é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá [...]), e provoca no original reações emocionais extremas” (2000, p. 263).

Este *outro* pode apresentar-se de várias formas: como um ser complementar e/ou auxiliar; na condição de um substituto perfeito; na qualidade de protetor ou de ameaçador e perseguidor; como agente responsável por trazer à tona uma outra faceta até então desconhecida – seja ela a mais vergonhosa e/ou tenebrosa ou não; enquanto opositor e/ou inimigo e etc. O modo particular como o relacionamento com o *outro* irá se dar vai depender do contexto e da forma como o “eu” irá julgá-lo. Nos casos em que houver um processo de identificação e cumplicidade (duplo positivo), a relação será harmoniosa, desejosa e pacífica. Já nos casos em que não houver semelhança no sentir, pensar e agir (duplo negativo), mas a reunião de caracteres próprios diametralmente opostos, haverá uma relação de tensão e conflito e o *outro* poderá assumir a posição de adversário a desafiar ao combate.

De modo geral, pode-se dizer que há duas modalidades de duplo (ou de *alter*): o *duplo exterior*, que se configura como uma entidade cuja origem é extrínseca ao “eu”, e o *duplo interior*, cuja gênese fundamenta-se no “eu”. Antes de nos adentrarmos em cada uma dessas modalidades, cumpre fazer algumas considerações. Segundo Berenice Sica Lamas,

o igual/diferente, a que a noção do duplo remete, exprime-se com muita propriedade no constructo da identidade humana. [...] Não causa surpresa que, na literatura, questões relacionadas com a identidade sejam com freqüência entendidas como manifestação do duplo (2004, p. 45-46).

A relação/contato entre o “eu” e o(s) “outro(s)”, a questão da identidade e da alteridade (ou outridade) – e sua relação de reciprocidade e interdependência –, abrange toda a nossa realidade constitutiva. A constituição da identidade dá-se pela alteridade:

A subjetividade de cada pessoa em relação aos demais constrói o que chamamos de relações sociais, e, também, a identidade do sujeito. [...] O sujeito permanece atado a sua própria identidade pela consciência ou conhecimento de si mesmo. A identidade vai sendo construída através da história pessoal de cada um, da trajetória e do projeto de vida concretizados na relação com o outro, na alteridade. Identidade [termo composto pelo pronome demonstrativo “idem” = “o mesmo” + o sufixo “-dade” = indicador de um estado ou qualidade] etimologicamente do latim escolástico *identitate* significa qualidade de idêntico, reconhecimento de um indivíduo como si próprio, caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa³³. Identidade como resposta à questão “quem sou eu” (Lamas, 2000, p. 236-237).

Atendo-se à palavra “alteridade”, constata-se que a mesma é formada pelo antepositivo latino *alter* que, como apontamos, quer dizer “outro”, “que não é o mesmo”, mais o sufixo “-dade”, que funciona como indicador de um estado ou qualidade. Na definição de Nicola Abbagnano, o termo significa “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (2003, p. 34). É, pois, através da alteridade, da aceitação e percepção dos valores do *outro*, da identificação da diferença que ele suscita, que se realiza o processo de autocompreensão de um indivíduo e que se conduz à contínua conquista da identidade. Em *identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*, Carlos Rodrigues Brandão diz que

³³ Maria da Graça Jacques assinala que “o vocábulo identidade evoca tanto a qualidade do que é idêntico, igual, como a noção de um conjunto de caracteres que fazem reconhecer um indivíduo como diferente dos demais. Assim, identidade é o reconhecimento de que um indivíduo é o próprio de que se trata, como também é unir, confundir [e assimilar a] outros iguais” (1998, p. 164).

o *diferente* é o *outro*, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo *o que* eu sou e nem todos são *como* eu sou. Homem e mulher, branco e negro, senhor e servo, civilizado e índio... O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. É preciso domá-lo e, depois, é preciso domar no espírito do dominador o seu fantasma: traduzi-lo, explicá-lo, ou seja, reduzi-lo, enquanto realidade viva, ao poder da realidade eficaz dos símbolos e valores de quem pode dizer quem são as pessoas e o que valem, umas diante das outras, umas através das outras. Por isso o *outro* deve ser compreendido de algum modo, e os ansiosos, filósofos e cientistas dos assuntos do homem, sua vida e sua cultura, que cuidem disso. O outro sugere ser decifrado, para que os lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura* sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu (1986, p. 7).

Descentrando-se em relação a si mesmo e a seu pequeno mundo, é possível “ao homem compreender melhor a mulher e vice-versa; aos adultos, a criança; ao branco, o negro; ao civilizado, o primitivo; ao jovem, o idoso [...] e assim por diante” (Frayze-Pereira, 1994, p. 16). Sem o (re)conhecimento das qualidades inerentes ao *outro* e, concomitantemente, das próprias propriedades, “seria impossível pensarmos na possibilidade de uma convivência das diferenças” (Frayze-Pereira, 1994, p. 16), da coexistência harmoniosa de uma multiplicidade de pontos de vista.

A primeira modalidade de duplo, o *duplo exterior*, dá-se quando há o confronto entre indivíduos cuja diversidade revela-se inevitável: de um lado, tem-se o “eu”, do outro, aquele que é por ele percebido como diferente, isto é, o *outro*. Este *outro* pode ser uma pessoa já conhecida ou um estrangeiro, no sentido de alguém proveniente de outra região, estado, país, classe ou meio, do sexo oposto e dotado de opção sexual inversa – em outras palavras, estrangeiro ao contexto. O que o torna distinto são os seus padrões de comportamento, suas crenças, seus conhecimentos, seus costumes e valores. Por conta disso, torna-se um indivíduo que causa espanto ou admiração pela novidade. Desse confronto e convivência de alteridades pode suscitar a identificação de um com o outro, o que equivale dizer o reconhecimento do *outro* como sendo o seu duplo. A

sensação do insólito é o motor de identificação. No contato com o *outro*, com a diferença que ele suscita, o “eu” sente emergir anseios inconscientes, um outro lado que, até então, desconhecia. Ao deparar-se com seus aspectos essenciais, ele se descobre, de algum modo, análogo. Essa experiência pode até mesmo alterar a sua situação, acarretando uma mudança de conduta. Edna Tarabori Calobrezi diz que “o encontro com o *outro* suscita a ‘possibilidade ou não de ser um outro [...] estar em seu lugar – o que equivale a pensar sobre si e a fazer um outro para si mesmo’ – descobrindo assim um outro interior” (2001, p. 22). Como se pode observar, trata-se de um processo que parte do exterior em direção ao interior. A origem do duplo com o qual o indivíduo se identifica, dando a conhecer esse *outro* interno cuja presença ele não suspeitava, é extrínseca ao “eu”.

Quando o *outro* não se configura como uma entidade que se formou externamente, mas cuja origem dá-se necessariamente do interior do sujeito, tem-se a segunda modalidade de duplo: o *duplo interior*. Nesta modalidade, o duplo surge como representação de uma cisão interna, de um conflito psíquico. O indivíduo libera partes aprisionadas em si mesmo, projeta seus demônios interiores (ansiedades, perturbações, medos, angústias e etc.), e, extraordinariamente, materializa-os na forma de um segundo “eu”. Este, refletindo o seu interior e assumindo-se-lhe exterior – como se fosse uma sombra, um reflexo –, conquista uma autonomia sem precedentes, adquire existência própria, levando o sujeito no qual fundamentou sua gênese a intimidar-se com sua presença e, até mesmo, a encará-lo como antagonista. Sua existência pode inclusive conduzi-lo à morte ou à loucura. Não é por acaso que “as histórias de duplo terminam tão freqüentemente por um assassinato que é ao mesmo tempo um suicídio” (Dolezel, 1985, p. 469). Pode acontecer também que as motivações emanadas do próprio ego não se consubstanciem numa entidade autônoma, destacada do sujeito, com o qual ele possa interagir física e verbalmente, mas se manifestem através da emergência de uma segunda personalidade. Neste caso, os duplos não podem coexistir em um único e mesmo espaço, em um único e mesmo tempo. A cada momento, um assume o controle, personifica-se, resultando impossível a interação. Em ambos os casos, porém, trata-se do chamado desdobramento: “duas encarnações alternativas de

um só e mesmo indivíduo [uma única identidade] coexistem em um único e mesmo mundo de ficção” (Dolezel, 1985, p. 464).

A relação com o *outro*, seja ele interno ou externo, favorece a percepção do estrangeiro que nos habita, pois esse contato provoca o retorno do indivíduo sobre si mesmo, na tentativa de se entender. É por isso que o tema do duplo na literatura desconstrói identidades. O duplo desfaz a idéia de completude, destrói a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade. Essa alteridade no seio do “eu” foi estudada por Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos*. Nesta obra, a autora faz um estudo histórico do estrangeiro além-fronteiras, partindo da Grécia antiga até chegar aos tempos atuais, no qual demonstra os diversos tipos de tratamentos que sofreu – que vão da boa acolhida em solo desconhecido às penalidades e discriminações – por assumir uma identidade social divergente da local. O estrangeiro é o *outro* que sempre existiu para inquietar o nativo, gerando sentimentos de atração ou de repulsa. A partir dessas colocações, Julia Kristeva desloca a sua reflexão para a esfera do particular e mostra que, na realidade,

o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. [...] Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza constitutiva do nosso psiquismo – que, a partir do outro, eu me reconcilio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. [...] Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos?³⁴ (1994, p. 190-191)

³⁴ Em “Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov”, Eliane Mourão diz que “os aspectos político e social da discussão proposta por Kristeva – os quais tornam tal discussão merecedora de atenção, fazendo problemática a própria noção de estrangeiro - resolvem-se na esfera privada, como uma questão de convivência do indivíduo (‘cada um de nós’) com a estranheza particular alheia, em função do reconhecimento por parte desse mesmo indivíduo de que sua própria natureza é estranha. Os conflitos de ordem política e social impostos pelo contato entre coletividades que se identificam também por sua alteridade em relação umas às outras devem encontrar solução em um movimento de introspecção realizado por uma personalidade psicológica” (2003, p. 61-62).

Em seu estudo, Julia Kristeva retoma o ensaio *O estranho (Das unheimlich, 1919)*, de Sigmund Freud, e demonstra que a rejeição fascinada que o estrangeiro nos desperta, a recusa que sentimos pelo que julgamos não semelhante, é o que o psicanalista considera como sendo a experiência do estranho ou o efeito *unheimlich* decorrente da manifestação do *outro* que abrigamos dentro de nós – a face oculta da nossa identidade. A não aceitação desse *outro* seria a via real do sobrenatural, do sentimento de algo fantástico e inexplicável, uma vez que o duplo insiste na igualdade e na diferença ao mesmo tempo.

Comumente, a noção de estranho remete a algo não familiar, alheio, novo, e, dessa forma, eventualmente, relaciona-se com o que é assustador – com o que provoca medo e horror. Contudo, para Freud, o estranho foge a esta noção comum, pois se trata daquela “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1976, p. 87), há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Em outras palavras, é como um duplo, um *alter* interno que, em decorrência de uma motivação interna ou externa, pode voltar ao consciente causando sentimento de estranheza.

Isso fica evidente através do estudo por ele empreendido acerca das palavras *heimlich* (“pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso e etc.”) e *unheimlich* (“não conhecido, não familiar”), portanto, palavras opostas. Em sua pesquisa lingüística, Freud mostra que, além dessa conotação mais usual, o termo *heimlich* também quer dizer “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonogado aos outros” (1976, p. 90). Nesse sentido, “entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich* (1976, p. 92), assinalando, desse modo, que o conhecido carrega junto consigo o seu duplo (o estranho) a partir da própria palavra que o nomeia. Vale mencionar que, conforme Freud, “‘*unheimlich*’ é habitualmente usado [...] apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo” (1976, p. 92). Trata-se, pois, de “uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro,

uma subespécie de *heimlich* (1976, p. 93). Aliando-se tal fato à significação dada pelo “negativo ‘*un-*’: misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor” (1976, p. 91), Freud endossa a definição de estranho dada por Schelling: “‘*Unheimlich*’ é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz” (apud Freud, 1976, p. 91).

Tendo realizado essa investigação, o psicanalista transporta-se para a literatura a fim de explicar os sentimentos de inquietante estranheza suscitados tanto na vida real quanto na criação literária. Nesse momento, Freud aborda o fenômeno específico do duplo. Diz o autor:

Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de *estranheza* que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do “duplo”, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens - pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (1976, p. 102-103).

Dentre os elementos que geram o duplo, ou melhor, dentre as circunstâncias ou condições em que o familiar - ou o que foi familiar (realcado) - pode manifestar-se, determinando a criação de sensações estranhas, Freud cita os seguintes modos arcaicos de pensamento: o animismo, os maléficos poderes secretos presentes na magia e na bruxaria, a onipotência de pensamentos, a pronta realização de desejos, o medo do retorno dos mortos e da morte, a idéia de um mundo povoado por espíritos dos seres humanos e a repetição involuntária. De acordo com o psicanalista,

nós - ou os nossos primitivos antepassados - acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho (1976, p. 118).

Freud também cita como fatores responsáveis pela experiência do estranho o complexo de castração e a revivência, por meio de alguma impressão, de complexos infantis que haviam sido reprimidos. Em parte de seus apontamentos, o psicanalista parece dialogar com Otto Rank. Essas crenças primitivas que foram superadas – mas cujos resíduos foram preservados – e que podem outra vez confirmar-se, obtendo expressão, somam-se àquelas levantadas por Rank no início deste capítulo. Em seu ensaio, Otto Rank evidencia os laços que unem as concepções mais arcaicas da alma e do “eu” aos mitos e às figuras da literatura moderna. Para ele, o duplo literário é ainda um tema mítico. Ao comentar sobre a recorrência de figuras como a sombra, o reflexo ou a imagem em obras literárias, o autor diz que “parece existir um elemento super-individual, comum tanto ao autor como ao leitor, que explica o poderoso efeito emocional desses temas. [...] Nestas obras literárias, os ecos do remoto passado, conservados por tradição etnológica, ressoam em cada indivíduo”. Segundo o ensaísta, “a representação coletiva e individual destas idéias se apóia em simples base psicológica” e é com base no folclore que ele procura dar a sua explicação (Rank, 1939, p. 89-90). Em suas pesquisas, Rank e Freud caracterizam a duplicidade como portadora da angústia e do mal.

Com relação ao primitivo temor da morte, Freud ressalta que “quase todos nós ainda pensamos como [os] selvagens”, o que equivale dizer que o nosso medo está “sempre pronto à vir à superfície por qualquer provocação” (1976, p. 112). Em concordância com os apontamentos de Otto Rank, o psicanalista afirma que, inicialmente, “o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso”, uma significação favorável, pois era uma garantia contra o sepultamento do “eu”. Possivelmente, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo. Porém, com o passar do tempo, “o duplo converteu-se num objeto de

terror [num presságio de morte], tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios” (1976, p. 105). Essa mudança de perspectiva resultou numa ambivalência de sentimentos que ainda se faz sentir. Segundo Julia Kristeva, “o temor da morte dita uma atitude ambivalente: imaginamo-nos sobreviventes (as religiões prometendo a imortalidade), mas a morte, mesmo assim, permanece a inimiga do sobrevivente e ela o acompanha em sua nova existência” (1994, p. 194).

Conforme Nicole Fernandez Bravo, a recusa da fatalidade da morte e o desejo de sobrevivê-la, isto é, o sonho de imortalidade, tem relação com o narcisismo: “o amor por si mesmo e a angústia da morte [são] indissociáveis” (2000, p. 263). Aliás, a questão do narcisismo – a excessiva estima voltada à própria imagem³⁵, ao duplo de si mesmo – está estreitamente ligada ao presente tema. Na leitura de Otto Rank, “a idéia da dupla personalidade (sob todos e quaisquer pontos de vista) se originou completamente do amor à própria personalidade” (1939, p. 124) e sua presença na literatura dá-se “quer sob uma forma direta, quer desfigurada” (1939, p. 125). Para o autor, “as representações literárias do assunto sobre a dupla personalidade [...] demonstram, com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende” (1939, p. 128).

O duplo propicia ao homem tratar-se como objeto. Numa referência ao mito de Narciso, Gredes Rejane Finkler assinala que “o dobrar de Narciso sobre si mesmo é a expressão simbólica do ato de auto-reflexão” (2000, p. 267). Essa capacidade do homem de auto-observação e de autocrítica, exercendo uma censura dentro da mente, é o que Freud denomina como sendo a sua consciência. Em nota de pé-de-página, ele diz que “quando os poetas se queixam de que duas almas habitam o peito humano, e quando os psicólogos populares

³⁵ Clément Rosset comenta que “o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar; ele só ama a sua representação. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas próprias cópias, tais como podem aparecer para os outros e, pelo viés dos outros, a mim mesmo, se presto muita atenção a eles. Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada *ao outro*. Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém, nem o outro nem ele mesmo, já que o amor é um assunto importante demais para que se delegue a outro a responsabilidade de negociá-lo” (1998, p. 95-96).

falam em divisão (*splitting*) do ego das pessoas, estão pensando é nessa divisão (na esfera da psicologia do ego) entre a instância crítica e o resto do ego” (1976, p. 104). A manifestação do nosso *outro*, “este ‘impróprio’ do nosso ‘próprio’ impossível” (Kristeva, 1994, p. 201), decorreria justamente da vazão de nossos desejos e medos reprimidos no nosso inconsciente.

Na problemática do duplo, é freqüente a extinção da distinção entre imaginação e realidade. De acordo com Freud, um estranho efeito é gerado quando algo que até então considerávamos como imaginário apresenta-se diante de nós na realidade, ou quando o duplo, cuja propriedade seria a de representar e simbolizar, apropria-se das totais competências e funções do “eu” de que é representação ou símbolo. Desse conflito entre subjetividade e mundo objetivo, resultam as mais variadas dúvidas: Seria o mundo real o responsável pela situação experienciada ou teria o mundo sobrenatural transbordado para a realidade imediata? Estaria alguém em estado de puro delírio, confusão, ou seria este real realmente provável? Quais são limites entre o real e o imaginário, entre a razão e a loucura? É possível o rompimento e a mistura dessas duas realidades? Quem é o “eu” (original/modelo) e quem é o *outro* (cópia)?

Essa questão da invasão do imaginário no mundo cotidiano é analisada sob um viés bastante particular por Clément Rosset, em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Nesta obra, o autor imprime outro caráter ao estudo do duplo e articula o parâmetro de sua origem na recusa do real, na figuração da ilusão. Segundo Rosset, “nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real”. Este “só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável” (1998, p. 11). Nesse sentido, a criação do duplo – ou a duplicação do real – seria, pois, uma forma de escapatória dessa realidade insuportável, funcionando, assim, como uma espécie de proteção.

Clément Rosset apresenta três técnicas radicais de afastamento do real: o suicídio (aniquilando a si mesmo), a loucura (salvando a própria vida ao preço de uma ruína mental) e a atitude de cegueira voluntária (sem sacrificar a própria vida e a própria lucidez, optando por não ver um real cuja existência

reconhece). No entanto, ele afirma que essas formas radicais de recusa do real não são tão freqüentes. A forma mais corrente é a ilusão:

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às conseqüências que normalmente deveriam resultar dela. [...] Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência pára por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada. Coexistem paradoxalmente a minha percepção presente e o meu ponto de vista anterior (Rosset, 1998, p. 13).

Em sua leitura, Clément Rosset evidencia o vínculo que une a ilusão à duplicação, ao duplo. Conforme o ensaísta, “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas” (1998, p. 20) e sua estrutura fundamental “não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Paradoxal porque a noção do duplo [...] implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (1998, p. 21). Para ele, embora o tema do duplo seja, na maior parte das vezes, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrenia ou paranóia) e, particularmente, à literatura romântica, este está presente no espaço de toda ilusão; portanto, em um espaço cultural infinitamente mais vasto: “já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o ‘outro mundo’)” (1998, p. 21).

Em oposição a Otto Rank, que relaciona o desdobramento de personalidade com o ancestral medo da morte, vendo no duplo ao mesmo tempo aquele que protege e ameaça, Clément Rosset diz que, no desdobramento de personalidade, o duplo é gerado pelo único a partir de um sentimento totalmente diverso, que é precisamente a angústia da “não-realidade”, da “não existência”:

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ‘melhor’ do que o próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria uma mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, é *desta vida mesma*, por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. No par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra (1998, p. 77-78).

Perturbado pela aparição daquele que julga ser o seu *outro*, mas que, na verdade, é o original que ele próprio duplica e com o qual conta para garantir o seu ser próprio, o “eu” perseguido comete o pior erro que é matá-lo. Liquidando-o, acaba por se aniquilar. De acordo com Clément Rosset, “o herói romântico [...] só vive [...] porque sua vida é garantida pela visibilidade de seu reflexo” (1998, p. 97) – seja ele o reflexo de si mesmo em um espelho ou em uma duplicata fiel. Não é de se estranhar que

o angustiado romântico aparece [...] – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir (1998, p. 97).

É por isso que a extinção do duplo significa a morte. Nesse momento, acontece o que o ensaísta chama de “coincidência de si consigo mesmo” ou de “o retorno de si a si mesmo” (1998, p. 83) e que sempre acaba por prevalecer. Não há como “ocultar [por muito tempo] o real sob o irreal, dissimulando o único atrás do seu duplo” (1998, p. 83), pois o real acaba sempre por coincidir com o real³⁶. Tal desfecho revela, pois, a unicidade irredutível do indivíduo.

³⁶ Comentando sobre o estudo efetivado por Clément Rosset, Luiz Claudio Vieira de Oliveira diz que, de fato, “o real acaba sempre por coincidir com o real [...]. O que faz com que o duplo seja visto como tal é a percepção da realidade não como coincidente consigo mesma, mas como divergente, isto é, como ilusão que, paradoxalmente, é tomada como real. Não fosse isso, a sombra seria explicada pela Física, a imagem no espelho seria um mero efeito óptico, o retrato e o quadro não teriam nenhuma conotação maligna” (1998, p. 103). Portanto, “o duplo não existe

Em sua análise sobre o presente tema, os franceses Jacques Goimard & Roland Stragliati dizem que “a literatura (e toda a arte) tem vocação de pôr em cena o duplo”. Para os autores, antes de mais nada, a própria literatura é um duplo, “uma imitação enganosa da realidade” e seu caráter é naturalmente redundante: “ela repete a mesma coisa não apenas duas vezes, mas dez vezes, cem vezes ou mais, e a única diferença neste ponto entre a boa e a má literatura é que a má repete a mesma coisa nos mesmos termos e que a boa inventa variações” (1995, p. 34-35). Desse modo, pode-se dizer que, no fundo, ao falar do duplo, ela não fala de outra coisa que dela mesma.

Essa capacidade da literatura de estar, constantemente, reatualizando e inovando o registro de um tema tão antigo como o do duplo é abordada, de forma indireta, por Sigmund Freud no seu ensaio “O estranho”. Na visão do psicanalista, a explicação para esta constante renovação está no fato do escritor imaginativo ter, “entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser” (1976, p. 120), mediante a adoção, por exemplo, do sistema animista de crenças. No mundo da ficção, ele dispõe de meios que não existem na vida real para suscitar estranhos efeitos e criar novas possibilidades para o estranho. Aliando-se tais recursos às já conhecidas condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real, o escritor tem a possibilidade de dar vida a uma obra dotada de efeitos estranhos ainda maiores; uma obra na qual faça “emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato”. E, assim, “ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos” (1976, p. 121), fazendo-nos reagir como teríamos reagido diante de experiências reais. É por isso que

o estranho, tal como é descrito na literatura, [...] é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu

na realidade, no sentido de que seja um ícone. O duplo reside na ilusão, e é esta que tem maior peso” (1998, p. 102).

efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (1976, p. 120).

Ainda que demonstre uma afinidade particular com a ficção fantástica – tendo alcançado seu apogeu no romantismo – o duplo não é somente um tema fantástico. Em “Le thème du double”, Jacques Goimard & Roland Stragliati salientam que “diversos grandes escritores (Dostoievski, Pirandello) falaram fora de toda referência a um contexto sobrenatural” (1995, p. 34). Segundo os autores,

sem dúvida deve-se admitir com Borges que o tema do duplo [...] é um desses [temas] que reviram o princípio de identidade e, fazem pairar uma dúvida sobre o real discernido, permitindo cercar o fenômeno literário em toda a sua especificidade, sem recorrer a um referente mais ou menos imaginário (1995, p. 35).

Conforme foi dito no início deste capítulo, o tema do duplo tem reaparecido de modo persistente nos textos literários. As incontáveis transformações que sofreu no decorrer dos tempos estão relacionadas às diversas culturas e/ou aos distintos períodos históricos em que apareceu, bem como à criatividade dos escritores que enveredaram por seus mistérios – dando origem a manifestações textuais bastante particulares. Constata-se que o tema tem se manifestado, de forma um tanto quanto recorrente, através dos seguintes motivos: a sombra, o reflexo na água ou no espelho, a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia, sócias e irmãos (gêmeos ou não). Vale ressaltar que cada um desses tipos de duplo nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo, sobre a simbologia coletiva e pode apresentar variadas faces – o que, por si só, já denota a flexibilidade do tema. Os exemplos que serão apresentados nos próximos parágrafos são de textos já considerados clássicos e visam ilustrar, dentre outras, algumas dessas manifestações.

O motivo da sombra, por exemplo, aparece ilustrado em *A singular história de Peter Schlemihl* (1813), de Adelbert von Chamisso. A novela conta a história de um homem que, insatisfeito com a sua condição social, dá ao diabo,

em troca da bolsa da fortuna, a sua sombra. Assim que se realiza o pacto diabólico, diz o narrador: “Apertou-me a mão, e, ajoelhando-se sem demora diante de mim, vi-o com admirável habilidade desprender suavemente da relva minha sombra, acompanhando-lhe os contornos da cabeça aos pés, levantá-la, enrolá-la, e, finalmente, guardá-la” (Chamisso, s/d, p. 17-18). O pacto garante-lhe riqueza, mas não a consideração e a honra que tanto desejava. Pelo contrário, a perda da sombra acarreta a perda da identidade social e da estabilidade. De acordo com Nicole Fernandez Bravo, “a sombra é o símbolo da aparência, que o homem rico não seria capaz de dispensar: aquele com uma bela barriga, o burguês, é o que projeta a mais bela sombra. [...] O dinheiro de nada adianta se não se acompanhar dos signos que o sugerem” (2000, p. 269). Desse modo, Peter Schlemihl torna-se motivo de escárnio, escândalo e desprezo. Esta situação o leva, até mesmo, a renunciar àquela que ama, Mina. Temendo as reações populares, ele evita sair durante o dia e, também, à noite. Não consegue sequer fixar residência e seu espírito é perseguido pela loucura. O diabo propõe-lhe, então, um novo pacto: restituir-lhe-ia a sombra contanto que assinasse um documento, no qual lhe daria a alma. Schlemihl recusa a oferta e, mesmo ignorando qual seria o seu desfecho, acaba por aceitar a sua condição de homem sem sombra e apartado de todos.

Por meio desta obra, Chamisso motivou toda uma posteridade. O romancista E. T. A. Hoffmann, cujas obras apresentam o duplo como tema dominante, identificou-se de tal modo com esta novela que introduziu Peter Schlemihl em “A imagem perdida” (18--), conto que, como vimos, inspirou o filme *O estudante de Praga*, de Hans Heinz Ewers. Neste conto, o personagem de Chamisso encontra-se, no final da narrativa, com Erasmo Spickherr, um homem que, ludibriado pela amante – uma encarnação do demônio –, aceitou entregar-lhe a própria imagem refletida no espelho:

Encontrou certo dia o famoso Pedro Schlemihl, que havia perdido a sombra. Os dois desafortunados propuseram-se viajar juntos; Spickherr entrava com a sua sombra e Schlemihl com sua imagem. Mas não conseguiram chegar a nenhum acordo e, até hoje, ninguém sabe o que lhes aconteceu (Hoffmann, 2006, p. 17).

Propositalmente escrito como contraste à história de Chamisso, “A sombra” (1847), de Hans Christian Andersen, descreve a vida de um indivíduo dominado pelos caprichos de sua sombra. Em um país tropical, um sábio vive uma experiência extraordinária. Em virtude da luz de uma vela, sua sombra vai parar no outro lado da rua, na parede da casa de uma bela jovem. Num momento de brincadeira, ele manda a sombra entrar na casa em questão, o que de fato ocorre sem que ele perceba. No dia seguinte, constata que está sem sombra. Esta situação ocasionará graves conseqüências para o protagonista. Passados alguns anos, sua sombra, agora convertida num homem rico e poderoso, aparece-lhe à porta: “Fui tomado por uma espécie de nostalgia, um desejo de voltar a vê-lo pelo menos uma vez antes de sua morte, pois mais dia, menos dia o senhor vai morrer!” (Andersen, 2004, p. 289). Numa curiosa e gradativa mudança de papéis, ambos retornam ao convívio: o senhor, como um servo, servindo-lhe de sombra; e a sombra fazendo as vezes de amo. O reencontro com a sombra torna-se, pois, uma condenação. Esta passa a persegui-lo e, por ocasião da possibilidade de se casar com a filha de um rei, oferece-lhe uma grande soma de dinheiro para que ele assuma, de vez, o papel de sombra. O sábio revolta-se contra a proposta. Porém, não obstante os seus esforços para desmascará-la, ela o destrói e assume-lhe a posição.

Assim como em “A sombra”, de Hans Christian Andersen, em “O nariz” (1835), de Nikolai V. Gogol, o duplo é representado através da perda de uma parte de si mesmo, que passa a ter vida autônoma em circunstâncias normais. Neste conto, o barbeiro Yvan Iákovlievitch surpreende-se quando, no café da manhã, ao cortar um pão em duas metades, encontra um nariz, o qual reconhece pertencer a um de seus clientes, o assessor de colegiatura Platon Kovalióv. Sem entender como o mesmo fora parar em sua casa e temendo ser preso, resolve jogá-lo no rio. Nesta mesma manhã, Kovalióv dá-se conta da falta do órgão e se desespera. De acordo com a descrição do narrador, este personagem sempre procurava se atribuir mais nobreza e peso, vestindo-se de modo ostentoso e, constantemente, referindo-se a si próprio como major. Desejava chegar ao cargo de vice-governador ou, pelo menos, de administrador de algum departamento de renome e se casaria somente por interesse. Nestas circunstâncias, para ele, ficar sem nariz seria por demais terrível. Desesperado,

dirige-se à polícia e, no caminho, para seu espanto, encontra seu próprio nariz em trajes refinados, típicos de um bem-sucedido conselheiro de Estado. “O senhor é o meu próprio nariz!”, disse Kovalióv. “O senhor está enganado, cavalheiro. Eu sou eu mesmo” (Gogol, 2004, p. 194), respondeu o interpelado. O nariz não o reconhece. Apesar de suas tentativas, Kovalióv não obtém ajuda nem da polícia nem da imprensa. Em sua opinião, a situação vivenciada só poderia ser fruto de bruxaria e a responsável por desfigurá-lo seria a esposa do oficial do Estado-Maior Podtótchin, que desejava casá-lo com a filha. Nesse tempo, utilizando-se do passaporte de outra pessoa, o nariz tenta fugir para Riga, mas é descoberto pela polícia, que o devolve a Kovalióv. Apesar de tê-lo reencontrado, as tentativas do personagem de recolocá-lo no rosto falham e sua desdita espalha-se pela cidade, tornando-se aquilo que mais temia ser: motivo de chacotas. Curiosamente, da mesma forma como o nariz se desprende, ou seja, sem nenhuma explicação aparente, ele retorna à face do major.

Além do conto “A imagem perdida”, de E. T. A. Hoffmann, em “O Horla” (1887), de Guy de Maupassant, o espelho aparece como um dos elementos que se prestam à representação do duplo. Escrito em forma de um diário, o conto trata da história de um sujeito de quarenta e dois anos, rico e solteiro, cujo medo da solidão, de viver consigo mesmo, não é outro senão o temor do duplo. A solidão aparece aqui representada sob a forma concreta de um incômodo intruso, denominado “Horla” pelo protagonista: “hors” (fora) + “là” (lá) = “o que está fora” (de mim). Num período de pouco mais de quatro meses – de 08 de maio a 10 de setembro –, assiste-se o avançar de sua demência. Febres, sentimentos de insegurança e tristeza, pesadelos persecutórios, a sensação de ser seguido, acontecimentos inexplicáveis durante o dia e à noite e a sensação de não mais exercer poder sobre as próprias vontades caracterizam essa fase. Para o protagonista, há um ser invisível ao seu lado:

Estou certo [...] que existe perto de mim um ser invisível que se alimenta de leite e de água, que pode tocar nos objetos, pegá-los, mudá-los de lugar, dotado, por conseguinte, de uma natureza material, embora imperceptível aos nossos sentidos, e que mora, como eu, sob o meu teto... (Maupassant, 1997, p. 102).

Ele sente a sua presença constante, espiando-o, olhando-o e dominando-o. Um dos pontos altos da tensão provocada pela divisão de sua personalidade ocorre com a perda do reflexo especular – provavelmente encoberto pelo duplo, ao se interpor entre ele e o reflexo. Ao olhar-se no espelho, aterrorizado, ele constata o sinal da alteridade:

Levantei-me, com as mãos estendidas, virando-me tão depressa que quase caí. Pois bem!... enxergava-se como em pleno dia, e eu não me vi no espelho!... Ele estava vazio, claro, profundo, cheio de luz! Minha imagem não estava lá... e eu estava diante dele! Eu via de alto a baixo o grande vidro límpido. E olhava para aquilo com um olhar alucinado; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer qualquer movimento, sentindo, no entanto, que ele estava lá, mas que me escaparia de novo, ele, cujo corpo imperceptível havia devorado o meu reflexo.

Como tive medo! Depois, eis que de repente comecei a avistar-me numa bruma no fundo do espelho, numa bruma como através de uma toalha d'água; e me parecia que esta água deslizava da esquerda para a direita, lentamente, tornando a minha imagem mais precisa a cada segundo. Era como o fim de um eclipse. O que me ocultava não parecia possuir contornos claramente definidos, mas uma espécie de transparência opaca que ia clareando pouco a pouco. Pude, enfim, distinguir-me completamente, assim como faço todos os dias ao me olhar (Maupassant, 1997, p. 113).

A mente devorada do protagonista o leva a atear fogo à casa, numa tentativa de eliminá-lo. Todavia, como revela a última anotação do protagonista em seu diário, ele falha: “Não... não... sem dúvida alguma, sem dúvida alguma... ele não morreu... Então... então... vai ser preciso agora que eu me mate!” (Maupassant, 1997, p. 117).

Como já antecipa o título, em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, o duplo assume a forma de um retrato. Dorian Gray, jovem e dotado de uma formosura rara, ao contemplar, pela primeira vez, seu duplo magnífico, um retrato pintado por Basil Hallward, apaixonou-se por sua imagem e manifesta um desejo que adquirirá uma força mágica:

— Que tristeza! — murmurou Dorian. — Que tristeza! repetiu, com os olhos cravados na sua efigie. — Eu irei ficando velho, feio, horrível.

Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Nele, nunca serei mais idoso do que neste dia de junho... Se fosse o contrário! Se eu pudesse ser sempre moço, se o quadro envelhecesse!... Por isso, por esse milagre eu daria tudo! Sim, não há no mundo o que eu não estivesse pronto a dar em troca. Daria até a alma! (Wilde, 1998, p. 33-34).

Nesse momento, concretiza-se a troca do animado com o inanimado, do exterior com o interior e Dorian se converte num objeto de culto de si mesmo. Até então, o protagonista tivera uma adolescência pura. Porém, influenciado por lorde Henry Wotton, encherá a mente de torpezas, provará de todas as paixões, maculando, dessa forma, a sua alma. Por sua vez, ele também será para os outros uma influência perniciosa. Atuando como um espelho da sua alma, imagem visível da consciência, e uma espécie de advertência, o retrato começará a se transformar, revelando nas suas alterações formais toda essa decadência moral. Por conta disso, temeroso, Dorian o oculta de todos. Durante certo período, ele até sente prazer em vê-lo mudar e envelhecer em seu lugar. Contudo, com o avançar da narrativa, este lhe causa insônias e o leva a odiar a própria alma. Achando que encontraria paz se o destruísse, Dorian, com a mesma faca com que apunhalara o pintor que o desgraçara, trespassa o retrato e tudo o que este significa. Com esse ato, acaba por se suicidar, efetuando na morte a inversão do superficial e do íntimo. Nesse instante, o retrato volta a mostrar o apogeu de sua esplêndida mocidade e beleza e Dorian, em virtude de seu estado repugnante, todo enrugado e desfigurado, é somente identificado pelos anéis.

Em *Os irmãos corsos* (1841), de Alexandre Dumas, a representação do duplo dá-se sob a forma de gêmeos. Luís e Luciano de Franchi nasceram “ligados pelo flanco”, sendo “necessário um golpe de escapelo para” os “separar” (Dumas, 1954, p. 36). Ainda que tenham sido carnalmente separados no momento de seu nascimento, ambos os irmãos permanecerão eternamente unidos – independentemente do lugar e da circunstância em que cada um se encontrar. Há entre os dois um elo místico tão forte que os faz compartilhar, simultaneamente e com a mesma intensidade, todas as dores e emoções, quaisquer que sejam elas. Segundo o personagem Luciano, “a impressão, seja física ou moral, que um dos dois experimenta, reflete logo sobre o outro”

(Dumas, 1954, p. 36). É como se fossem a mesma pessoa. Além disso, ambos são herdeiros de um dom que, há quatro séculos, vem sendo repassado entre os varões da família e que teve início com dois irmãos que também eram bastante unidos: sempre que algo de importante acontece ou está para acontecer na família, eles tornam a ver os parentes mortos.

Apesar da extrema semelhança física, os interesses de cada um são distintos. Luciano é um camponês inteiramente preso aos costumes tradicionais da Córsega e possui uma inclinação belicosa. Luís, por sua vez, tem um temperamento mais pacífico. Em vez das armas, cultiva os hábitos do estudo e da leitura. Deseja ser advogado e lutar por um mundo novo. Em nenhum momento do romance eles aparecem juntos. Porém, ambos estão marcados por um destino fatal. Para defender a honra de uma dama, Luís morrerá em um duelo. Em função da aparição de seu pai um dia antes do confronto, ele tem a certeza da morte e, até mesmo, da hora em que esta deverá se dar. No momento do duelo, Luciano ouve os tiros, sente-os e fica com as marcas da bala no mesmo lugar em que penetram no corpo do irmão. Ao chegar em casa, ele tem uma visão de Luís já sem vida e, durante a madrugada, vê, em sonho, a cena completa do duelo, descobre o nome de seu adversário e aprende como chegar ao lugar em que tudo ocorrera. Para vingar o irmão, ele desafia tal adversário para um novo duelo. Como ocorrera no primeiro confronto, a vítima é conhecida por antecedência. Utilizando-se da mesma pistola e posicionando-se no mesmo lugar do irmão, Luciano promove a reparação de sua morte.

Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson” (1839), aborda o tema do duplo através da figura do sócia, cuja presença no conto é motivo de atribulação para o protagonista. William Wilson é um personagem que, desde cedo, mostrou-se como alguém marcado por tendências más. Na infância entra para um internato e, lá, exerce domínio sobre quase todos os colegas. A única exceção era um aluno que ousava rivalizar nos estudos e nos jogos e, diante do qual, sentia-se intimidado. As coincidências entre ambos os personagens se acumulam: os dois nasceram no mesmo dia, possuem o mesmo nome de batismo e de família, entraram na escola no mesmo dia, apresentam semelhança física, comportamental e vestem-se da mesma forma. A única diferença estava na voz, pois o sócia “tinha no aparelho vocal uma fraqueza que não o deixava

jamais erguer a voz *acima de um sussurro muito baixo*” (Poe, 2003, p. 85). Eram julgados pelos colegas como irmãos, visto que se assemelhavam como gêmeos. Em pouco tempo, o sócia se transforma em companheiro inseparável e, também, inimigo mortal: “Wilson era dirigido unicamente por um desejo caprichoso de opor-se a mim, de me espantar, ou mortificar; se bem que houvesse casos em que eu não podia deixar de notar [...] que ele punha em seus ultrajes, suas impertinências e contradições certos ares de afetuosidade” (Poe, 2003, p. 83). Como um anjo protetor, este, secretamente, insinuava-lhe ordens, atuando de forma crítica e moralista. No desenrolar da narrativa, William Wilson frequenta ainda duas outras instituições de ensino e, nesse período, entrega-se a orgias, bebedeiras e ao jogo fraudulento. Em todos esses momentos, constata-se os esforços do duplo – a boa parte da sua personalidade – para salvá-lo. Ele viaja para várias cidades européias, mas o sócia sempre intervém de modo a “frustrar planos ou derrotar ações que, se bem-sucedidas, teriam redundado em amarga decepção” (Poe, 2003, p. 97). Cansado de tais perseguições, William Wilson resolve dar cabo do rival. Durante um baile de máscaras, no momento em que este ia ao encontro da mulher do anfitrião, o duplo o interpela. William Wilson o arrasta para um dos aposentos da casa e o desafia a um duelo de espadas. No combate, ele fere o coração do adversário. Neste momento, algo extraordinário acontece:

Um vasto espelho — em minha perturbação pareceu-me assim, a princípio — erguia-se no ponto onde antes nada vira; e, enquanto me dirigia, tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem, mas com o rosto pálido e manchado de sangue, adiantou-se ao meu encontro, com um passo fraco e vacilante.

[...] Era Wilson, mas Wilson sem mais sussurrar agora as palavras, tanto que teria sido possível acreditar que eu próprio falava, quando ele me disse:

— *Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo* (Poe, 2003, p. 100).

O duplo também se manifesta sob forma de sócia em *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoievski. O romance descreve o início e o agravamento da moléstia

mental de um indivíduo que, não compreendendo o seu estado e julgando-se sadio, admira-se dos acontecimentos que se desenrolam. Infortunado no amor e na vida, Iákov Petróvitch Goliádkin acredita que todas as situações por ele vivenciadas são provocadas pelas perseguições de seus inimigos. Estes, por sua vez, são todos os que o cercam: o chefe, os colegas do escritório, a sua cozinheira e etc. Numa noite, após ter dado um vexame na casa do conselheiro de Estado Berendéev – seu protetor –, ao caminhar pela rua, ele encontra um homem que julga ser o mentor das conspirações das quais é alvo. Ao aproximar-se, choca-se ao constatar a extraordinária semelhança consigo. Ele o segue e, para sua surpresa, o indivíduo se dirige para a sua casa, é admitido pela sua empregada e senta-se em sua cama: “O senhor Goliádkin reconheceu categoricamente o seu amigo nocturno. O seu amigo nocturno mais não era do que ele próprio – o próprio senhor Goliádkin, outro senhor Goliádkin, mas absolutamente igual a ele – numa palavra, o que se chama um duplo dele, em todos os sentidos” (Dostoievski, 2003, p. 48). No dia seguinte, verifica que a mesa em frente à sua está ocupada por um novo empregado que não é outro senão o seu sócia. Apesar de serem homônimos e perfeitamente similares, sendo inclusive considerados como irmãos pelo chefe, tal situação não parece chocar os colegas de trabalho. Ambos, porém, possuem personalidades distintas. Sob o ponto de vista do protagonista, consta-se que o sócia age como impostor, dissimulado e oportunista – ou seja, tudo aquilo que Goliádkin não quer ser ou rejeita em si mesmo. Além disso, ele sabe como se impor e conquistar a amizade e a simpatia de todos. Já o original é desajeitado, tímido e exprime-se por meio de rodeios e em termos vagos. Não tarda muito e o sócia torna-se o seu maior inimigo, uma vez que este passa a combater as suas iniciativas, a ocupar todos os seus espaços e a colher alguns dos triunfos que a ele são negados. Diferentemente de “William Wilson”, no romance de Dostoievski, o trágico desfecho não é o assassinato do duplo – e, por consequência, o suicídio –, mas o isolamento em clínica psiquiátrica, como revela a cena final da narrativa.

Em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, o duplo é gerado pelo procedimento da metamorfose. Dr. Henry Jekyll, homem de ciência, sempre aspirou ao respeito público. Na opinião dos londrinos vitorianos, tratava-se de um sujeito dotado de um rosto afável e tido como um

anfitrião generoso e religioso. No entanto, apesar de, publicamente, levar uma vida de trabalho, virtude e autodomínio, ele também tinha um acentuado apetite para prazeres depravados, os quais procurava, com mórbida sensação de culpa e vergonha, ocultar da sociedade, pois temia perder a reputação conquistada. Essa situação o afligia severamente. Segundo o personagem, “ia-se cravando em mim, mais do que na maioria dos mortais, esse profundo fosso que separa o mal do bem e divide e compõe a dualidade da nossa alma” (Stevenson, 2005, p. 71). Ciente da profunda duplicidade de sua própria natureza e fascinado pelas vantagens que poderia obter caso estas duas personalidades pudessem aparecer distintamente, Dr. Jekyll descobre uma droga que lhe permite separar o homem bom (moral) do homem mau (imoral). Através dessa droga, ele faz aflorar o seu outro “eu”, Edward Hyde, o qual se manifesta por meio de uma segunda forma corpórea.

Tudo aquilo que Jekyll havia, até então, reprimido vem à tona: “Como os prisioneiros de Filipos, o que estava dentro libertou-se” (Stevenson, 2005, p. 75). A forma física na qual esse material reprimido se consubstancia mostra-se condizente com a sua natureza maligna: mãos peludas, pálido, sorriso desagradável, voz áspera, sibilante e irregular, e marcado por uma deformidade indefinível. Adotando, de quando em quando, a personalidade de Edward Hyde (“escondido”, numa referência ao verbo inglês *hide* = “esconder”), Henry Jekyll procurará satisfazer todos os seus baixos impulsos, agindo à margem da lei e fora do alcance da consciência, uma vez que a culpa recairá unicamente sobre o seu duplo. No entanto, para seu desespero, gradativamente, a personalidade de Hyde passa a adquirir maior domínio, a parasitá-lo, e acaba por cometer um terrível crime. Desse momento em diante, involuntária e repetidamente, Dr. Jekyll começará a se transformar em Mr. Hyde e a droga perderá, aos poucos, o poder de restaurar a sua forma originária e o seu caráter. No final da narrativa, prestes a ser descoberto e preso, Mr. Hyde comete suicídio, levando consigo seu refém e co-herdeiro na morte, Dr. Jekyll.

Para concluir esta parte do trabalho, cumpre mencionar que os exemplos que, brevemente, acabamos de apresentar, apenas a título de ilustração, certamente representam uma pequeníssima parcela de toda a produção literária que pode ser lida – dentre outras possibilidades de leitura –

sob a perspectiva do duplo enquanto figuração do heterogêneo. Em seu estudo, Nicole Fernandez Bravo cita e comenta uma série de obras pertencentes a esta vertente. Além dela, os demais autores que deram suporte para a efetivação deste estudo também nos apresentam diversos títulos³⁷.

³⁷ Eis alguns dos exemplos por eles citados: “O cavaleiro duplo” (18--), de Théophile Gautier; *Fausto* (1806), de Johann Wolfgang von Goethe; “Homem da areia” (1815), de E. T. A. Hoffmann; “A estátua de mármore” (1819), de Joseph von Eichendorff; *As confissões de um pecador justificado* (1824), de James Hogg; *A noite de dezembro* (1835), de Alfred de Musset; “O retrato” (1836), de Nikolai V. Gogol; “La Vênus d’Ille” (1837) e *Lokis* (1869), de Prosper Mérimée; “O retrato profético” (1837) e “Howe’s Masquerade” (1837), de Nathaniel Hawthorne; “Ligéia” (1837), “Morela” (1839), “Eleonora” (1835), “Berenice” (1835), “A queda da casa de Usher” (1839), “O retrato oval” (1842) e “O gato preto” (1843), de Edgar Allan Poe; *Um conto de Natal* (1842), *The haunted man and the ghost’s bargain* (1848) e *Um conto de duas cidades* (1859), de Charles Dickens; “Mr. Justice Harbottle” (1851), de Sheridan Le Fanu; “Sylvie” (1853) e *Aurélia* (1855), de Gérard de Neval; “O país das quimeras” (1862), “Uma excursão milagrosa” (1866) “Um esqueleto” (1875), “Sem olhos” (1876), “Uma visita de Alcibiades” (1876), “O espelho” (1882) e *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis; *Os demônios* (1873) e *Os irmãos Karamazov* (1879-80), de Fiódor Dostoiévski; *Contos cruéis* (1883), de Villiers de L’Isle-Adam; *The dream of Duncan Parrenness* (1891), de Rudyard Kipling; *O Rei Lua* (19--), de Guillaume Apollinaire; “O escravo” (19--), “Vendo a noite” (19--), “Traduzir-se” (19--), de Ferreira Gullar. “The beast in the jungle” (1903), “The jolly corner” (1908) e *The sense of the past* (1917), de Henry James; *O caminho de Damasco* (1904), de August Strindberg; *O falecido Mattia Pascal* (1904), *La signora Morli, una e due* (1922), *Henrique IV* (1922) e *Um, nenhum e cem mil* (1926), de Luigi Pirandello; “The secret sharer” (1910), de Joseph Conrad; “The out-sister” (1911), de Oliver Onions; *A metamorfose* (1911), “O vizinho” (1917), de Franz Kafka; *O marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa; *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro; *O primo pobre* (1918), de Ernst Barlach; *Demian* (1919), *Sidarta* (1922) e *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse; *O viajante sobre a terra* (1924), *Varouna* (1940) e *If I were you* (1947), de Julien Green; “The man who was Milligan” (1924), de Algernon Blackwood; *Nadja* (1928), de André Breton; *O homem sem qualidades* (1930 – livro I; 1933 – início do livro II), de Robert Musil; *Le Château d’Argol* (1932), de Julien Gracq; *Days without end* (1934), de Eugene O’Neill; *O pirotécnico Zacarias* (1947) e “O convidado” (1974), de Murilo Rubião; *A vítima* (1947), de Saul Bellow; *Molloy* (1951) e *Textes pour rien* (1955), de Samuel Beckett; “Distante” (1951), “Axolotl” (1956), *O jogo da amarelinha* (1963) e “A ilha ao meio-dia” (1972), Julio Cortázar; *O visconde partido ao meio* (1952), de Italo Calvino; *O último dos moicanos* (1955), de Bernard Malamud; *O viajante sem bagagem* (1958), de Jean Anouilh; “O encontro” (1958), “O noivo” (1964), “A caçada” (1965), “As formigas” (1977), “A mão no ombro” (1977), “Seminário dos ratos” (1977), “A chave na porta” (2000), de Lygia Fagundes Telles; *El hacedor* (1960) “O outro” (1969) e “Sul” (19--), de Jorge Luis Borges; *Zona sagrada* (1967), *Todos los gatos son pardos* (1970), *Terra nostra* (1975), *Una familia lejana* (1980), de Carlos Fuentes; *O seio* (1972), de Philip Roth e *Noturno indiano* (1984), de Antonio Tabuchi.

II PARTE

DUPLOS EM *TUTAMÉIA* (TERCEIRAS ESTÓRIAS)

1. “O OUTRO OU O OUTRO”

A gente oscila, sempre, só ao sabor de oscilar.

“O outro ou o outro”, p. 120.

A dificuldade em se encontrar registros escritos que precisem a verdadeira origem do povo zíngaro ou cigano fez com que, ao longo dos tempos, muitos mitos fossem criados para dar conta deste mistério. Nesse sentido, o que se diz sobre sua origem está baseado em similaridades e/ou suposições. A crença, por exemplo, de que sua origem seja egípcia encontra parte de sua explicação nas maneiras como os ciganos foram chamados em diversas línguas, tais como: o inglês “*gypsy* (e anteriormente *Egyptian*), o grego *gyphtoi*, o espanhol *gitano*, o turco *Farawni* e o húngaro *Pharao nepe* (significando ‘povo do faraó’)” (Novis, 1989, p 32). Há, inclusive, uma lenda que diz que, ao terem negado acolhida à Sagrada Família, em sua fuga para o Egito, os ciganos, acusados de hereges, foram condenados a viver num constante errar. Todavia, refutando essa suposição, há suspeitas que apontam como sendo a civilização da Índia antiga, e não o Egito, o seu berço.

Maria de Santa-Cruz, em seus dois ensaios intitulados “Zíngaros e outros boêmios no conto de João Guimarães Rosa” (2001) e “Roméia: a romenha de Rosa em *Tutaméia*” (2003), aborda a presença deste “povo errante” na contística rosiana. Nestes estudos, a pesquisadora traz alguns registros históricos que nos informam de seu aparecimento, a partir de Portugal, em solo brasileiro.

De acordo com a autora, a chegada dos ciganos a Portugal, via Castela, deu-se na época em que os portugueses alcançaram a Terra de Santa Cruz. Por ocasião da guerra da Restauração (1641-1668), estes serviram de auxílio a D. João IV que, apesar disso, decretou, em 1649, que “os ciganos, filhos e netos de portugueses, que não tivessem domicílio certo, fossem enviados para o Maranhão” (2003, p. 470). Mostrando-se igualmente desfavorável aos

ciganos, D. João V proibiu, dentre outras coisas, o uso de seu vestuário típico, língua e o comércio de bestas, sob pena dos homens terem de remar nas galés e das mulheres serem exiladas para o Brasil.

Do que se sabe, “ao Brasil, os ciganos chegaram em 1574 ou 75, depois de D. Sebastião autorizar a comutação de cinco anos de galés (a que os condenavam pela simples razão de existirem) por cinco anos de degredo no Brasil, se fosse essa a vontade do condenado” (2001, p. 195). De início, eles se concentraram no estado da Bahia, de onde, posteriormente, migraram, em considerável número – a maior parte mulheres –, para Minas Gerais. Expulsos deste último estado, no séc. XVIII, seguiram para São Paulo e Rio. Segundo Santa-Cruz, “na Bahia e no Rio, muitos se sedentizam e alguns fazem fortuna, dão festas, recebem títulos, dançam diante dos Príncipes” (2001, p. 196). No entanto, da mesma forma que em outros países, são censurados por seus movimentos migratórios intensos e impedidos de se utilizarem de sua língua, costumes e indumentária.

Estas figuras ímpares exerceram forte atração em João Guimarães Rosa – um profundo admirador e explorador do inusitado, do diferente – que lhes dedicou três narrativas: “Faraó e a água do rio”, “Zingaresca” e o “O outro ou o outro” – conto que compõe o *corpus* deste estudo. Para a confecção destas narrativas, o autor mineiro recolheu o máximo de informações que pôde acerca dos aspectos que os singularizam, bem como das lendas que procuram justificar sua diáspora. Em carta escrita em 27 de outubro de 1953, ele agradece ao pai o envio de dados sobre os ciganos:

Há uma semana, escrevi ao Sr. uma carta, e hoje tive a alegria de receber a sua, acompanhada das “notas”, que muito agradeço. Todas são ótimas, principalmente a sobre os “CIGANOS” e a do “ENTRUDO” em Caeté. Vão ser muito aproveitadas! Sempre que o Sr. tiver disposição, pode mandar (apud Rosa, 1999, p. 207).

Comentando sobre os dois anos em que Guimarães Rosa viveu em Itaguara e a influência exercida por tal lugar em sua obra, Vilma Guimarães Rosa, filha do escritor, diz que “os ciganos chilenos, húngaros e sérvios que acampavam nas redondezas e com quem papai conversava, aprendendo-lhes a

língua, forneceram-lhe elementos usados mais tarde em suas estórias, inclusive seus próprios nomes, especialmente pitorescos” (1999, p. 344). Essa fecunda pesquisa levada a cabo pelo escritor pode ser observada em seus arquivos. É o que atesta Walnice Nogueira Galvão na seguinte passagem:

Subsiste nos arquivos do autor uma volumosa documentação [sobre os ciganos] em que há listas de palavras e locuções, recortes de jornal, catálogos de nomes próprios, notas sobre acampamentos, apontamentos sobre [sua] presença em outros países, trechos de trabalhos alheios, contactos pessoais ao vivo, e até aproveitamento de consultas a dicionários de romani. Segundo consta, Guimarães Rosa pelo menos uma vez os hospedou no porão e quintal de sua casa, em Itaguara, no interior de Minas Gerais (2003, p. 935).

Em linhas gerais, “O outro ou o outro” narra a ida do delegado Diógenes, ou Tio Dô, e seu sobrinho não-nomeado – o narrador do conto – a um acampamento de ciganos para apurar uma denúncia de roubo supostamente praticado por estes no *Ão*³⁸, lugar onde arrancharam pela última vez. Quem os recebe é o cigano Prebixim. Pressionado pelo delegado a restituir os objetos furtados pelo bando, este convoca os companheiros para, juntos, resolverem o caso. Depois de algum tempo, Prebixim, sem perder a dignidade e mostrando-se dono da situação, entrega um a um os objetos roubados, “como se fosse um presente” (p. 121), oferecendo-os “novo e honestamente, feito alface fresca” (p. 121). Satisfeitos com o desfecho, delegado e sobrinho deixam o acampamento.

Num confronto no qual se tem, de um lado, Diógenes, na qualidade de representante da ordem institucionalizada, em vias de fazer vigorar a lei, e, de outro, o cigano Prebixim e seus comparsas, na qualidade de representantes da desordem – tal como evidenciam as provas do crime –, tensão e, decorrentemente, detenção seriam, decerto, esperadas. Entretanto, estas expectativas são frustradas, uma vez que se registra no conto o estabelecimento de uma inesperada relação de simpatia entre o delegado e os ciganos, em especial, a figura de Prebixim.

³⁸ O povoado do *Ão* também se faz presente em “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, uma das sete novelas de *Corpo de baile*. É para este espaço que o personagem Soropita se muda, a fim de se distanciar e até mesmo esquecer do passado de sua mulher, ex-prostituta em Montes Claros.

Conforme podemos observar, no acampamento, há um encontro de pessoas culturalmente diversas, de indivíduos de naturezas distintas cujas estradas cruzam-se neste ponto: Diógenes, personagem cidadão, cativo das regras e valores locais pelos quais deve zelar, representando o “conhecido”; e Prebixim, personagem “estrangeiro”, fiel ao espírito livre e alegre de seu povo, representando o “estranho”, isto é, o *outro*. Como assinala o título do conto, são eles os protagonistas. É em torno deles que a trama se constrói, que o diálogo se realiza, e não do narrador que se faz igualmente presente na diegese e assume o mesmo ponto de vista de Tio Dô.

Colocados frente a frente com os ciganos, a primeira reação a ser constatada em Diógenes e seu sobrinho é a de estranhamento. Prebixim e os demais ciganos não partilham de seus costumes, comportam-se de modo incomum e não vivem segundo as normas da cidade. Contudo, em decorrência do contato com o *outro*, os dois sentem emergir anseios inconscientes. O que ocorre é o reconhecimento do *outro* em “si”. Este reconhecimento, por sua vez, dá-se de forma transitória, visto que não conduz a uma real modificação de conduta. Assim que deixam o acampamento, voltam à vida que sempre levaram. Enraizados como estão às normas e valores ditados pela cultura ocidental, eles não conseguem romper com o instituído.

Em “O outro o outro”, o tempo do discurso é o pretérito, ou seja, a narração ocorre depois do narrado. Pela memória, o narrador-personagem revive a emoção do encontro com os zingáros. A propósito, um brevíssimo encontro, uma vez que o tempo da estória parece não exceder os limites de uma hora: tem início com a chegada do delegado e seu sobrinho ao acampamento cigano, passando pelo diálogo entre os protagonistas e a devolução dos objetos, e chegando ao seu termo com a partida dos dois.

Para narrar a experiência vivida, o narrador alterna entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. Procedendo deste modo, faz notar os momentos em que fala por si, expressando particular opinião acerca do observado, bem como os momentos em que se soma ao seu tio, o delegado, registrando as ações exercidas e sofridas em comum. A análise que ora efetivaremos está, pois, pautada no discurso deste narrador e, particularmente, centrar-se-á no sentimento de alteridade por ele experimentado. Embora o

reconhecimento do *outro* em “si” seja perceptível tanto no sobrinho quanto em Tio Dô – conforme procuraremos destacar –, no primeiro, este sentimento é textualmente apresentado de maneira mais evidente. São as suas percepções que sobressaem no relato que tece de forma marcadamente descritiva.

É interessante notar que todo o discurso do narrador é construído de forma intercalada, o que pressupõe uma intencionalidade estética. Situado entre os dois diferentes “outros”, ele ora focaliza os ciganos, em especial a figura de Prebixim, ora enfoca o tio. O emprego da conjunção “ou” dividindo o título do conto em duas metades idênticas já evidencia, de antemão, a alternância entre estes dois elementos distintos. Na realidade, pode-se dizer que tal polarização reflete as duas faces de uma mesma moeda, isto é, o próprio narrador. Ambos os “outros” formam o “mesmo”. Não é de se estranhar que ele, a certa altura da narrativa, diga que “a gente oscila, sempre, só ao sabor de oscilar” (p. 120), assinalando, dessa forma, sua natureza dúplice.

O primeiro *outro* visto pelo narrador é o cigano Prebixim. Apesar de ser estrangeiro, possui nome de um pássaro presente na fauna brasileira, também conhecido como pintassilgo ou pintassilgo-da-mata – ave dotada de cores vibrantes. Uma das particularidades deste pássaro, que chama a atenção do leitor para a caracterização do protagonista, é que certos machos da espécie possuem o peito coberto por uma espécie de colete que, dependendo da qualidade, pode variar de cor. Não é sem razão que o narrador diz que Prebixim vestia um “colete verde – verde do pimentão, o verde do papagaio” (p. 119). Mais adiante, ele ainda volta a fazer referência à cor do colete, dizendo que o mesmo era “verde de inseto e folha” (p. 122). Além de demonstrarem que a caracterização do protagonista está em conformidade com o próprio nome, ou melhor, com sua condição de pássaro, tais referências, ao evocarem elementos da fauna, como insetos e papagaio, bem como da flora, como folhas e pimentão, acabam por distingui-lo como um ente perfeitamente integrado à natureza.

Ainda no que se refere ao colorido vivo do cigano, além do colete verde, o narrador o apresenta trajando “calças azuis de gorgorão” (p. 119). Curiosamente, tais cores remetem, segundo a leitura empreendida por Maria de Santa-Cruz, tanto à bandeira do povo cigano quanto à bandeira do Brasil:

A bandeira do povo Rom, nunca desfraldada como afirmação de posse da terra nem *heroicamente* defendida, não simboliza, como as outras, uma pátria delimitada por fronteiras imaginárias, mas o Nomadismo e o Homem livre. Dividida ao meio, na horizontal, a parte superior, azul, representaria o Céu; e, a metade inferior, verde, os prados escolhidos para acampar. Sobre o verde, algumas apresentam a roda de uma carroça. Também poderia servir de *ex-libris* à literatura rosiana. Nas estórias zíngaras, Prebixim, personagem d' "O outro ou o outro", tem, pelo menos, esta tripla funcionalidade: a palavra inclui a chiante do crioulo vicentino e rosiano; possui *qualidades* de peralta (rouba e devolve, apenas exercitando a arte), misto de serpente, borboleta e pássaro brasileiro; e as cores de sua indumentária (calças azuis e colete verde) coincidem com as da bandeira Rom. Tem (pelo menos a metade, sem oiro e apenas com a prata do relógio *palmado*) o verde da bandeira do Brasil [...] (2003, p. 468-469).

Como os pássaros que migram em bandos conforme as estações, Prebixim e os demais ciganos vivem em grupo, não se apegam aos lugares pelos quais passam e mudam periodicamente, sem destino certo. Livres de qualquer laço, sentem-se completamente donos de si e de suas escolhas. Onde estiverem os seus pés aí estará a sua pátria. Da mesma forma em que aparecem inesperadamente, desaparecem, levando suas frágeis barracas para um novo lugar – onde, certamente, deverão sobreviver à hostilidade de seus hospedeiros.

O fato de não possuírem moradia fixa desperta a admiração do narrador. Em quatro momentos do relato, a começar pelo primeiro parágrafo, ele faz menção a esse tipo de habitação: "Alvas ou sujas arrumavam-se ainda na várzea as barracas, campadas na relva" (p. 119). Segundo consta, apresentavam "frouxa e postiça arquitetura" (p. 120), "eram quase todas cônicas, como *wigwams*³⁹, uma apenas trapezoidal, maior, em feitio de barracão, e outra pavilhãozinho redondo, miniatura de circo" (p. 120). Impressionados por estas construções temporárias – marca de seu nomadismo –, narrador e tio saem daquele espaço aberto com os olhos direcionados para as mesmas: "De longe ainda olhávamos, aquelas barracas no capim da vargem" (p. 121).

O contato com o acampamento cigano não apenas encanta a visão do narrador, mas igualmente a sua audição. Trata-se, pois, de mais um aspecto a corroborar a significativa escolha do nome do protagonista. Sendo pássaro,

³⁹ "Cabana ou tenda usada antigamente por índios norte-americanos" (Martins, 2001, p. 529).

Prebixim vive entre pássaros, e estes, por sua vez, são alardeantes. Não é de se admirar que o pintassilgo, além de ser uma ave de belas cores, é também “famosa pelo canto; seu trinado assemelha-se bastante ao do canário europeu” (Martins, 2001, p. 386).

No conto, observa-se que, por três vezes, o narrador procura transcrever os sons da forma em que foram expressos. Na primeira vez, para convocar os companheiros para uma urgente reunião, o protagonista emite uma espécie de piado, sendo assim registrado: “- *Ú, ú, ú!*” (p. 121). Na segunda vez, enquanto Tio Dô questionava Prebixim, o narrador, atento ao que se passava a sua volta, ouve um “- *Lilalilá!* – um chamado alto de mulher, com três sílabas de oboé e uma de rouxinol” (p. 120). Nesta passagem, os termos evocados para descrever o chamamento acentuam a sua musicalidade. Oboé é um instrumento de sopro, feito de madeira, de timbre semelhante ao do clarinete, mas ligeiramente nasal, utilizado em orquestras; e rouxinol, devido às propriedades do pássaro, é o nome que comumente se atribui, de forma carinhosa, à pessoa que canta bem. Há ainda uma outra particularidade deste pássaro que se mostra reveladora no que se refere à figura de Prebixim. Consultando-se o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, pode-se constatar que o rouxinol é uma ave “cujo canto, melodioso, é emitido pelos machos especialmente à noite e durante o período reprodutivo” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2479). Assim como os rouxinóis, o cigano traz em si uma forte carga de sensualidade, que pode ser constatada na voz, nos modos e no aspecto físico. O último registro dos sons emitidos no acampamento dá-se assim que Prebixim restitui os objetos roubados. Numa explosão de alegria, ouve-se um “- *Eta! eta! eta!* – coro: as mulheres [que] aplaudiam a desfatura” (p. 121).

Além dos piados e demais ruídos, o narrador cuida também de assinalar a linguagem própria do mundo cigano. Lê-se no conto que “as calins [...] cozinhavam ou ralhavam na gíria gritada” (p. 120) e quando emitiam frases, estas se efetivavam “em patoá” (p. 121), ou seja, divergiam da língua oficial. Como eram conhecidas apenas pelos membros do acampamento, tais formas de comunicação apresentavam-se de difícil entendimento para estranhos, como o narrador e seu tio. Para impedir a compreensão daqueles que eram de fora, na

reunião realizada às pressas, os ciganos “debatiam, em romenho” (p. 121), que é o linguajar próprio dos zíngaros.

Durante o decorrer do relato, o narrador dá a conhecer os outros ciganos que dividem espaço com Prebixim. São eles: Lhafofo, Busquê, Rulu, Roupalimpa, Beiju, “capitão” (p. 121) e Chalaque, “de bigodes à turca ou búlgara” (p. 121); sem contar as crianças e mulheres não nominadas. Independentemente de sexo, todos sabem cavalgar e cada um tem a sua ocupação. No que tange às mulheres, além dos afazeres domésticos, praticam a quiromancia. Por essa razão, são chamadas pelo narrador de “raparigas buena-dicheiras”, numa clara referência ao espanhol *buena-dicha*, que quer dizer, “boa sorte” (Martins, 2001, p. 84). Já no que diz respeito aos homens, estes seguem profissão própria do mundo cigano: uns trabalham na forja de utensílios de metal; outros, lançando mão da oratória – característica também intrínseca ao povo cigano – ludibriam tolos compradores em negócios com cavalos. O único que foge ao costumeiro é Prebixim, cujo “outro” ofício – núcleo da narrativa – é revelado apenas no antepenúltimo parágrafo do conto: ladrão: “Tinha-o, bom, o cigano Prebixim, ocupação peralta” (p. 121).

Aos olhos do narrador, o protagonista é de uma beleza exótica e muito atraente: “Moço não feioso, ao grau do gasto, dava-se esse Prebixim de imediata simpatia” (p. 119). Dotado de “imensa cabeleira” (p. 119), “olhos embaçados” (p. 119) – os quais colocava “à escuta” (p. 119) - e um “sorriso de muita iluminação” (p. 119), o “bizarro cavaleiro” (p. 121) locomovia-se dando “curtos passos” (p. 119) e com a “mão na ilharga” (p. 119). Assim que Diógenes e seu sobrinho chegam ao acampamento, “fagulhoso” (p. 121), Prebixim os saúda de forma aveludada. Enquanto desfruta da companhia dos visitantes, distribui sorrisos, “unindo as botas” (p. 119) e desenhando no ar gestos “de príncipe” (p. 121). Até mesmo para se despedir, mostra-se dotado de expressão singular. Segundo o narrador, “curvava-se, cruzadas rápidas as pernas” (p. 121). É por tais características que o protagonista cativa tanto os de fora quanto os seus. Das ciganas, “ele [...] era o predileto” (p. 121).

Em Prebixim, a vida se apresenta de forma pulsante. As cores, a luminosidade, a alegria contagiante, a simplicidade e “a fina arte da liberdade” (p. 121) dão prova desse “latejar”. Trata-se de um ser perfeitamente inserido na

natureza, de personagem de “mais paz, mais alma” (p. 121), afinado “por algum dom” (p. 119). É por isso que seu rosto queima felicidade.

O segundo *outro* visto pelo narrador é Tio Dô. Em oposição a Prebixim que, em razão de suas características distintas, fora focalizado com um olhar marcado pelo “estranhamento”, este será enfocado enquanto “conhecido”. Além do grau de parentesco, o enraizamento nos mesmos valores culturais e a cumplicidade na diligência são os fatores que determinam a proximidade entre tio e sobrinho.

Enquanto o cigano figura como símbolo da natureza, estando desatado das convenções sociais, Diógenes atua como símbolo da racionalidade. Estando na pele de delegado, ou seja, de representante da ordem instituída, cabe-lhe papel repressivo. Para com aqueles que fogem às normas sociais que determinam o bom comportamento, deve agir “sob dever de lei” (p. 119), “com prazo e improrrogado” (p. 120). Sendo “homem de bom entendimento” (p. 121), sabe quando decidir pela liberdade ou não de um contraventor. No caso de “O outro ou o outro”, a situação com a qual o protagonista irá se deparar é a de roubo na redondeza, na qual a acusação pesará sobre os ciganos: “Do Æo [...] chegara mensageiro secreto, recém-quando. Caso de furto. E tendo eles arranchado lá – por malino acréscimo de informação” (p. 120).

De saída, Tio Dô parece não simpatizar com os zíngaros. Demonstrando hostilidade em relação aos mesmos, vai ao acampamento já tendo praticamente dado sentença de culpa – antes mesmo de ter em mãos todos os elementos necessários para fazê-lo. Estando na iminência de cumprir seu papel, instrui o sobrinho acerca do “mal conceito deles” (p. 120), dizendo tratar-se de “mariolas” (p. 119), de “povo à toa e matroca, sem acato a quaisquer meus, seus e nossos, impuros de mãos” (p. 120). Ironicamente, reportando-se a Prebixim no momento em que o mesmo recolhia os objetos furtados, ele diz que o cigano “- *Podia ser tocador de sanfona*” (p. 121), referindo-se, aqui, não apenas aos seus trajes coloridos, mas igualmente a sua “mestria” com os dedos.

Entre o falar e o agir do delegado revela-se, no entanto, uma disparidade. Assim que entra no acampamento e se defronta com a figura singular de Prebixim, estando a sorrir e a cumprimentá-lo com voz aveludada, Tio Dô, como que sentindo cair por terra todo sentimento desfavorável em

relação aos ciganos, retribui “sem ares de autoridade” (p. 119) e mostra-se, aos poucos, interessado e seduzido pelos mesmos. É por essa razão que “ele pesava tristonho, na ocasião; não pela diligência de rotina, mas por fundos motivos pessoais” (p. 120).

Para não deixar de cumprir seu “dever de lei” (p. 119), Tio Dô submete Prebixim a interrogatório. Todavia, a forma como apresenta as questões faz crer que atua antes como amigo dos ciganos do que como um delegado em diligência. Ele sabe da “ocupação peralta” (p. 121) de Prebixim, contudo, faz perguntas nada categóricas, às quais o cigano responde de maneira dissimulada. Com isso, suaviza-se a gravidade do delito.

Prebixim: “*Faço nada, não, gajão⁴⁰ meu amigo. Tenho que tenho só o outro ofício...*’ [...] *É o que não se vê, bah, o de que a gente nem sabe.*’ [...] *Nem a pessoa pega aviso ou sinal, de como e quando o está cumprindo...*” (p. 119)

Tio Dô: “*Amigo, vamos abrir o A?*” (p. 120)

Prebixim: “*Meu gajão delegado... Sou não o capitão-chefe. Coisa de borra que sou... Que é que eu tenho comigo?*” (p. 120)

Tio Dô: “*Você é o calão nosso amigo.*’ [...] *Você hoje está honesto?*” (p. 120)

Prebixim: “*Hi, gajão meu delegado... Mesmo ontem, se Deus quiser... Deus e o meu São Sebastião!...*” (p. 120)

Tio Dô: “*Pois, olhe, estão faltando coisas...*” (p. 120)

Prebixim: “*Quand’onde?*” (p. 120)

Tio Dô: “*No Æo.*” (p. 121)

Apesar dos esforços em dissimular o roubo de que era acusado, Prebixim “já era a virtude em ato, virtude caída do cavalo” (p. 121). Cioso da complacência do delegado, ele reúne os ciganos para, juntos, decidirem o que fazer diante da acusação. Depois de algum tempo “entregava a Tio Dô o relógio de prata, como se fosse um presente. – *É fífrilim, coisa de nada...*’ – calava o que dava, com modéstia e rubor. Outros objetos ainda restituía; oferecia-os, novo e honesto feito alface fresca” (p. 121). Com as provas em mãos, o delegado, ignorando as regras da *pólis*, dá o caso por encerrado e os deixa em paz. Encantado com os modos dos ciganos, “dizia nada, o meu tio Diógenes, de rir mais rir. Somente” (p. 122).

⁴⁰ Forma de tratamento respeitosa, equivalente a “senhor”, com que, no Brasil, os ciganos tratam as pessoas estranhas à sua raça.

Esta quebra de expectativa pode se ser explicada através do nome do protagonista. Durante toda a narrativa, o narrador se refere ao delegado como Tio Dô. É precisamente no derradeiro parágrafo que ao leitor é revelado seu verdadeiro nome: Diógenes. Este remete ao filósofo grego de mesmo nome, nascido em Sinope, no século IV a. C., que fora discípulo de Antístenes, fundador da escola cínica. Do que se sabe, Diógenes desprezava ostensivamente os poderosos, as riquezas e as convenções sociais. Para ele, a única forma de vida aceitável seria aquela conforme a natureza. Vestindo-se de trapos, ele agia de forma a chocar e acordar as pessoas. Diz uma antiga anedota que, certa vez, Alexandre o Grande se deteve ante o barril em que morava e, fazendo-lhe sombra, perguntou-lhe o que desejava. O filósofo respondeu: “Que não me tires o que não me podes dar” – referindo-se à luz do sol. De acordo com a *Nova Enciclopédia Barsa*,

conta-se [...] que sentia tal desprezo pela humanidade que caminhava pelas ruas de Atenas, com uma lâmpada [à luz do dia], “à procura de um homem honesto”. [...] Diógenes defendia a auto-suficiência (autarquia) e negava a necessidade de valores como a família, a cultura e o estado. Dizia que a felicidade se obtém pela satisfação das necessidades da maneira mais econômica e simples. Afirmava que tudo que é natural não é desonroso, nem indecente, e, portanto, pode e deve ser feito em público. A vida de Diógenes, segundo a tradição, de extrema pobreza, era, na verdade, a aplicação prática de suas idéias e uma forma de demonstrar a possibilidade de acabar com as convenções sociais, e alcançar assim a autarquia (1998, p. 181-182).

Como se pode observar, tal qual Prebixim, o delegado possui nome revelador de sua especificidade. Entretanto, esta somente vem à tona no final do conto, momento em que o protagonista se apresenta totalmente fascinado pelos ciganos e passa a ser chamado pelo seu verdadeiro nome. Enquanto Diógenes experimentava uma gradual sensação de deslumbramento frente aos ciganos, ele era “Tio Dô”, indivíduo mantenedor da ordem pública, preso às convenções sociais. Acontece que, através desse contato, o protagonista sente aflorar desejos até então inconscientes, um outro lado que lhe era desconhecido: o de defensor de um sonho utópico de liberdade, de vida livre, em conformidade com a natureza e feliz. Por intermédio de Prebixim, ele vivencia “a fina arte da

liberdade” (p. 121), a simplicidade natural, a alienação do mundo comum e a quebra da ordem do convencional. Sendo “loucos, a ponto de quererem juntas a liberdade e a felicidade” (p. 120), os ciganos realizam o projeto utópico de Diógenes. Assim sendo, não poderia, pois, prendê-los.

Tio Dô vivencia a alteridade como algo deveras positivo. Não há desrespeito pelo diferente, mas o estabelecimento de uma zona de identificação. O *outro* que surge em seu caminho não é senão ele próprio. É por isso que nem mesmo a confirmação de roubo rompe a relação de simpatia entre Diógenes e Prebixim. No que diz respeito ao cigano, este, já no início do conto, parece sentir essa afinidade. No primeiro parágrafo, o narrador diz que ele “devia afinar-se por algum dom, adivinhador” (p. 119); e, em um dos parágrafos finais, vem a confirmação: “Entressoriram-se ele e Tio Dô, um a par do outro, ou o que um sábio entendendo de outro” (p. 121).

Conforme dito anteriormente, todo o discurso do narrador é construído de forma alternada. Daí decorre a estrutura dúplice do conto, já destacada no próprio título. Estando entre dois “outros” distintos, o narrador ora desvia seu olhar para o primeiro, ora o desvia para o segundo. Ainda que a análise tenha mostrado que Prebixim e Tio Dô se assemelham em alguns aspectos, eles não se confundem. Seus ofícios continuam distintos: mesmo burlando a lei, Diógenes permanece como responsável pela ordem pública; mesmo devolvendo os objetos furtados, o cigano continua a ter “ocupação peralta” (p. 121).

A configuração de cada um é construída aos poucos, visto que o narrador efetiva a narração num constante oscilar. Este jogo mostra-se revelador na economia do texto, uma vez que Tio Dô e Prebixim são os dois lados que o compõem. Através da análise de seu relato, pode-se constatar o desdobramento de um “eu” que olha e reflete e que é, ao mesmo tempo, objeto de reflexão. O que o narrador percebe fora de si é, na verdade, aquilo que o constitui, a face oculta de sua identidade. Observando os contrários, ele acaba por se auto-analisar.

Assim como Tio Dô, ele vivencia a experiência da alteridade. Prebixim atua como *alter ego* de ambos. No entanto, no narrador, a viagem na estraneidade do *outro* e de si mesmo aparece de forma mais evidente. Ambos os

personagens deixam aflorar o desejo inconfesso de ser *outro*, de praticar o estilo de vida dos ciganos, mas quem verbaliza esse anseio de modo entusiástico é o narrador: “E era o que me atraía em Prebixim, sem modelo nem cópia, entre indolências e contudo com manhas sinceras, arranjadinho de vantagens” (p. 119). É ele quem relata as delícias da sensação decorrente do contato com o estrangeiro. Nesse sentido, o leitor, munido de seus argumentos e impressões, não consegue deixar de simpatizar com os ciganos, particularmente, com Prebixim. Impressionado pela singularidade deste último, o leitor é levado a ter complacência diante do delito praticado, tal qual o delegado Diógenes.

Apesar da diferença desta figura tão “outra” desvelar um outro lado de suas personalidades, concretamente, tio e sobrinho não renunciam às suas particularidades. No conto rosiano, tem-se apenas a consciência da alteridade, ou seja, ocorre a identificação entre indivíduos cuja diversidade revela-se inevitável, mas não a assimilação do *outro*. Não existem trocas culturais, mas polaridades culturais, sem que uma anule a outra. Ambos os personagens experimentam a alteridade, porém, não a concretizam.

2. “ORIENTAÇÃO”

O par – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada.

“Orientação”, p. 124.

Em seu ensaio sobre “Orientação”, intitulado “Mínima mímica”, Walnice Nogueira Galvão faz interessante estudo sobre a escassa imigração chinesa no Brasil. Segundo a autora, com o fim do tráfico, em 1850, e a abolição da escravatura, em 1888, o sistema colonial brasileiro teve suas estruturas abaladas, tendo, pois, que sofrer mudanças. O fim do cativeiro significou a falta de braços para as atividades produtivas, que passaram a ser efetivadas pelo trabalho assalariado. Para preencher essa lacuna provocada pela abolição e atender as demandas geradas por um incipiente surto de industrialização – já presente neste período –, recorreu-se à mão-de-obra de imigrantes. Dentre as etnias que aqui aportaram e que exerceram um importante papel na nossa formação, isto é, a espanhola, a árabe, a japonesa e a italiana, a última foi a que se ancorou em número maior. Além disso, sua contribuição foi uma das mais significativas. De acordo com a estudiosa, “foram eles [italianos] os responsáveis pela criação de uma classe operária urbana, pela organização sindical e pela presença política dessa classe. Um papel, portanto, fundamental na história da sociedade brasileira” (2003, p. 930).

No que se refere aos chineses, Walnice diz que as notícias sobre eles são poucas e lacunosas. Nem sequer constam objetivamente nas estatísticas oficiais sobre imigração em geral no Brasil. Todavia, consta que Joaquim Nabuco, em *O abolicionismo*, sugerira a importação destes asiáticos – conhecidos por sua afeição aos esforços braçais – para a substituição dos africanos. Do que se sabe, “labutaram na construção de estradas de ferro nos confins do país, onde eram contratados como força bruta capaz de enfrentar as piores condições de trabalho e de insalubridade” (2003, p. 934). No entanto, é no espaço urbano que eles se destacaram, dedicando-se à “prestação de serviços,

especializando-se na lavanderia-tinturaria e no ramo da restauração barata, levando muitos anos para passar, como de fato passaram, a estabelecimentos em outro patamar [lidando com importação e exportação]” (2003, p. 934).

Do que foi dito, percebe-se que, historicamente, os chineses não exerceram um papel preponderante em nossa constituição. Entretanto, apesar de representarem uma presença um tanto quanto tímida, serviram de inspiração a Guimarães Rosa que lhes reservou uma narrativa. Não é de se estranhar, pois o autor mineiro, em determinados momentos de sua produção, delineou alguns perfis exóticos. Além do chinês de “Orientação”, podemos citar: um espanhol em “A volta do marido pródigo” (*Sagarana*, 1946); um italiano em “O cavalo que bebia cerveja” (*Primeiras Estórias*, 1962); um alemão em “O recado do morro” (*Corpo de Baile*, 1956); outro alemão e um turco em *Grande Sertão: Veredas* (1956); os ciganos de “Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingaresca” (*Tutaméia (Terceiras Estórias)*, 1967) e um japonês em “Cipango” (*Ave, palavra*, 1970).

Em “Orientação”, pode-se perceber o quão inusitada é a presença de um oriental no sertão mineiro; ou, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão, “raríssimo até às raias da esquisitice” (2003, p. 933). O próprio narrador, já no primeiro parágrafo do conto, o apresenta em tom de surpresa: “Em puridade de verdade; e quem viu nunca tal coisa? No meio de Minas Gerais, um joãovagante, no pé-rapar, fulano-da-china – vindo, vivido, ido – automaticamente lembrado” (p. 123). A intrusão deste indivíduo tão *outro* na homogeneidade sertaneja garantiu-lhe um lugar na memória coletiva. Como vimos, trata-se de alguém “automaticamente lembrado”.

Numa descrição sumária da fábula, “Orientação” narra a trajetória de Yao Tsing-Lao, um chinês que vai parar no interior de Minas Gerais e se torna cozinheiro na casa do Dr. Dayrell, um engenheiro da Central. Este último parte e deixa Yao tomando conta de suas propriedades. Com o passar do tempo, o chinês prospera e passa a cortejar Rita Rola. Casam-se, mas o enlace não perdura. Yao vai embora e lhe deixa a propriedade. Todavia, constata-se que, da convivência com o chinês, Rita Rola, gradativamente, foi se modificando, tornou-se diferente, orientalizou-se.

Efetiva-se em “Orientação” a alteridade, ou seja, do encontro e relacionamento entre dois seres de culturas e países distintos, componentes do par masculino passam a se integrar no par feminino, levando o ser integrado não apenas a perceber em si características antes desconhecidas, mas, igualmente, a vivenciá-las. Em outras palavras, pode-se dizer que, neste conto, dois elementos marcadamente desiguais são situados com bastante precisão: de um lado, o conhecido, o homem autóctone do sertão mineiro e sua rusticidade, representado pela personagem Rita Rola; de outro, o *outro*, ou o *duplo exterior*, representado pelo forasteiro, homem de além-fronteira com o qual ela se relacionará e que, por sua vez, irá levá-la a se deparar com um segundo *outro*, isto é, o estrangeiro que habita em si mesma. No final da narrativa, tanto o Oriente quanto o Ocidente serão as duas metades que constituirão a protagonista.

Toda a narrativa é efetivada por um narrador observador. Testemunha ocular do que se passara em pleno solo sertanejo, este, dirigindo-se ao seu interlocutor, relata todo o percurso do sábio chinês Yao Tsing-Lao e as transformações resultantes de sua passagem. Trata-se de alguém que fala em nome da comunidade local, tal como atesta o uso do coletivo “a gente” em dois momentos do relato: no primeiro, reportando-se à figura do chinês, diz: “Dele a gente gostava” (p. 123); no segundo, para fazer seu interlocutor saber das primeiras transformações ocorridas na personagem Rita Rola, afirma: “A gente achava-a de melhor parecer, senão formosura” (p. 124).

Tudo o que este narrador sabe restringe-se aos fatos ocorridos neste espaço, ou melhor, aos fatos que entremeiam o incomum aparecimento de um estrangeiro dessa nacionalidade e sua partida, após a dissolução do casamento, bem como a futura e completa transfiguração de sua ex-companheira de “angu grosso em forma de pudim” (p. 124). Conforme se lê no conto, tendo Yao sumido, este não mais sabe o que pode ter acontecido com ele, pois o mesmo desaparecera “suficientemente – aonde vão as moscas enxotadas e as músicas ouvidas” (p. 125). Já com relação à protagonista, diz o narrador: “Rita-a-Rola, em tanto em quanto, apesar de si, mudara, mudava-se” (p. 125).

Os dados fornecidos pela narrativa que precedem o matrimônio dão a conhecer as particularidades de cada personagem. No que diz respeito a Yao

Tsing-Lao, não se sabe como nem quando ele chegou ao solo brasileiro, das dificuldades que enfrentou para poder conviver com pessoas de costumes diferentes dos seus, para se comunicar numa língua que não a sua e como foi que aprendeu a língua portuguesa. Possivelmente, a diversidade étnica, religiosa e econômica tenha lhe proporcionado, em alguns momentos, pontos de contraste com a tradição e as mentalidades daqueles que o acolheram. No entanto, ao que tudo indica, ele não foi hostilizado.

Como a maioria dos estrangeiros que buscam trabalho em outros países, Yao Tsing-Lao é inicialmente apresentado como um homem de condição humílima. Esta circunstância vem assinalada na própria maneira como o narrador se reporta ao protagonista: “um joãovagante”, “no pé-rapar”, “fulano-da-china” (p. 123). Se atentarmos para as significações que essas expressões comportam, veremos que todas apontam para a idéia de anonimato e de pobreza. Em “joãovagante”, tem-se um misto de “joão-ninguém”, isto é, um indivíduo sem valor, que não tem peso social e destituído de qualquer poder econômico, com “vagante”, ou seja, que anda errante, vivendo como nômade. De certa forma, tal neologismo acaba por exprimir os significados igualmente presentes em “pé-rapar” – vocábulo derivado de “pé-rapado”, que quer dizer reles, de vida miserável – e “fulano” – que, pejorativamente, significa sujeito qualquer, sem importância.

A paixão pela labuta – inerente não apenas à sua natureza oriental, mas igualmente de estrangeiro em busca de prosperidade –, juntamente com a seriedade, a dedicação e a competência, fizeram-no, progressivamente, conquistar o seu espaço. De início, o até então andarilho chinês começa cozinhando na casa do Dr. Dayrell, outro adventício que também progredira em terra alheia. Além desta tarefa, ele “trastejava, de sol-nascente a vice-versa, sério sorrisoteiro, contra rumor ou confusão, por excelência de técnica. Para si exigia apenas, após o almoço, uma hora de repouso no quarto” (p. 123). Com a partida do patrão para um lugar não referido na narrativa, Yao é chamado a assumir a administração do sítio da Estrada e acaba por demonstrar uma incontestável habilidade com a gerência da terra. “Econômico e trabalhador como uma formiga” (Martins, 2001, p. 233) – razão pela qual o narrador o qualifica de “formigo” (p. 123) –, o chinês, em pouco tempo, consegue guardar o suficiente

para comprar sua própria chácara e viver tranqüilamente. Neste momento da narrativa, ele já não está mais no anonimato. Torna-se conhecido e respeitado no meio rural.

Na propriedade duramente conquistada, Yao imprime traços de sua personalidade e a transforma num pequeno pedaço da China. Verifica-se que os aspectos tipicamente orientais não são apenas reproduzidos no formato da casa que constrói para si, mas, também, na própria organização espacial. Eis a maneira como o narrador descreve o imóvel: “o chalé, abado circunflexo, entre leste-oeste-este bambus, árvores, cores, vergel de abóboras, a curva idéia de um riacho” (p. 123).

É possível constatar que o tempo vivido no sertão mineiro não acarretou profundas mudanças no chinês. O fato de ter se dispersado de sua terra natal não significou a perda dos costumes e tradições culturais chinesas. Muito pelo contrário, ainda que inserido numa cultura distinta da sua, ele se mantém fiel e preserva os traços fundamentais de sua identidade. Embora Yao não fale da China, nem sequer evoque uma lembrança da época em que lá vivia, os componentes identitários que o singularizam enquanto uma figura tipicamente oriental são visíveis em seu comportamento.

Os únicos aspectos que apontam para um discreto abraqueiramento de Yao são: a ausência da indumentária característica da China e a simplificação aportuguesada de seu nome original. No que se refere à maneira chinesa de se vestir, o narrador, atento para as particularidades que diferenciam o oriental dos ocidentais, diz que ele, diferentemente de seus compatriotas, estava “sem cabaia” (p. 123), que é uma espécie de túnica de seda muito usada por povos asiáticos, e “sem rabicho” (p. 123), que é uma trança feita com uma pequena porção de cabelo que parte da base da nuca. No que tange ao nome Yao Tsing-Lao⁴¹, a dificuldade dos sertanejos em pronunciá-lo levou-os a facilitarem para

⁴¹ Numa leitura atenta do sobrenome de Yao, Luiz Antônio de Figueiredo, em seu estudo “Orientação: sina e signo”, demonstra que o mesmo remete à tradição chinesa, mais especificamente a Lao Tsé, o formulador, no século VI a.C., da doutrina mística e filosófica intitulada taoísmo. De acordo com o estudioso, “em ‘Orientação’, G. R. re-funda o mito do oriental – sua sabedoria, a aura de mistério, a espessura secular da civilização – pelo mesmo processo [ato da denominação]. No mais, o que se oculta por detrás do nebuloso Yao Tsing-Lao, o ‘vindo, vivido, ido – automaticamente lembrado?’ Sem dúvida, um outro nome: LAO-TSÉ, o de vida envolta em trevas, nome embutido no nome, disfarçado mas reconhecível: TSING-LAO... LAO-TSING... LAO-TSÉ” (1977, p. 84).

“Joaquim”, abreviado em “Quim”⁴², o que resultou em “Seô Quim” – forma respeitosa com a qual ficou mais conhecido na comunidade local. Consciente dessa dificuldade, ele mesmo parece aceitá-la sem nenhuma objeção. Em um dos raros momentos em que o narrador lhe cede a voz, o chinês diz: “*Joaquim vai fumar...*” (p. 123).

Aliás, referindo-se ao costume de Yao de fumar todos os dias enquanto descansava em seu quarto, o narrador faz uma observação que, embora, por si mesma, não aponte para um costume tipicamente brasileiro – o hábito de fumar cigarros –, demonstra a perda, por parte de Quim, de um antigo costume asiático. Lê-se no texto: “*Joaquim vai fumar...*’ – cigarros, não ópio; o que pouco explicava” (p. 123). Apesar de ser um entorpecente extremamente perigoso e, por essa razão, duramente reprimido pelas autoridades, o ópio já era conhecido pelos fumadores da antiguidade. Segundo a *Nova Enciclopédia Barsa*, “a opiomania, vício de fumar ou comer ópio, foi comum entre os asiáticos, sobretudo os chineses” (1998, p. 452). Como os ramos do café no Brasil, a papoula, planta da qual se obtém o ópio, era uma espécie de símbolo nacional da China.

Quanto ao aspecto físico, mesmo não se trajando como seus compatriotas, aos olhos dos sertanejos, “o chinês [ainda] tem outro modo de ter cara” (p. 123). O texto o apresenta como um indivíduo “seco de corpo”, de “cabeça raspada, bochechas [e] o rosto plenilunar” (p. 123), ou seja, semelhante à lua na fase cheia. Os demais aspectos que delineiam o seu perfil mostram-no como alguém sempre muito contido nos gestos, que “combinava virtudes com mínima mímica” (p. 123). Era “sério sorrisoteiro” (p. 123), isto é, sorria de forma discreta, sem exageros. Até mesmo na maneira de refletir, o chinês tinha um modo incomum de ser, pois “sabia pensar de-banda” (p. 123). Talvez, a expressão “pensar de-banda” faça referência a um possível movimento de sua

⁴² Curiosamente, mesmo tendo sido carinhosamente abasileirado para Quim, o nome do protagonista continua enraizado na tradição chinesa. Tal como afirma Walnice Nogueira Galvão, o hipocorístico Quim “vem a ser uma leitura descompromissada e relaxada de um dos mais ilustres e polivalentes monossílabos chineses, o qual fornece o étimo da designação da nacionalidade nas línguas ocidentais a partir do latim. O monossílabo tanto nomeia um dos livros-chave dessa civilização, o I Ching ou I Qing, quanto a prosápia de uma dinastia, seja a Ch’in pré-cristã – quando Qin Shihuangdi submeteu os Reinos Combatentes, em 211 a.C., tornando-se o primeiro imperador de uma China unificada e estendendo seu patronímico ao país – seja a última a existir, a Ching” (2003, p. 936).

cabeça nos momentos de ponderação, como se esta se posicionasse de maneira enviesada, descaída para um lado. Quem sabe não fosse esse o segredo que fazia dele “sábio como sal no saleiro, bem inclinado” (p. 123). De qualquer forma, a imagem que o texto nos oferece é a de uma pessoa que vivia ensimesmada, num universo próprio: “Morava, porém, era onde em si, no cujo caber de caramujo, ensinado a ser, sua pólvora bem inventada” (p. 123).

Sempre calmo e em silêncio, pensava por si, na medida exata de suas necessidades. Por essa razão, “a mourejar ou a bizarrir, indevassava-se, sem apoquenturas: solúveis as dificuldades em sua ponderação e aprazer-se” (p. 123). Não se impacientava com os reveses da vida nem mesmo com as pequenas contrariedades do dia-a-dia, mas “polvilhava de mais alma as maneiras, sem pressa, com velocidade” (p. 123), pois sabia que “esperar é um à-toa muito ativo” (p. 123). Nesse sentido, pode-se constatar que suas ações denotam um cotidiano caracterizado pela tranqüilidade, porém, marcado pela solidão. Em seu retiro, “sentava-se para decorar o chinfrim de pássaros ou entender o povo passar. Traçava as pernas” (p. 123). Naturalizado pelo nome, realizado financeiramente, estabelecido em sua própria propriedade e aceito no meio rural, faltava-lhe então uma companheira.

Enquanto os cinco primeiros parágrafos do conto tratam unicamente do chinês – “nome e homem” (p. 123) –, à protagonista não são destinadas mais do que algumas poucas palavras que ilustram a clara falta de adesão do narrador. Para com Quim, ele se mostra bastante simpático, não faltam adjetivos que o qualifiquem positivamente. Já com relação à Rita Rola limita-se a dizer, de um só fôlego – como faz notar a falta de vírgulas – que era “xacoca, mascava lavadeira respondedora” (p. 124); em outras palavras, desagradável, não refinada e respondona. Além disso, de uma feiúra sem igual, “de se ter pena de seu espelho. Tão feia com fossas nasais” (p. 124).

O modo caricato e irônico pelo qual Rita Rola é descrita caracteriza a personagem como uma figura diametralmente oposta à do chinês, não apenas no âmbito cultural, mas, igualmente, no que se refere à identidade de posição social e à maneira de se comportar, sentir e pensar. Tal fato ratifica a sabedoria popular que diz que “os opostos se atraem”, uma vez que “vai-se não ver, e vê-se! Yao o china surgiu sentimental” (p. 124) e, com isso, o inevitável: “Havido o

de haver. Cheiraram-se e gostaram-se” (p. 124). Nem mesmo o narrador consegue explicar claramente essa afinidade de contrários: “Mas o amor pertencia a outra espécie de fenômenos? Seu amor e as matérias intermediárias. O mundo do rio não é o mundo da ponte” (p. 124).

Seja como for, a simpatia foi imediata entre os dois. Com seus “luzentes [...] olhos de ponto-e-vírgula” (p. 124), “Quim olhava os pés dela, não humilde mas melódico” (p. 124). Sem dúvida, os pés da amada eram diferentes dos das chinesas, delicados, dando curtos passos. Curiosamente, neste momento da narrativa, o narrador não mais se reporta ao protagonista como “Yao o china”, mas como “Yao amante”. No que tange à lavadeira, “com um chinês, a Rola não teve escrúpulo, fora ele de laia e igualha – pela pingue cordura e façatez, e parecença com ninguém” (p. 124). Apaixonou-se pelo oriental sem se preocupar com a divergência de origem e de valores.

Devido ao fato de seu aparelho fonológico ter se desenvolvido através da língua chinesa, idioma no qual inexistente o fonema *r* (*rrê*), o protagonista não consegue pronunciar corretamente determinadas palavras do português. Para ele, a amada não era “Rita Rola”, mas “Lola ou Lita”, “conforme [...] silabava, só num cacarejo de fé” (p. 124). O que chama a atenção nesse aspecto é que o processo de achinesamento sofrido pela protagonista ultrapassa o nível da linguagem enquanto manifestação verbal para atingir um outro tipo de linguagem, isto é, a do olhar. Segundo o narrador, “Yao amante, o primeiro efeito foi Rita Rola semelhar mesmo Lola-a-Lita – desenhada por seus olhares” (p. 124). Já no período de noivado, a olhos vistos, Rita começa a adquirir modos orientais: “Tomava porcelana; terracota, ao menos; ou recortada em fosco marfim, mudada de cúpula a fundo. No que o chino imprimira mágica – vital [...]: ela, um angu grosso em forma de pudim” (p. 124). Vale frisar que os materiais evocados nesta transformação de alto a baixo são lisos e delicados.

O casamento entre Oriente e Ocidente deu-se num clima de viva satisfação. Na descrição do narrador, as diferenças entre os personagens saltam à vista. Em Rita, percebe-se a idéia de excesso, seja na pompa, seja na maneira de se expressar; enquanto que, no refinado Quim, a euforia é contida: “O par – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada. Ele, gravata no pescoço, aos pimpolins de gato, feliz como um

assoio. Ela pomposa, ovante feito galinha que pôs. Só não se davam o braço” (p. 124).

Em “Orientação”, não existem demarcações temporais que precisem o tempo de duração do casamento. O que se pode afirmar é que durou enquanto o amor pôde ocultar as diferenças e incompatibilidades dos amantes. Estas, segundo o texto, logo vieram à tona, determinando a ruptura. No parágrafo seguinte à descrição da cerimônia de casamento e suas festividades, o narrador afirma: “Nem se soube o que se passaram, depois, nesse rio-acima” (p. 124). Neste contexto, a expressão “rio-acima” parece indicar a idéia de algo bastante dificultoso, tal qual o esforço feito quando se rema contra a corrente de um rio.

Ativamente ligado ao que aprendera em sua terra, como bem denota a expressão “ensinado a ser” (p. 123), Yao amante procurará imprimir na “mascava lavadeira respondedora” (p. 124) as suavidades chinesas. Até então, Rita Rola tinha sido apenas desenhada por seus olhares, “semelhava” ser, mas ainda não era aquilo que pré-moldara. Caberia agora, como se fosse uma espécie de demiurgo, conformá-la à sua imagem e semelhança. Através deste procedimento, Yao transportaria de vez a China e seu espírito para o sertão mineiro, pois estaria vivendo com uma companheira de modos orientais num espaço que, como vimos, traduz com fidelidade um típico ambiente chinês.

A situação inicial dos pombinhos é de extrema doçura: “Tudo [estava] em pó de açúcar, ou mel-e-açúcar, mimo macio – o de valor lírico e prático” (p. 125). Segundo o narrador, “Quim, o novo-casado, de medidas sem cura, com esquisitâncias e coisinhuezas, lunático-de-mel, [estava] ainda mais felizquim” (p. 124). É precisamente nesta fase que o protagonista, com método, dá início à efetiva transfiguração da amada. Primeiramente, acumula a esposa de presentes: “Deu a ela um quimão de baeta, lenço bordado, peça de seda, os chinelinhos de pano” (p. 124); sem contar os “leques e badulaques” (p. 124). Em seguida, passa a instruí-la, transferindo-lhe costumes e valores chineses: “Ensinava-lhe liqueliques, refinices – que pequeniques e jardins são das mais necessárias invenções?” (p. 124)

Em pouco tempo, os ditames chineses tornam-se parte do cotidiano do casal e, conseqüentemente, geram conflitos e insatisfações. De acordo com o narrador, o estopim responsável por colocar um ponto final na estória de amor

fora que “Rola-a-Rita achava que o que há de mais humano é a gente se sentar numa cadeira” (p. 124). Com isso, “de vez, desderam-se, o caso não sucedeu bem. O silêncio pôde mais que eles. Ou a sovinice da vida, as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade” (p. 125). Aquilo que, inicialmente, levava-os a se encantar um pelo outro – o excesso de diferença –, torna-se, agora, o fator responsável pela desunião, confirmando, dessa forma, a máxima do narrador: “O amor é breve ou longo, como a arte e a vida” (p. 124)⁴³.

Na realidade, pode-se dizer que a fidelidade da lavadeira a si mesma e aos próprios valores foi maior que a fidelidade ao amor. Nesse momento, o único aspecto que os aproxima são as discussões, pois “ambos” discutiam “de cócoras: aquela conversação tão fabulosa. E nunca há fim, de patacoada e hipótese” (p. 125). Como “de sínteses não cuidava” (p. 125), Rita, de forma desencontrada, verbaliza tudo aquilo que, até então, era apenas “chumbos de seu pensamento, de coisa qual coisa. Chamou-o de pagão. Dizia: ‘*Não sou escrava!*’ Disse: - ‘*Não sou nenhuma mulher-da-vida...*’ Dizendo: - ‘*Não sou santa de se pôr em altar*’” (p. 125).

Às três negativas da companheira – “*Não sou...*”, “*Não sou...*” e “*Não sou...*”, como que reivindicando a própria individualidade – Quim, “pazpalhaço” (p. 125), responde com três afirmativas: “*Sim, sim, sei...*” (p. 125). Conforme o narrador, ele “parecia brincar de piscar, para uma boa compreensão de nada” (p. 125). Decidido a partir e sem demonstrar traços de abatimento, deixa-lhe a “chácara, por polidez, com zumbaia” (p. 125), ou seja, de forma excessivamente obsequiosa, e toma um rumo ignorado. Nesse momento, Yao amante passa a se chamar “Yao o ausente” (p. 125). Com isso, fecha-se o ciclo apresentado no início do relato: “vindo [Yao o china], vivido [Yao amante], ido [Yao o ausente]” (p. 123). Ao renunciar tudo o que conquistara, ele volta ao estágio inicial de “joãovagante, no pé rapar” (p. 123). Talvez, o destino do chinês seja mesmo o de trabalhar para estrangeiros, conforme atesta a epígrafe do conto:

- *Uê, ocê é o chim?*

⁴³ Segundo Heloisa Vilhena de Araujo, o autor “alude, aqui, ao conhecido aforismo de Hipócrates, grego, pai da medicina, anteriormente citado por ele no conto ‘Pirlimpsiquice’, de *Primeiras estórias*: ‘Longa é a arte e breve a vida’ (Hipócrates, *Aforismos*, em *Hippocrates*, I, 1). O amor, sendo, essencialmente, vida e arte, pode ser, portanto, breve ou longo” (2001, p. 135).

- *Sou, sim, o chim sou.*
(*O CULE CÃO*)

Além de quase repetir a resposta de Yao aos protestos da mulher, a epígrafe traz uma referência um tanto quanto curiosa: *O cule cão*. Sem querer entrar na autenticidade da fonte – certamente apócrifa como outras epígrafes de *Tutaméia* – o que nos interessa é a palavra “cule”, que era o nome dado justamente ao trabalhador nativo, assalariado pelos portugueses em antigas colônias na China e na Índia.

Ainda que tenha se esforçado em resistir, inconscientemente, Rita Rola foi se transfigurando gradativamente ao contato com Yao. Com a saída de cena do companheiro, a lavadeira “nele não falava; muito demais” (p. 125). No entanto, demonstra sentir saudades. Chega a se indagar sobre a direção do país de Quim – “*De que banda é que aquela terra será?*” (p. 125) – e a se lamentar por não ter tido um filho. Contudo, o chinês lhe deixara outro tipo de semente, fecundara-a de outra forma: “Outr’algo recebera, porém, tico e nico: como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega” (p. 125). Os três últimos parágrafos são dedicados à descrição de sua transformação. De acordo com o narrador, “Rita-a-Rola, em tanto em quanto, apesar de si, mudara, mudava-se” (p. 125).

Se antes a protagonista era respondedora, ruidosa, desajeitada e imponderada, agora, redirecionada pela “fina bússola” de Quim, “aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir” (p. 125). Quando sofria, era de forma serena, “quitava-se com peneiradinhas lágrimas, num manso não se queixar sem fim” (p. 125). É interessante notar que as marcas da assimilação cultural não são apenas internas, mas igualmente externas. A pele, que já havia adquirido requintes de porcelana e de marfim aos olhos apaixonados de Yao, parece tomar “reflexos de açafão” (p. 125), lembrando o tom amarelado que se costuma atribuir à raça oriental. Aliando-se a esse aspecto, ela incorpora o hábito de pôr “ao peito as palmas das mãos” (p. 125) e passa a andar à chinesa, “com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé” (p. 125). Ao perder os componentes identitários responsáveis por configurá-la como um ser genuinamente sertanejo, Rita Rola torna-se uma figura exótica aos olhos de seus conterrâneos.

Conforme mencionado no início desta análise, “Orientação” trata do tema da alteridade. Aqui, o problema do estrangeiro, isto é, o diferente, o *outro*, é abordado de duas formas distintas, porém, complementares: (1) na qualidade de *duplo exterior*, ou seja, enquanto indivíduo proveniente de uma outra nacionalidade, de um outro universo cultural, com o qual o nativo estabelece contato; (2) na qualidade de *outro interior*, ou seja, enquanto duplo que emerge do nativo em consequência desse contato.

Do que foi exposto durante o decorrer desta análise, é possível constatar que o contato com o *alter externo* – o estrangeiro Yao Tsing-Lao – alterou significativamente a situação de Rita Rola. Com as trocas de aliança ocorreram também as trocas culturais. Apesar de o casamento ter sido o espaço onde os avessos de cada um tenham sido desvendados no outro de forma mais radical, polarizando os amantes e resultando no desenlace, involuntariamente, a lavadeira sofreu um processo de aculturação. O relacionamento com o *outro*, num ambiente novo, permitiu-lhe a apreensão de sua experiência e, na medida em que experimentou essa realidade distinta, ela acabou por transcender o universo conhecido e familiar. Aquilo que lhe era próprio transmutou-se, fazendo vir à tona o *outro*, o estrangeiro que a habita.

Pode-se observar que o caráter dúplice da protagonista vem assinalado nas diversas maneiras como ela é nomeada. O primeiro nome a aparecer na narrativa é “Rita Rola”. Conforme visto anteriormente, neste momento, a sertaneja é caracterizada pelo narrador unicamente por aspectos negativos. Este nome é imediatamente alterado por Quim, que lhe inverte as posições, substitui as letras “R” por “L” e acrescenta a conjunção alternativa “ou”, como que indicando uma quebra de unidade, a fragmentação do “eu”. A forma resultante é “Lola ou Lita”. Durante todo o processo de assimilação de novos valores, que vai do período de noivado até a separação do casal, ela passa por uma mudança sucessiva de nomes, a saber: “Rola”, “Lola-a-Lita”, “Lolalita”, “Rola-a-Rita”, “Rita a Rola”, “Rola, como Rita” e “Rita-a-Rola”. Até que, finalmente, aflora-se o *outro* da protagonista e ela passa a se chamar “Lola Lita” – nome que, com a exceção da conjunção “ou”, mantém as mudanças efetivadas pelo chinês, indicando, assim, o término do processo de achinesamento.

Embora a estória se passe no sertão mineiro, por sua temática, o texto apresenta um campo lexical diferente do regionalista. Consta-se que o espírito do Oriente, responsável por provocar a cisão e o completo achinesamento da protagonista, perpassa também todo o discurso do narrador. Este demonstra conhecer profundamente o universo cultural chinês. Para tecer seu relato, ele recorre a palavras que remetem ao horóscopo chinês, como cão e dragão; faz menção a elementos cuja descoberta é atribuída aos chineses, como a pólvora e a bússola; e utiliza-se de outros termos que, igualmente, referem-se aos orientais, tais como: chim, cule, cabaia, rabicho, porcelana, leques, badulaques, quimão, seda, chinelinhos de pano, madarim, sínico e salamaleque. Este conhecimento é de grande importância para a economia do texto, pois ajuda a compor a realidade oriental de Quim, a aprofundar a diferença entre os protagonistas e a demonstrar até que ponto a presença chinesa acarretou transformações na sertaneja.

A familiaridade do narrador com o mundo chinês pode ser comprovada inclusive no nível sonoro de seu relato. Em seu discurso, há um padrão fônico que, juntamente com a seleção vocabular, cria uma atmosfera oriental. Com referência às virtualidades fônicas presentes em “Orientação”, Luiz Antônio de Figueiredo faz a seguinte constatação:

A reiteração de certos feixes fônicos remete diretamente ao campo fonológico chinês, de forma que a narrativa ganha um “clima” oriental justamente porque foi ativado um espectro indicial fundado no significante. O feixe mais significativo é **i** (grafado **im** ou **in**): MINas, vINdo, cozINHava, MÍNIMa, MÍMICA, JoaquiM, QuIM, INclinado, ensINado, INventada, INdevassava-se, pINGue, assIM, INtermediárias, marfIM, IMprimira, pudIM, compIMpo, pINGo, pIMpolINs, galINha, INtraduzibilidade, coisINHiquezas, felizquIM, quIMão, chINelINHos, chINfrIM, MIMO, ensINava-lhe, jardINs, INvenções, fIM, mal-sINava-o, sÍNteses, mandarIM, sIM, brINcar, sutilZINho, peneiradINhas, sem fIM, fINo, enfeitadINho, proprINHos (1977, p. 83).

Da mesma forma alerta para o aspecto fonológico de “Orientação”, Leyla Perrone-Moisés diz que “o fonema *sin* do radical *sino* (chinês) está disseminado através do conto, com as variantes *quim*, *chim*, *zim*, *sim*: ‘china’,

‘*Quim*’, ‘*cozin hava*’, ‘*chinfrim*’, ‘*chinelinhos*’, ‘*ensinava-lhe*’, ‘*malsinava-o*’, ‘*sínteses*’, ‘*sim, sim*’, ‘*sínico*’, ‘*sutilzinho*’” (2000, p. 261).

Seja no universo da narração, seja no universo da diegese, o que se pode observar no conto de Rosa é que tudo está direcionado para o “Oriente”. Mesmo que se desdobre numa multiplicidade de sentidos que pode ser claramente verificada no texto – como instrução, ensinamento, regra, modelo inspirador, diretriz –, o título “Orientação” aponta, em especial, para a questão Oriente. O que o conto mostra não é o abasileiramento de um chinês que veio ganhar a vida no Brasil, mas a trasladação da cultura oriental para o sertão mineiro em decorrência de sua passagem; quer dizer, o orientalismo de Quim e a orientalização de Rita Rola.

3. “OS TRÊS HOMENS E O BOI DOS TRÊS HOMENS QUE INVENTARAM UM BOI”

De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava – mongoava; e que nem cabendo nestes pastos... Assim o boi se compôs, anti'olhava-os.

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, p. 126.

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, como o próprio título antecipadamente informa, trata da estória de Jerevo, Nhoé e Jelázio, “vaqueiros dos mais lustrosos” (p. 126), que um dia, em conversa ociosa, criam na imaginação um boi e esta criação acaba por se tornar real. Neste conto, há dois processos de criação que se relacionam entre si: o primeiro, efetivado no plano da enunciação por uma instância locutora, é a estória destes três vaqueiros; o segundo, realizado no plano do enunciado, é a estória por eles criada. Isso significa dizer que uma narrativa está contida na outra.

No que se refere ao plano da enunciação, todo o relato é conduzido por um narrador situado fora dos acontecimentos, que se apresenta de forma anônima e que se dirige a um narratário, igualmente não-nomeado, que lhe faz companhia. É ele quem domina o universo que será dado a conhecer. Todavia, a maneira pela qual abre o relato – endereçando-o já, no primeiro parágrafo, ao seu interlocutor – demonstra certa despreocupação com relação à veracidade dos fatos que estará a narrar. A narrativa se inicia da seguinte maneira: “*Ponha-se que estivessem* à barra do campo, de tarde, parra descanso” (p. 126, grifo nosso). Conforme atesta o uso do verbo “pôr”, em seu sentido de “imaginar-se”, “supor-se”, seguido do verbo “estar”, no presente do modo subjuntivo, a atitude assumida com relação aos eventos que enunciará caracteriza-os como duvidosos ou de apenas possível realização. Em tom nada assertivo, ele convida seu destinatário a ouvir o relato. Em outras palavras, ele pede ao narratário que, hipoteticamente, acolha a estória que lhe será contada. O que se vai narrar é

uma ficção. Com exceção dessa primeira oração, toda a narrativa é construída com verbos no pretérito, ou seja, a narração ocorre depois do narrado, ou melhor, daquilo que supostamente aconteceu.

Deslocando o foco de atenção para o plano do enunciado, constata-se que, em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, a estória se passa no campo, um ambiente rústico, provavelmente na fazenda Pintassilga, no Urucuaia Superior, um dos lugares onde os protagonistas prestavam os seus serviços. Embora não apareçam demarcações temporais como dias, meses ou anos, verifica-se que desde o nascimento do boi fantástico até a partida de Nhoé para “certo lugar em ermo notável” (p. 129) passam-se vários anos. Neste momento final da narrativa, após a dissolução do trio, o personagem é apresentado como já tendo entrado na velhice, o que aponta, de certa forma, para uma considerável área de vivência. Todo esse processo transcorre linearmente.

O início do conto dá-se no momento da criação/nascimento de um ente imaginário e, concomitantemente, de uma estória. De imediato, o leitor é levado a visualizar a cena. Num momento de descontração, de descanso, enquanto “apreciavam o se-espíritar da aragem vinda de em árvores repassar-se”, um dos vaqueiros (Jerevo ou Jelázio?) “quebrou o ovo do silêncio: - ‘Boi...’ – certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza” (p. 126). Lembrando o relato da criação, presente no primeiro capítulo do primeiro livro do Antigo Testamento, o *Gênesis*, tem-se a palavra que nomeia antecedendo a criação, isto é, a transformação do signo em ser: “Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz” (Gn, 1, 3). É ainda pela palavra dos demiurgos que o ser recém criado, aos poucos, ganha contornos diferenciados: “- ‘*Sumido...*’ – outro disse, de rês semi-existida diferente – ‘*O maior*’ – segundou o primeiro. – ‘... *erado de sete anos...*’ – o segundo recomeçou [...]. – ‘*Um pardo!*’ – definiu Jelázio. – ‘... *porcelano*’ – o Jerevo ripostou” (p. 126).

Gradualmente, características inusitadas vão sendo agregadas ao boi, provocando riso nos três boiadeiros. Utilizando-se de recursos cromáticos, eles chegam a praticamente desenhá-lo. Segundo o narrador, o animal “variava cores. Entanto, por arte de logo, concordaram em verdade: seria quase

esverdeado com curvas escuras rajas, *araçá* conforme Jelázio, *corujo* para Jerevo, pernambucano” (p. 126). Enquanto no *Gênesis* a conclusão do céu e da terra, com todos os seus ornatos, deu-se apenas no sétimo dia da criação, na narrativa rosiana, a conclusão da obra deu-se antes do findar da tarde. Lê-se no conto que “de toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava – mongoava; e que nem cabendo nestes pastos...” (p. 126).

Num jogo puramente lúdico, a figura do boi torna-se real, ou melhor, tem-se a corporificação da fantasia. Toda a cena é vivida como verdadeira, extinguindo-se, pois, a distinção entre imaginação e realidade. Conforme o narrador, o animal “anti’olhava-os” (p. 126). Se enquanto o mote “tomava vulto de fato, vice-avesso” (p. 127), “distraía-os o fingir, de graça, no seguir da idéia, nhenganhenga” (p. 126), agora, cristalizado o boi, “visível”, este chega a provocar susto em um dos vaqueiros, que o encara como se fosse um ser ameaçador: “Nhoé quis que se fossem dali – por susto do real, ciente de que com a mulher de Jerevo Jelázio vadiava – ele houve um pensamento mau, do burro da noite” (p. 126).

Qual seria a causa desse sobressalto? Teria a lembrança da realidade quebrado o encantamento da criatura imaginária? Estaria o personagem a temer a possibilidade de este caso amoroso vir à tona, tornar-se concreto como a figura do boi⁴⁴? Estaria apenas preocupado com os rumos deste acontecimento dotado de aspectos fantásticos? Ou estaria a procurar não ver uma outra realidade cuja existência intimidante teria reconhecido? Diferentemente dos demais, Nhoé mostra-se como alguém mais preocupado com o real, o sensível, e inclinado ao verossímil, ao plausível. O relato do narrador caracteriza-o como

⁴⁴ Regina da Costa da Silveira, em sua tese “O herói nos contos de *Tutaméia*”, lembra que os chifres, próprios do boi, dão origem aos verbos chifrar e cornear e diz que, “de acordo com o texto, a metáfora do boi se estende ao vaqueiro Jerevo que era traído pela mulher, pois [...] é costume atribuir chifres à pessoa traída pelo cônjuge. Entre os vaqueiros, era um ‘mistério deles’ sobre o qual a mulher ‘troçava’ e que ele próprio [Jerevo] ‘caprichou (...) de arrenegar’, enquanto ‘sisudos, os outros dois [vaqueiros] se olhavam, comunheiros, por censuração’. Nhoé, por sua vez, ‘delongava opinião, pontual no receio; ainda bem que o escrúpulo da gente regra as quentes falsidades’, e mais adiante, ‘ouvindo mais o modo que a parla’, observa que Jerevo e Jelázio falavam outras coisas passadas ‘de suas mães e mininices e terras’, concluindo, afinal, que: ‘No de-dentro, as criaturas todas eram igualadas; no de-fora, só por não perceberem uns dos outros o escondido é que venciam conviver com afetos de concórdia’” (1997, p. 142). Em função desta situação, Nhoé se torna uma pessoa tristonha, “porque também tencionava se recasar, e agora duvidava, em vista do que com casados às vezes se dá, dissabores” (p. 127).

um “certificativo homem, de severossilhanças” (p. 127), que “de tudo [...] delongava opinião, pontual no receio” (p. 127). Quando os colegas contavam estórias de suas mães, meninices e terras, Nhoé ouvia “mais o modo que a parla [o conteúdo propriamente dito]” (p. 127). Curiosamente, a grafia de seu nome não apresenta vínculos com a de seus companheiros Jerevo e Jelázio, unidos pela letra “J”, o que já aponta para certa divergência entre sua maneira de ser e a de tais personagens, unicamente ligados à realidade abstrata, ao mundo da imaginação. Não é de se estranhar que aquilo que estes últimos consideravam ser “peta, patranha, para se rir e rir mais” (p. 127) passa, em determinado momento, a ser encarado como “coisa esperta, bicho duende, sombração; nisso podiam crer, o vento no ermo a todos concerne” (p. 127). Já Nhoé, como vimos, tem uma forte reação diante do boi extraordinário e repele o dito. Mesmo mostrando-se estar sempre distante dos companheiros e tendo menor participação no processo de criação do boi – mais precisamente na escolha de seus detalhes –, é a ele que o narrador dedica um maior espaço em seu relato.

Assim que assume a sua forma acabada, a figura do boi começa a exercer marcada influência na vida dos vaqueiros e faz-se constantemente presente. Pode-se verificar a sua individualização pela própria grafia de seu nome, agora realizada em letra maiúscula: “o Boi” (p. 127). Em função da percepção e aceitação dos protagonistas, o ente imaginário deixa de ser objeto, passa a ser sujeito e adquire *status* de personagem. Tem-se, pois, num mesmo espaço, convivendo de forma ora harmoniosa, ora tensa, realidade e imaginação.

À composição do boi, segue-se a sua divulgação. Em folga de rodeio vaquejado, Jerevo e Jelázio, procurando despertar admiração nos outros boiadeiros através de suas prosas “de gabanças e proezas”, chegam a afirmar que “de vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só pelos três” (p. 127). Com isso, eles tornam públicas não somente a estória do animal, mas também a sua própria estória, uma vez que à grandeza do boi sobrepõe-se a bravura dos vaqueiros. Nhoé, por sua vez, “não achava cautela em dar fiança àquela pública notícia, lá, na que de riquíssimo fazendeiro Queiroz – fazenda Pintassilga – no Urucuia Superior” (p. 127).

O que é causa de orgulho para Jerevo e Jelázio, para a companheira do primeiro é motivo de achincalhão: “- *‘Sai boi!’* – ela troçava mistério deles, do que fino bosquejava. O *Boi bobo* – de estatura” (p. 127). A personagem não admite a existência do animal e, como Nhoé, mostra-se mais ligada à realidade sensível⁴⁵. É por meio dela que os personagens recebem notícias dos fatos concretos que se passam no presente: “Instruía-os de estróinas novidades: que, por aí, reinava uma guerra, drede iam remeter para lá a mocidade, o mar, em navio” (p. 127).

Até mesmo em meio a situações dolorosas, “em ponto de pesares” (p. 128), como a morte da esposa de Jerevo – causada por “febres” (p. 128) – e, posteriormente, a do vaqueiro Jelázio – “inchado dos rins, o espírito vertido” (p. 128) –, “os altos rastros do Boi” (p. 128) são trazidos à lembrança. É como se o imaginário surgisse nestes “entremeios de sofrimento” (p. 128) como uma espécie de deleite e/ou de refúgio. No que diz respeito à primeira situação, durante o retorno do velório da companheira de Jerevo, os três vaqueiros recordam a “outrora ocasião, [...] em beira de um campo quando a informação do Boi tinha sobrevindo, de nada, na mais rasa conversa de felicidade” (p. 128). Já no que se refere à segunda, tendo dito suas últimas palavras: “*Só a palma do casco...*” (p. 128), Jelázio morre rindo das peripécias do boi fantástico.

Em virtude de uma sucessão de eventos infelizes, o trio de criadores acaba por se dissolver de uma vez por todas. Com a peste no gado espalhada por todas as partes, Jerevo decide mudar-se para um lugar “onde homem cobrava melhores pagas” (p. 128). De início, Nhoé rejeita a idéia de partir, pois “nem pertencia a outros lados diversos” (p. 128). Além disso, sua idade já estava avançada:

Nhoé demudava a cabeça, sem desmazelar, por bambeio, desagradado. Recurvado. Perfazia tenção em gestos. Tanto não sendo. Sem poder – nas mãos e calos do laço. Que é que faz da velhice um vaqueiro? Tirava os olhos das muitas fumaças. Todo o mundo tem onde cair morto (p. 128).

⁴⁵ É interessante notar que justamente o lenço com o qual ela arremata os cabelos é de cor vermelha, o que aponta para seu posicionamento contrário em relação à figura do boi imaginário. É sabido que a cor vermelha serve para provocar a cólera de touros.

Contudo, assim que o fazendeiro Queiroz perde o uso da razão e tenta matar os filhos, a mulher, os cachorros e os gatos, ele entende que sua estada na fazenda Pintassilga terminara e resolve ir embora. Ao anoitecer, depois de uma longa jornada, ele chega a uma fazenda afastada e é convidado a participar de uma roda de vaqueiros, ao pé do fogo. Para sua surpresa, dentre os causos que eram narrados, os campeiros

refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanheiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora. Nhoé disse nada. O que nascido de chifres dourados ou transparentes, redondo o berro, a cor de cavalo. Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido... (p. 129)

Criado imaginariamente, o boi, cujo “berro vasto, quando arruava – mongoava” (p. 126), resiste à dissolução do trio e transforma-se no Boi Mongoavo, personagem dotado de natureza mítica. Mediante a sua fama e bravura, a glória dos três vaqueiros se propaga, o que faz com que os mesmos continuem a compor um trio, ainda que somente no plano da lenda. Dito de outro modo, os personagens que, inicialmente, caracterizavam-se como reais, com o caminhar da narrativa, desdobram-se em irrealis ao sobreviverem na própria estória que imaginaram. São, portanto, duplos: criadores e criaturas ao mesmo tempo.

Como se pode observar, a estória que, inicialmente, sobrevivia e, continuamente, desenvolvia-se apenas no foro íntimo de três vaqueiros, desprende-se de seus criadores e torna-se, com novos, sucessivos e coletivos acréscimos, uma lenda. Jerevo e Jelázio, como vimos, já haviam tornado pública a sua existência, dando, assim, o primeiro passo para a sua propagação. Todavia, naquele primeiro momento, os múltiplos elementos que caracterizavam o boi não eram os mesmos que agora o configuram. A efetivação de sua ampliação e transformação dá-se sob o efeito da imaginação popular. É interessante notar que, no caso da narrativa rosiana, diferentemente do que, não raro, ocorre com as narrativas históricas, não se pode afirmar que o fato original perde, com o decorrer do tempo, seu teor de veracidade. Na realidade, a versão mítica que subsiste vem justamente homologar a sua existência. Não é de

se estranhar que, diante da lenda, o personagem Nhoé tem satisfeita a sua necessidade de certeza sobre a realidade do ser criado. No caso de Jerevo e Jelázio, a certeza de ambos diante da criatura já havia conferido realidade ao irreal. Agora, em pé de igualdade com os antigos companheiros, Nhoé decide-se a permanecer junto dos novos amigos, os narradores orais. Neste outro espaço, ele reencontra seu ambiente: “Tossiu firme o velho Nhoé, suspirou se esvaziando, repuxou sujigola e cintura. Se prazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável” (p. 129).

Dos três vaqueiros, é Nhoé quem permanece no foco do narrador. Ele, que de início não estava interessado na criação do boi, é o único a se acercar à roda de boiadeiros e a ouvir a estória do tal invencível animal que fora dominado somente por “três propostos vaqueiros” (p. 129). A escolha de seu nome não é de todo gratuita. Como Noé, personagem bíblico que sobrevivera ao dilúvio e com o qual seu nome mantém certa semelhança sonora, ele sobrevive às vicissitudes da vida e percebe o acontecido como um todo, desde a criação do boi até a sua transformação em lenda.

Em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, pode-se constatar, ficcionalmente, como surgem e são difundidas as narrativas orais, como as facécias e as estórias dos antigos e afamados heróis. Há no conto a seguinte afirmação proferida pelo narrador: “Se alguém ouviu o visto, ninguém viu o ouvido” (p. 127). Por meio dessa afirmativa, propõe-se que a composição da estória dá-se a partir do “ouvir” e não do “ver”. Tal como ocorre com a estória do boi, uma vez efetivada, a narrativa de natureza oral desenvolve-se de modo irreversível e, a cada nova realização concreta, a cada nova performance, sofre as modificações resultantes do exercício criativo de seus sucessivos emissores, os narradores orais, tornando, desta maneira, impossível determinar, num estágio avançado de seu percurso, quem seriam exatamente os seus primeiros autores. É como o ditado popular que diz: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Tem-se, pois, ininterruptamente, uma representação sobre outra representação. No caso do boi rosiano, após ter sido “refalado” inúmeras vezes, “repassado com a memória” (p. 128), isto é, estando já afastado de sua origem real, este assume contornos hiperbólicos (“instantâneo”, “listrado

riscado”, “o que nascido de chifres dourados ou transparentes”), ganha notoriedade e é alçado em glória. Há como um quê de sobrenatural na figura do boi. Lê-se no conto que o acontecimento dera-se “havia tempos fora” (p. 122). É como se o fato tivesse ocorrido *in illo tempore*, ou seja, no tempo primordial, época dos deuses ou seres divinos: “Remete, pois, a um tempo fora da marcação oferecida pelo relógio e o calendário [...]; espécie de intemporalidade absoluta” (Moisés, 1985, p. 342).

Apesar de fazer alusão ao mesmo ser, o próprio título da narrativa assinala, lingüisticamente, por meio dos artigos definido “o” e indefinido “um”, a distinção existente entre o primeiro e o segundo boi, ou melhor, seus dois momentos de manifestação no conto. Posicionando-se sob a ótica dos personagens, pode-se constatar que o primeiro boi, antecedido pelo artigo definido “o”, tem caráter familiar. Trata-se especificamente do animal urdido “em fiada conversa” (p. 127), na “beira de um campo” (p. 128), existente em forma material e que pertencia unicamente ao mundo cotidiano do trio de boiadeiros. No que tange ao segundo, designado pelo artigo indefinido “um”, trata-se do boi que perdurara na memória da coletividade após a extinção dos fatos e que fora alçado em glória nas estórias locais. Nhoé, ao ouvir falar deste boi, de seus atributos, embora se identifique com um dos “três propostos vaqueiros [que] o tinham em fim sumetido” (p. 129), reconhece que seus traços formadores já não são mais exatamente os mesmos e que este se metamorfoseara em Boi lendário.

O que se narra em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” é a estória da criação de uma estória, da ficção. A própria frase de abertura do conto, como vimos, já aponta para o processo fictício da narrativa e envolve o receptor no jogo da ficção. Durante o ato de enunciação, o narrador endereça a seu destinatário uma narrativa fictícia, tirada do “mundo das inventações” (p. 126), demonstrando-lhe como, através da imaginação (invenção ficcional de um trio de boiadeiros), são criadas e, em seguida, propagadas as narrativas orais. Essa narrativa fictícia, além de delinear este processo por dentro, também ilustra, através de seus personagens, uma das características intrínsecas da ficção que é a arte de criar a ilusão do real. Vale lembrar que, para os vaqueiros, o Boi, em função de um efeito de verdade,

confunde-se com a própria realidade. Tanto no universo diegético quanto no plano do discurso que o relata, a palavra-chave é, pois, “ficção”, isto é, a criação estética da imaginação. Segundo a própria etimologia da palavra, “ficção” – do “latim *fictione(m)*, de *fingere*” (Moisés, 1985, p. 229) – quer dizer invenção, fingimento, simulação, imaginação. Independentemente de qual seja a sua natureza (conto, novela, romance, soneto, ode, epopéia, tragédia, comédia e etc.), a obra de arte literária constitui a expressão dos conteúdos da ficção.

“Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” é apenas um dos exemplos ilustrativos da consciência metalingüística de João Guimarães Rosa. Segundo Vera Novis,

desde *Sagarana* são abundantes os momentos de reflexão sobre a narrativa: o que é a estória, qual a sua fonte ou seu material primitivo, como atua o imaginário sobre os dados da realidade, a questão da verossimilhança, o papel da memória como filtro na passagem dos fatos da chamada realidade vivida para a chamada realidade ficcional, o papel do elemento mítico, etc. (1989, p. 61).

No que diz respeito, em especial, à obra *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, pode-se dizer que a reflexão metapoética é aí uma constante. Além da narrativa em pauta, vimos na introdução deste trabalho que os prefácios “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” realizam verdadeiras teorizações sobre o fazer literário.

4. “PALHAÇO DA BOCA VERDE”

Dobrou com distraído cuidado a foto – onde Mema via-se também – partiu-a, ainda mais minucioso, destruindo daí essa outra e errada metade.

“Palhaço da boca verde”, p. 131.

Em “Palhaço da boca verde”, Guimarães Rosa põe em cena o amor: “o amor e seu milhão de significados” (p. 130). Conforme se lê na primeira linha do primeiro parágrafo, trata-se precisamente do eixo central do conto. Diz o narrador: “Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história, sobre cujo fim vogam inexatidões, convindo se componham” (p. 130). São três os “artistas” que fazem parte desta trama, compondo a complexa situação de um triângulo amoroso, a saber: Mema Verguedo, X. Ruysconcellos e Ona Pomona: “Resumida, a situação se apresenta como na quadrilha de Drummond: Mema Verguedo ama X. Ruysconcellos que ama Ona Pomona que não ama ninguém” (Novis, 1989, p. 93).

A narrativa tem início com a viagem de trem empreendida por X. Ruysconcellos, com destino a Sete-Lagoas, visando à procura de uma mulher. Afamado “como o *clown* Ritripas ou ‘Dá-o-Galo” (p. 130), X. Ruysconcellos deixara o mister circense, “ano ou meses antes” (p. 130), por ocasião da dissolução do Circo Carré. Este se desfizera na região em virtude da morte de T. N. Ruysconcellos⁴⁶, empresário e dono, sendo o material e a maior parte dos artistas incorporados ao Grande Circo Hânsio-Europeu, dos Mazzagrani. No Circo Carré, trabalharam com o ex-palhaço Ona Pomona e Mema Verguedo. Ao que parece, as duas foram amigas bastante próximas. Porém, a sorte as separou. A primeira “se fora com o Circo Europeu” e “a outra se refugiara em prostíbulo” (p. 131). Em função desta antiga ligação, X. Ruysconcellos viaja ao encontro de Mema para obter informações sobre Ona, a quem julga ainda amar. Mema é a

⁴⁶ Embora os personagens X. e T. N. possuam o mesmo sobrenome, Ruysconcellos, aparentemente, não há, na narrativa, nenhuma indicação que explicita qualquer espécie de vínculo que não o estritamente profissional.

única que pode lhe dar notícias acerca do paradeiro da amiga, atualmente “casada e remota no mundo, no México, na Itália” (p. 131).

Todavia, “talvez com receio ou por ira no peito” (p. 130), ela se recusa a recebê-lo para falar da outra e, com isso, acabar por cooperar para o reencontro dos dois. Sem nada perceber, X. Ruysconcellos não consegue entender o porquê da animosidade da amiga. No trem, na viagem de retorno, ele revê o retrato que mantém com as imagens das duas mulheres. Inconformado, ele o rasga em duas partes, destruindo justamente a metade em que aparece Ona Pomona. Desistindo de seguir viagem, ele resolve persistir mais uma vez com Mema. Desta vez, ela decide-se a recebê-lo. Ao final da narrativa, ambos os personagens são encontrados mortos, nus e abraçados.

Segundo o relato, a proximidade da morte era algo que já se fazia sentir antes mesmo do personagem partir para Sete-Lagoas. Lê-se no quarto parágrafo que

Ruysconcellos não ia durar. - *Toda hora há moribundos nascendo...* - quase se desculpava, inculcava-se firmeza. - *Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas...* - e coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos. Mesmo nesses assuntos, pedia a máxima seriedade. Método, queria. Macilento, tez palhiça, cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados (p. 130).

O que o leva a se lançar à aventura de uma derradeira viagem é justamente o desejo de resgatar o passado, pôr-se em boa harmonia com ele, enquanto ainda dispõe de tempo. Condenado pela doença e consciente de tal fato, ele tenciona melhor entendê-lo e, concomitantemente, decifrar-se através do *outro* ausente: “Tinha de Ona Pomona um retrato, queria entender o avesso do passado entre ambos, estudadamente, metia-se nessa música, imagem rendada” (p. 131). Para isso, “buscava toda cópia de informação, sobre Ona Pomona” (p. 131), e a conversa com Mema talvez o esclarecesse: “Ele esperava, insistia, não podia sair da cidade” (p. 131).

Recorrendo a uma imagem, ao retrato cuidadosamente guardado, X. Ruysconcellos repetidamente rememora a situação amorosa outrora vivida ou imaginada ao lado de Ona. Embora o texto não expresse claramente em qual das

duas formas esta situação se dera, é certo que, durante determinado período, ele tivera uma (pseudo)ligação com a amiga, formando com ela uma momentânea e imperfeita unidade. Com a perda do ser amado, X. Ruysconcellos se desestrutura de uma vez por todas. O objeto afetivo no qual ele via refletida a própria imagem passa, então, a refletir a imagem de outro homem. Agora, este antigo objeto não é mais do que uma simples representação, uma fotografia, a ser constantemente manuseada e silenciosamente contemplada.

No momento em que empreende a viagem, ele sabe que o ser retratado, ou melhor, o original, já se encontra nos braços de outro homem, morando no estrangeiro. A X. Ruysconcellos não resta outra opção senão reviver o passado através da memória e sair à caça de “toda cópia de informação” (p. 131) para com ele, o passado, reconciliar-se no tempo presente. O ex-palhaço sabe que não há como concretamente alcançá-lo e modificá-lo: “*Inútil.. a lucidez – está-se sempre no caso da tartaruga e Aquiles*” (p. 131). A referência, aqui, ao caso da (corrida entre a) tartaruga e Aquiles, um dos famosos paradoxos do filósofo Zenão de Eléia, vem exatamente confirmar tal fato. Em seu *Dicionário de Filosofia*, Nicola Abbagnano menciona o caso ao explicar o verbete “Aquiles”:

AQUILES. Com esse nome indicava-se o segundo dos quatro argumentos de Zenão de Eléia contra o movimento. Aristóteles exprimiu-o assim: “O mais lento na corrida nunca será alcançado pelo mais veloz, pois aquele que persegue deverá começar por alcançar o ponto de que o fugitivo partiu, de tal modo que o mais lento sempre terá vantagens” (*Fís.*, VI, 9, 239 b 14). O pressuposto deste, como dos outros argumentos, é a infinita divisibilidade do espaço (2000, p. 77).

Assim como no exemplo da corrida entre Aquiles e a tartaruga, no qual o primeiro nunca poderá alcançar a adversária – já que, no momento em que tiver alcançado o ponto de onde ela partiu, esta já terá avançado para outro ponto, e assim sucessivamente –, na corrida entre X. Ruysconcellos e o tempo, o primeiro também jamais poderá atingir o segundo. Não há movimento regressivo que possibilite a efetiva apreensão do passado. O que se pode fazer é revisitá-lo, no tempo presente, sob perspectiva outra. É precisamente isso o que

irá acontecer com X. Ruysconcellos. Para sua surpresa, aquela na qual colocará todas as suas esperanças de ajudá-lo na busca da verdade será justamente a resposta dos seus questionamentos.

Durante toda a narrativa, X. Ruysconcellos mostra-se um personagem perturbado, desassossegado. Seja na época em que trabalhava como o *clown* Ritripas ou “Dá-o-Galo”, seja na fase em que abandona o mundo circense, ele dá mostras de ser alguém que experimenta no fundo de si mesmo um grande vazio. Ao que tudo indica, a escolha pela profissão de palhaço não fora de todo gratuita. Por meio da performance circense, X. Ruysconcellos, literalmente, disfarçava-se. Vale lembrar que a palavra “palhaço” carrega consigo outros tantos referentes, tais como: palco, cenário, máscara, fantasia, encenação e etc. Note-se que o circo é o lugar por excelência do espetáculo e, neste espetáculo, a função do palhaço é fazer-nos rir com suas pantomimas e piadas. Sua marca definidora é, pois, a alegria em profusão. Em função desta característica, a impressão que o público tem é que o divertimento e o prazer que lhe são proporcionados durante a apresentação são igualmente desfrutados pelo palhaço. No caso da platéia que enchia as arquibancadas do antigo Circo Carré, mal sabia ela que a maquiagem e as vestes grotescas de Ritripas ou “Dá-o-Galo”, assim como as emoções que ele certa e exageradamente externava no picadeiro, camuflavam, na verdade, a seriedade, a lucidez e a carência afetiva do ator. Tirado o disfarce, X. Ruysconcellos “distinguia-se ainda moço, tão bem vestido quanto comedido” (p. 130). Era metódico e bastante gentil. Não dava ocasião alguma a risos. Na opinião da ex-companheira de circo, Mema Verguedo, “- *Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica...*” (p. 131). Na realidade, ele não era uma pessoa totalmente triste. Ele era tão-somente o “oposto”, um indivíduo dúplice: “alegre” e “triste” ao mesmo tempo; ou, nas palavras do narrador: “Nem alegre, nem triste, apenas o oposto” (p. 130).

X. Ruysconcellos tinha por vício o álcool. Por três vezes na narrativa, ele é apresentado bebendo, sem, porém, se embriagar – o que nos faz crer que o álcool não funcionava como uma espécie de defesa de uma parte outra, íntima e encoberta: “Bebia, devagar, sem se inebriar” (p. 130); “De vez em nada, tragava gole” (p. 131); “O álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência” (p. 132).

A fuga da realidade se dava mesmo era através da representação, da máscara. É “como se da vida alguma verdade só se pudesse aprender através de representada personagem” (p. 131). Não é de se estranhar que, a certa altura do relato, Mema assim o defina: “- *Ele não quer ser ele mesmo...*” (p. 131).

Como o seu nome próprio atesta, X. Ruysconcellos (“X.” + “Ruysconcellos”) é um ser cindido e um enigma para si mesmo e para os outros. Numa analogia às operações matemáticas, a metade representada pela letra “X.” assinala a sua face faltante. Segundo o *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa, uma das significações de “X” é justamente “aquilo que falta conhecer ou descobrir; a resposta ou solução desconhecida; incógnita” (Ferreira, 1999, p. 2093). Parte dele está, portanto, oculta e precisa ser desvendada. Para ele, esta parte está diretamente relacionada à figura de Ona Pomona. Para o leitor, no entanto, fica a dúvida: Qual foi realmente a natureza de sua relação com a amiga/amada? Foi uma relação real ou imaginária? Recíproca ou não? Até quando ela durou? Até o fim do circo? Ou antes? Por que ela acabou? Estas são perguntas que o texto não responde e o leitor fica sem saber se o fundamento de sua inquietação tem verdadeiramente tudo e/ou nada a ver com Ona. Muito pouco se sabe da fase em que X. Ruysconcellos trabalhava no circo. Nem mesmo a atividade que Ona Pomona exercia é possível saber. Tal situação se deve ao fato do narrador se deter de modo mais intenso aos acontecimentos ocorridos a partir do momento em que o ex-palhaço, depois de “meses” ou “ano” do fechamento do circo, sai em viagem à procura de informações sobre a amada.

Independentemente de quais sejam as respostas de tais perguntas, para X. Ruysconcellos houve uma perda amorosa e esta lhe ocasionou grandes sofrimentos e muitas indagações. Enquanto atuava como o *clown* Ritripas ou “Dá-o-Galo”, ele tinha a possibilidade de velar o lado oculto da dor, da incompletude, ou melhor, de “X.”. Sob a máscara do palhaço, momentaneamente, ele conseguia “não ser ele mesmo”, uma incógnita, pois tinha uma referência – ainda que falsa. Contudo, com o fim do Circo Carré e a recusa em trabalhar para o Grande Circo Hânsio-Europeu, X. Ruysconcellos não tem mais onde representar. Aliando-se tal fato à proximidade da morte de dupla causa – “do coração” e “de câncer” – o duplice personagem resolve, numa

última tentativa, compreender “o avesso de seu passado”. Só assim poderá entender-se, decifrar-se. É por isso que a derradeira viagem que faz em direção a Sete-Lagoas é também, de certa forma, uma última viagem para dentro de si mesmo. Ele sabe que no ato final de sua história pessoal não haverá mais espaço para “representadas personagens” e, por esse motivo, rejeitará uma futura proposta de engajamento em outro circo:

Vindo de São Paulo o secretário do Circo Américas, papéis na pasta, gravata borboleta, trazia a Ruysconcellos empenhada oferta, em vão. Soubesse de Ona Pomona similar à água e à seda? Do azul em que as coisas se perdem e perduram? Intercedendo, procurou então Mema, propôs também engajá-la, com jeito de tísica. - *Ele não vai!* - ela tresconversou, em rebelia, quisesse com as levantadas mãos tapar quaisquer alheios olhos.

Ruysconcellos dissera somente a necessária recusa. *Cuspes de dromedário!* - até nisso: praguejava com gentileza. Deu-lhe o pó de palidez, esverdeando-se por volta dos lábios (p. 132).

Na bagagem que leva para Sete-Lagoas, X. Ruysconcellos traz uma imagem, uma duplicata impressa em papel e também gravada na memória. Trata-se do retrato de alguém que, definitivamente, já se foi e uma das poucas referências textuais acerca de uma personagem destituída de caracterização e cujo destino permanece ignorado: Ona Pomona. Do modelo retratado, o texto apenas diz: “Casada e remota no mundo, no México, na Itália”, “se fora com o Circo Europeu” (p. 131). Dentro do contexto de “Palhaço da boca verde”, pode-se dizer que Ona Pomona aparece tão-somente como uma representação e, como tal, o que dela se procura é a “cópia” e não o original propriamente dito.

Embora soe bastante incomum, o nome da personagem não é de todo desconhecido. Ele remete à bela ninfa Pomona, da mitologia latina, que se dedicava ao cultivo de jardins e de árvores frutíferas. Em sua obra *Metamorfoses*, Ovídio conta que

Pomona floresceu sob esse rei (Proca) e não havia nenhuma outra ninfa da floresta mais versada em pomares e jardins, nem mais zelosa no cuidado de árvores frutíferas. Daí seu nome. Não se interessava por florestas e rios, mas somente pelos campos e ramos pesados com frutas deliciosas. (...) Esse era seu amor; esse, seu principal interesse; nem se importava com Vênus; entretanto, temendo alguma violência,

fechou-se em seu pomar e guardou-se da aproximação dos homens (apud Araujo, 2001, p. 221).

Segundo Heloisa Vilhena de Araujo, “Pomona é [...] a deusa da vida, do frutificar da natureza” (2001, p. 221). Reza a mitologia que o único que conseguiu se aproximar da ninfa foi Vertumnus, o deus das estações. Utilizando-se de sua capacidade de assumir diferentes formas, ele fez com que ela se apaixonasse por ele. Esta união gerou a fertilidade sazonal.

No conto de Rosa, o substantivo próprio “Pomona” é precedido por “Ona” e com ele forma rima justamente porque o contém. Curiosamente, “no centro de sua conformação (Ona -Pom -ona)”, o nome da personagem contém

o “pomo”, fruto indeiscente e carnosos que pressupõe a encoberta existência de um caroço, metáfora textual de Mema, pois seus encantos são comparados a um “*caroço* de pêssego”. Uma, explícita figura de fruta: “outra”, seu complemento e “avesso” – embebido em inesperados venenos (Passos, 1995, p. 33).

Esta íntima relação entre o “pomo” e o “caroço”, no qual um subentende a encoberta existência do outro, é bastante sugestiva se igualmente tivermos em mente que é a busca da “cópia” que leva X. Ruysconcellos à procura de Mema Verguedo. A referência, aqui, ao termo “cópia” já remete para a idéia do duplo, isto é, uma personagem atua como o *alter ego* da outra. O próprio retrato guardado por X. Ruysconcellos constitui um dos elementos que se presta à representação do duplo neste conto⁴⁷. Além de ele assinalar a idéia de réplica, ou seja, o objeto e sua representação, nele constam as imagens das duas mulheres. Este dado não é nada fortuito na narrativa. É como se numa única representação fosse possível observar juntas a face e a contraparte de um mesmo ser. Ora, o “complemento e ‘avesso’” da “mulher esposa” – parceira sexual de um único homem – não poderia ser outro senão a “mulher pública” (p. 130) – parceira sexual de vários.

⁴⁷ Além do termo “retrato” (p. 131) e toda sua conotação simbólica, há no conto diversos vocábulos e expressões que, direta ou indiretamente, evocam a temática do duplo, a saber: “outro” (p. 130), “oposto” (p. 130), cópia (p. 131), “uma” (p. 131) em contraposição à “outra” (p. 131), “contrária” (p. 131), “avesso” (p. 131), “foto” (p. 131), “outra e errada metade” (p. 131), “*Ele não quer ser ele mesmo*” (p. 131), “através de representada personagem” (p. 131), “o espelho em que a imagem da gente se destrói” (p. 132).

Do mesmo modo que X. Ruysconcellos, a escolha de Mema Verguedo pela profissão de meretriz não fora acidental. Sem nada dissimular, o texto diz que, tendo deixado o mundo circense, ela “se refugiara em prostíbulo” (p. 131). Isto quer dizer que ela fizera do bordel um lugar de resguardo e proteção contra a vivência do amor. Entregando-se e proporcionando “passatempo” (p. 131) a qualquer homem, Mema procura preservar-se afetivamente. Sob a máscara da meretriz, ou melhor, “travestida, empoadada, à truã, pintada” (p. 133), estreitando-se “no rosa-chá vestido” (p. 132) e cheirando “a naftalina ou alfazema” (p. 133), ela oculta o vazio gerado por uma frustração amorosa vivida no passado, mais precisamente na época em que trabalhava no Circo Carré.

De acordo com o narrador, Mema Verguedo não é uma prostituta comum. Diferentemente de suas colegas de profissão, ela não se utiliza de um nome artístico: “Ela na ocasião sendo mulher pública aliás, mas singular do comum, mesmo no nome de guerra não usar, senão o próprio, civil, mais ou menos espanhol” (p. 130). Entretanto, ainda que não faça uso de pseudônimo, ela representa bem o seu papel, visto que, por meio de sua performance, consegue proporcionar aos clientes um prazer do qual ela mesma não desfruta. Lê-se no conto que “Mema, a ela não deixava de voltar quem vez a pressentisse, como num caroço de pêsego há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso” (p. 131). Misteriosa, a rara e pública mulher tem o dom de, ao mesmo tempo, incitar e intimidar os homens: “Dela de alguma maneira contudo se intimidavam os homens, era o seu o ar dos sombrios entre as dobras de uma rosa” (p. 131).

Se por um lado Ona Pomona aparece destituída de caracterização textual, por outro, seu duplo é revelado com traços geometricamente bem definidos. Conforme o narrador, Mema Verguedo é uma “rapariga alongada e mate, com artes elásticas, de contornos secos recortados” (p. 131), que “sorria contrária - toda em ângulos a superfície do rosto - o nariz afirmativo, o queixo interrogador” (p. 131). Tal qual X. Ruysconcellos, ela dá mostras de estar com a saúde bastante fragilizada. Segundo consta, “com jeito de tísica” (p. 132), a “simples escorrida” (p. 132) personagem “sem vagar, fumava, devia de não comer e ter febre” (p. 132).

Com a chegada de X. Ruysconcellos, Mema Verguedo sofre um abalo emocional. Ao contrário de Ona Pomona, por quem o coração do ex-ator bate mais forte, mas que não é correspondido, é ela quem sempre o amou. Por conta disto, nega-se a dar informações sobre a antiga companheira de circo. Enciumada, “apenas o inteiraria disso, de Ona Pomona tinha sido a amiga” (p. 131). X. Ruysconcellos, no entanto, ciente de que “vir a falar com aquela mulher oferecia-se seu problema” e de que “viver sem precisar de milagres seria lúgubre maldição” (p. 130), insiste e volta a insistir. Porém, “Mema desatendia recados. - *Tranquilo esteja!* - re-vezes caminhava no quarto [...]. - *Se quiser, venha - como os outros!*... pelo passatempo, não para indagação em particular. - *Se bem, bem, logo, logo...* Estava ali com extraordinária certeza” (p. 131).

Desde a época em que trabalhava no circo, o fantasma da *outra* – seu “complemento” e “avesso” – a persegue. A proximidade com a amiga/rival não fora sequer suficiente para torná-la um pouco mais íntima de X. Ruysconcellos. Pelo contrário, sempre funcionou como um obstáculo entre os dois. O resultado disso é que “nada os aproximara, aventura nem namoro” (p. 131). Num desabafo, ela diz que nunca fora objeto de seu olhar: “- *Sei, nunca me viu...* palhaços só notassem a multidão, não dividiam picadeiro, camarim, platéia” (p. 131). Para agravar sua situação, é com ela que ele pensa poder partilhar de seu amor por Ona Pomona e obter a ajuda pela qual tanto espera.

Ainda enamorada do antigo *clown*, Mema Verguedo demonstra ser quem melhor o conhece – muito mais do que ele a si mesmo e do que ele em relação à Ona Pomona. Segundo a personagem, “o que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. - *Ele não quer ser ele mesmo...*” (p. 132). É ela também quem antecipa ao secretário do Circo Américas a recusa de X. Ruysconcellos à oferta de trabalho.

Enquanto o ex-palhaço guarda consigo, como já foi mencionado, um retrato de Mema Verguedo ao lado de sua amada Ona Pomona, a primeira, sem que ele o saiba, “retém” a mala com os pertences cômicos de “Ritripas” ou “Dá-o-Galo”: “O que não dizia era ter, escondida, a mala, que lhe não pertencia; e cujo conteúdo não descobrira a ninguém” (p. 131): “narizes de papelão postigos ou reviradas pontas de cera, tintas para a cara, sapatanchas, careca-acrescente,

amplas bufonas coloridas” (p. 132). Juntamente com estes apetrechos, ela também guardava, no coração, um afetuoso apelido, o qual, “mentido o modo, proferia: - *Cuquito!*” (p. 131). O que se pode observar, portanto, é que cada um, à sua maneira, fantasia e alimenta o sentimento amoroso com uma determinada forma de representação: seja ela uma imagem registrada em fotografia ou uma imagem idealizada a partir de antigos adereços. É como se ambos os personagens pudessem evocar/criar a presença do ser desejado e apossar-se dele pela guarda de tais objetos.

Com a recusa de Mema em ajudá-lo, X. Ruysconcellos resolve voltar para a sua cidade. No trem, frustrado com a conduta da amiga, ele revê o retrato com as imagens das duas mulheres e o rasga, destruindo a parte em que pensa estar Mema:

Dobrou com distraído cuidado a foto - onde Mema via-se também - partiu-a, ainda mais minucioso, destruindo daí essa outra e errada metade. Maldade nele no momento acaso surgisse, em seu siso, uma ameaça a Mema. De vez em nada tragava gole. Do alvaiadado Ritripas nem lhe restassem mínimos gestos (p. 131).

Neste momento, a narrativa chega ao seu ponto mais alto. O ex-palhaço percebe que danificara justamente a parte do retrato que, até então, mais lhe interessava:

- *Vê?* - o retrato, - a parte que guardara. Era o de Mema... E, então, fora o de Ona o rasgado, aconteceu'que, erro, como pudera?! Fez a careta involuntária: a mais densa blasfêmia. Estava sem óculos; não refabulava. Era o homem - o ser ridente e ridículo - sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói. Disse: - *Só o moribundo é onipotente* -; a disfarça. Xênio Ruysconcellos, o álcool não lhe tirava o senso de seriedade e urgência. De pé, implorava, falando em aparte (p. 132).

É precisamente deste ponto em diante que se inicia o efetivo ajuste de contas de X. Ruysconcellos com o seu passado; momento em que, conforme dissemos, o mesmo é revisitado sob perspectiva outra. Constata-se que o engano por ele cometido constitui-se, na verdade, na correção de seu “erro” primeiro em relação à Mema. Ao rasgar o retrato, ele destrói, de forma total, a imagem que,

no coração, guardava de Ona Pomona. A partir deste gesto, opera-se uma verdadeira transição, ou melhor, um deslocamento afetivo. Esta mudança se faz concretamente sentir no momento em que o confuso personagem, embaralhando as letras dos nomes de ambas as mulheres, gagueja: “- ... *nona... nopoma ... nema... -*” (p. 132). Gradativamente, o nome de Ona Pomona transforma-se no nome de Mema Verguedo, assinalando, desse modo, o trajeto amoroso de X. Ruysconcellos: primeiramente, “nona” exprime a devoção extrema a “Ona”; “nopoma”, por seu turno, já denota a falta de clareza do personagem com relação ao sujeito amado, visto tratar-se de palavra formada pela transposição das letras de “Pomona”; por último, “nema” expressa o início de um relacionamento amoroso com “Mema”.

Um dado curioso neste processo de transformação é a recorrência da letra “n” nas iniciais dos três nomes. Em sua forma original, nenhum deles contém esta inicial. Conforme questão levantada por Cleusa Rios Pinheiro Passos, a permanência inalterada do som representado pela letra “n” poderia evidenciar os elos entre ambas as personagens. De acordo com a autora, não seria esta permanência um “traço da negação ou presença camuflada de uma parte na outra, tal qual o ‘caroço’ em Pomo/na?” (1995, p. 35). Se, antes, um único retrato sintetizava as duas, agora, com a perda de parte do mesmo, o traço de união seria simbolicamente visto na contigüidade sonora de seus nomes.

Ainda no que diz respeito à questão do nome próprio, instantes antes do ex-palhaço deslizar de Ona para Mema e vislumbrar a verdade que tanto buscava, a incógnita “X.” de seu primeiro nome – empregada praticamente durante toda a narrativa – é substituída por “Xênio” (p. 132). Com este artifício, a própria narrativa já sinaliza um momento de grande revelação. Xênio é uma palavra que remete tanto ao elemento de composição “xen(o)-”, “do gr. *xénos, e, on*”, que quer dizer “‘estranho’, ‘estrangeiro’” (Ferreira, 1999, p. 2095) quanto ao substantivo feminino “xênia”, que, “na Grécia antiga”, significava “a qualidade de estrangeiro” (Ferreira, 1999, p. 2095). Tendo em vista tais significações, pode-se dizer que a hora em que o personagem passa a ser evocado pelo nome de Xênio Ruysconcellos corresponde justamente ao momento em que o “estranho”, ou o “estrangeiro” que o habita, vem à tona. Haja vista que é neste instante que o personagem deixa de ser um enigma e se

decifra. Ele se dá conta de que o “X.” do problema que julgava estar em Ona Pomona encontra resposta em Mema Verguedo, reconhecendo, portanto, neste *outro* feminino, a sua face faltante e obscura.

Outro recurso utilizado no conto para representar o conflito pelo qual passou X. Ruysconcellos e a sua súbita revelação é o motivo do espelho. Assim que ele descobre o equívoco do retrato, o narrador diz: “Era o homem - o ser ridente e ridículo - sendo o absurdo o espelho em que a imagem da gente se destrói” (p. 132). Em seguida, conforme assinala a passagem acima citada, os gestos inconscientes do personagem – porém, reveladores – culminam no balbuciar do nome de Mema (*Nema*), dando a idéia de uma hesitante declaração de amor.

De um estado de cegueira sentimental total, Xênio Ruysconcellos passa a ter olhos desvendados. Ele que nunca enxergara o amor de Mema, “- *Sei, nunca me viu...*” (p. 131), adquire sublime competência para notar a realidade que o cerca: “- *Só o moribundo é onipotente* -” (p. 132). Percebe-se, pois, que a sua antiga falta de visão para com as coisas do coração estava em conformidade com a sua deficiência visual. Não é por acaso que o narrador cuida de pontuar por três vezes a presença dos óculos: “E coçava-se a raiz do nariz, isto é, o hilo dos óculos” (p. 130), “Tirou os óculos e se acariciava os olhos com as pontas dos dedos” (p. 131), “Estava sem óculos; não refabulava” (p. 132).

Em “Palhaço da boca verde”, mesmo que tardiamente percebido, “o amor e seu milhão de significados” (p. 130) altera o rumo dos acontecimentos. Findada a dúvida e aflorado o novo/antigo desejo por Mema, o ex-palhaço deixa o “trem da paciência” (p. 131) e vai novamente à sua procura. Desta vez, sem saber do ocorrido e reprimindo a emoção, ela não se recusa a recebê-lo:

Mema desatinada escrevera-lhe, insultos. Em fúria, não ouviria ela seu primeiro rogo?

Mema mordida escutou o enviado apelo, apagada a acentuação do rosto. - *Ele precisa de dinheiro, de ajuda?!* - e seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que se assa. - *Que venha...* - de repente chorou, fundo, como se feliz - ... *para o que quiser*. Ela estava ali com muita verdade, cheirava a naftalina ou alfazema. O vento acaba sempre depois de alguma coisa que não se sabe (p. 132-133).

Após uma longa espera, ambos os amantes embarcam numa viagem terminante, um rumo ao outro. No quarto de Mema, o transbordamento da paixão leva a dupla amorosa à morte, que, então, é feita encontro definitivo. Os dados que permitem a visualização integral desta cena não são, porém, revelados ao leitor. Ao que parece, nem mesmo o narrador os conhece:

De dia, de fato, tiveram de romper a porta, havido alvoroço. Na cama jazendo imorais os corpos, os dois, à luz fechada naquele quarto. A morte é uma louca? - ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente - e é então que começa a não-história.

Falso e exagerado quase tudo o que a respeito se propalou; atesta-se porém que ele satisfeito sucumbiu, natural, de doença de Deus. Mema após, decerto, por própria vontade. Nem foi ele o encontrado em festa de vestes, melhor dizendo estivesse sem roupa qualquer; tão pouco travestida ou empoadada Mema, à truã, pintada, ultrajada. Infundado, pois, que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam (p. 133).

O encontro final entre os amantes e a fusão “amor” e “morte” lembram o trágico desfecho de personagens clássicos como Tristão e Isolda e Romeu e Julieta. Neste conto, como nas obras em que aparecem tais personagens, o desenlace confirma sua força e função, dado que o amor esperado em vida, a busca de completude, realiza-se na morte e, através desta, eterniza-se a completa realização do par. Vale lembrar que, até o momento do arrombamento do quarto de Mema e da visualização dos corpos jazendo nus e abraçados, o que predominava era o desencontro do casal e a solidão íntima de sujeitos mutilados e incompletos.

De acordo com a construção platônica do amor, presente em *O banquete*, no conto “Palhaço da boca verde”, a reunião final de Mema e X. Ruysconcellos representa a recomposição de um momento anterior de androginia. Pela ação do destino, cada um dos personagens é levado ao que lhe é familiar, ou melhor, à sua parte correspondente. Sem que o saiba, X. Ruysconcellos empreende viagem em busca não de uma mulher, mas de outra. O retrato que ele traz consigo fixa a presença de dois duplos: a “certa” e a “errada metade” (p. 131). Tendo por enfoque ambas as mulheres, cada uma dessas partes corresponde às faces complementares de um único ser feminino.

Como vimos, uma é o duplo da outra. No entanto, com a troca das imagens, rompe-se a relação de contigüidade entre elas e inverte-se o papel que cada uma assume no universo de representação do ex-palhaço. Ele se dá conta de que “essa outra e errada metade” (p. 131) é Ona Pomona e reconhece em Mema Verguedo “o avesso [e complemento] do passado entre ambos” (p. 131). Aliás, uma descoberta tardia se confrontada ao comentário anteriormente feito pela ex-prostituta: “O que ele imaginava, de amor a Ona Pomona, seria no mero engano, influência, veneta. Sob outra forma: não amava. - *Ele não quer ser ele mesmo...*” (p. 132). Desde o início, Mema soube que ele seria o único homem que a completaria. Daí o refúgio no prostíbulo. A partir da descoberta de Xênio, a narrativa passa, então, a evidenciar a relação de contigüidade entre os amantes, isto é, os correspondentes masculino e feminino de um ser andrógino. O entrelaçamento de seus corpos nus e sem vida, no leito de Mema, faz uma clara alusão ao texto platônico. Pelos lábios do poeta cômico Aristófanes, o filósofo ateniense diz:

Se diante deles, deitados no mesmo leito, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhes perguntasse: Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se, diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero fundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se é isso o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso. Depois de ouvir essas palavras, sabemos que nem um só diria que não, ou demonstraria querer outra coisa, mas simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor (Platão, 1979, p. 25).

Em “Palhaço da boca verde”, o momento em que cada um dos amantes reencontra a sua própria androginia assinala também o momento em que cada um, por fim, torna-se “ele mesmo”, nas palavras de Mema Verguedo. Aqui, unidade e identidade se confundem. Assim, no palco da morte, sem ensaio

algum, carentes de público e de aplauso e totalmente despidos de suas máscaras, ambos os personagens encenam, pela última vez, a sua própria verdade: “Infundado, pois, que saídos de arena ou palco na morte se odiassem. Enfim, podiam, achavam, se abraçavam” (p. 133). E fecham-se as cortinas.

5. “PRESEPE”

*Tudo cabendo no possível, teve uma idéia.
Não de primeira e súbita invenção.*

“Presepe”, p. 134.

O presépio ou presepe, como também é chamado, é um dos símbolos mais antigos e característicos das festividades natalinas dos cristãos. Do latim “*praesepiu*”, o termo possui três significações, segundo o *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa:

1. Lugar onde se recolhe gado; curral, estábulo. 2. Representação, na tradição do Natal, do estábulo de Belém e das figuras que participaram, segundo o Evangelho, do nascimento de Cristo, e das cenas que a ele se seguiram. 3. A manjedoura⁴⁸ onde o Menino Jesus foi posto ao nascer” (1999, p. 1633).

Ampliando esta definição, a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* diz que, ao reportarmo-nos

rigorosamente à origem da palavra, devemos admitir como *presépio* toda a representação plástica das cenas primeiras da vida de Jesus, o nascimento e as adorações quase imediatas, isto é, tudo quanto nessa vida prodigiosa se passa no estábulo, gruta ou arribana em que o Divino Menino veio ao Mundo. No entanto, embora devesse ser esta a extensão primitiva do vocábulo, o certo é que ela se limitou um pouco e na sua acepção popular quase está reduzido à designação dos grupos de figuras modeladas (quase sempre em barro) e de índole rústica ou popular, representando um conjunto mais ou menos fantasioso do Nascimento, Adorações, etc., e tendo como parte central a arribana sacrossanta (s/d, p. 184).

De acordo com o evangelho de São Lucas, em virtude do decreto de César Augusto, ordenando o recenseamento de todos os povos do império, todas

⁴⁸ “Tabuleiro [de madeira ou de pedra] em que se põe comida para os animais nas estrebarias” (Ferreira, 1999, p. 1274).

as pessoas tiveram de se alistar, cada uma na sua própria cidade. Com sua esposa Maria, que estava grávida, José foi para a região da Judéia, na cidade de Belém. Enquanto o casal se achava neste lugar, chegou o tempo de a criança nascer. Então, conforme se lê na *Bíblia de Jerusalém*, Maria “deu à luz seu filho primogênito, envolveu-o com faixas e reclinou-o numa manjedoura, porque não havia um lugar para eles na sala” (Lc 2, 7). Avisados por um anjo da boa nova, alguns pastores que estavam passando a noite nos campos arredores deixaram seus rebanhos de ovelhas e foram visitar aquele que seria o redentor prometido por Deus para redimir o povo de Israel. Consoante o evangelho de São Mateus (2, 1-11), a criança também recebera, posteriormente, a visita de magos do Oriente que, guiados pela estrela do menino até o local onde o mesmo se encontrava, vieram adorá-lo e presenteá-lo com riquezas e perfumes da Arábia: ouro, incenso e mirra.

As cenas passadas na estrebaria em que Cristo nasceu juntamente com as figuras que lá estiveram foram amplamente reproduzidas pela arte sacra. Segundo a *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, a partir do séc. IV, já é possível constatar, inclusive, um acréscimo ao grupo de personagens. “As representações do presépio, conhecidas”, a partir deste período, “costumam incluir um boi e um jumento aquecendo o Menino” (s/d, p. 1034) – informação essa que não consta nas sagradas escrituras. Ao relatarem o episódio do nascimento de Cristo, os evangelistas São Mateus e São Lucas sequer mencionam a presença de animais na gruta. Ainda de acordo com a *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, deve-se tal fato

a uma interpretação isolada do contexto de *Is.*, 1, 3⁴⁹, e a uma tradução errada de *Hab.*, 3, 2, na antiga versão itálica, com origem nos LXX: “*manifestar-vos-eis entre dois animais*” em vez de “*manifestai-a* (a Vossa glória) *através dos tempos*” (Vulg.: “*in decursu annorum*”) (s/d, p. 1034)⁵⁰.

⁴⁹ Eis a passagem: “O boi conhece o seu dono, e o jumento, a manjedoura de seu senhor; mas Israel é incapaz de conhecer, meu povo não é capaz de entender”.

⁵⁰ Sem nos adentrarmos nos símbolos que comportam e nos aspectos culturais dos judeus, é bom frisar que os motivos do boi e do jumento são bastante recorrentes nos textos bíblicos. No evangelho de São Lucas, por exemplo, há uma passagem na qual Jesus cura uma mulher encurvada exatamente no dia de sábado, o que, aos olhos dos chefes da sinagoga, era considerado um ato grave, visto que, neste dia, qualquer espécie de “trabalho” era proibida pela Lei. Ao censurá-los, Jesus diz: “Hipócritas! Cada um de vós, no sábado, não solta seu boi ou seu

A partir do séc. VII, as representações do presépio vão se multiplicando, porém, só se tornam verdadeiramente populares por intervenção de São Francisco de Assis – muitas vezes visto até como o criador do primeiro presépio. É a ele que a tradição atribui a iniciativa da devoção. Segundo consta, no ano de 1223, em vez de celebrar a solene missa da noite de 24 de dezembro, no interior de uma igreja, como era de hábito, o santo resolveu celebrá-la dentro de uma gruta, na floresta de Greccio, com seus confrades e concidadãos. Tentando reviver a ocasião do nascimento de Cristo, São Francisco mandou preparar uma manjedoura cheia de feno e colocar perto dela um jumento e um boi. No feno, ele depositou a imagem do Menino Jesus, formando, dessa forma, um berço e, ao mesmo tempo, o altar para a especial celebração. Além disso, ele também mandou pôr, ao lado da manjedoura, as imagens da Virgem Maria e de São José, produzindo, assim, um grande presépio. A reconstituição feita pelo santo visava tornar mais acessível e clara, para os cidadãos comuns de Assis, a celebração do Natal. Por meio deste expediente, eles poderiam visualizar o que se passara em Belém:

Desde então, os franciscanos tornaram-se os propagandistas desta figuração do Natal [por toda a Europa], que se foi enriquecendo de quadros e personagens ao gosto de cada povo e constituiu excelente motivo de inspiração para os artistas. Arma-se o *presépio* nas igrejas e nas casas, durante o tempo do Natal, sem caráter obrigatório, segundo a vontade e os recursos dos devotos (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, s/d, p. 184).

Como o texto citado faz notar, recorrentemente, artistas consagrados e também menores afastaram-se da tradição cristã e, numa atitude de despreocupação com relação à fidelidade histórica – porém, de reatualização do evento ocorrido em Belém sob uma perspectiva mais “local” –, colocaram, no lugar de figuras secundárias, personagens e costumes extraídos de sua própria época. Em suas produções, o que predominou foi o espírito popular do presépio. Aliás,

asno do estábulo [ou “da manjedoura”, conforme tradução da *Bíblia do Peregrino*] para levá-lo a beber?” (Lc 13, 15).

o verdadeiro sabor dos presépios está exatamente na sua falta de erudição. Só o conceito popular lhes pode transmitir o cunho de sinceridade com que sabem prender o coração dos simples, pondo ante os seus olhos quadros semelhantes aos da sua vida, personagens ao seu convívio, terras iguais à sua terra e amor igual ao seu amor. [...] Os nossos principais barristas de presépio foram também admiráveis estatuários que não desdenharam pôr de banda a opulência do mármore, o estudo e a execução dos seus monumentos, para irem até à alma exprimir o mundo em que vive (*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, s/d, p. 185).

No Brasil, o presépio foi provavelmente introduzido no início do séc. XVII, na cidade de Olinda (PE), pelo franciscano frei Gaspar de Santo Agostinho. Três séculos depois, mais precisamente na década de 1960, o mineiro João Guimarães Rosa se inspira no velho e amplamente abordado tema da natividade do Menino Jesus e dá à luz ao conto “Presepe”. Este trata da estória de Tio Bola, um octogenário que, na noite de Natal, refaz, num estábulo, com seu próprio corpo, o presépio.

Conforme já indicado nesta breve apresentação do enredo, em “Presepe”, o tempo da estória não excede os limites de uma noite. Inicia-se antes das dez horas do dia 24 de dezembro e termina ao alvorecer. Toda a ação se desenvolve nos espaços de uma fazenda. É lá que vivem dois grupos de personagens marcadamente distintos: o primeiro, composto por Tio Bola, Nhota e Anjão; e o segundo, formado pelos “outros” (p. 134), isto é, “os parentes” (p. 134), “meninos e adultos” (p. 134) que gozam de maior importância no âmbito familiar.

Assim visto, em oposição ao segundo grupo, o primeiro é o dos marginalizados. Atendo-se às caracterizações dadas pelo narrador, é possível compreender as razões de tal fato. Nhota é a cozinheira da família. A julgar pelo que se observa, seus afazeres não se restringem às panelas. Além da feitura dos pratos, dos diversos serviços domésticos, ela parece ser igualmente a responsável por cuidar de Tio Bola. Trata-se de uma pessoa que vive às portas da morte. Segundo o relato, ao amanhecer de cada dia, “Nhota entoava o *Bendito*, [porque ainda] não tinha morrido” (p. 136). De acordo com o narrador, “cardíaca” (p. 134), ela diariamente “rezava” pelos cantos da casa “para tomar

ar, não baixando minuto” (p. 135). Quando precisava se reportar a alguém, “não chamava alto, porque lá a doença não lhe dava fôlego” (p. 135). No que diz respeito a Anjão, este é apresentado como o “terreireiro, imbecil” (p. 134), uma espécie de agregado sem voz e vez. Sua função é prestar serviços avulsos.

Diferentemente de Nhota e de Anjão, Tio Bola carrega o sangue da família. Todavia, ele está na velhice, o que acarreta alguns dissabores. Trata-se de uma fase da vida muitas vezes marcada pela solidão e pelas incompreensões dos mais jovens. Quando se está neste estado, os laços consangüíneos nem sempre contam. Não é de se estranhar que seus parentes não o levam em consideração, ninguém quer escutá-lo e, muito menos, ficar ao seu lado. Conforme se lê: “Meninos e adultos [...] o atormentavam, tratando-o de menos” (p. 134). Acrescente-se a esta situação as intolerâncias com relação às debilidades físicas decorrentes de sua idade avançada: “Tio Bola, desestimado, cumpria mazelas diversas, seus oitenta anos” (p. 134). Ele, que “tão gordo fora” (p. 136) – o que explica a razão de seu nome –, estava, então, “tão magro, tão fraco: [que] nem piolhos tinha mais” (p. 134). Agora, o designativo “Bola” apenas reflete a sua condição de idoso esquecido, alguém que é jogado de um canto para o outro da casa. É justamente em função deste quadro que seus parentes vivem sem com ele conviver.

Assim sendo, pode-se dizer que tanto a condição física quanto a social dos personagens Tio Bola, Nhota e Anjão funcionam como fatores de exclusão. Entretanto, independentemente de sua posição periférica no universo familiar, serão eles que constituirão as figuras principais de uma tradicional representação natalina, cabendo especial destaque para Tio Bola.

Na noite de Natal, devido aos “achques de velhice” (p. 134), o octogenário personagem é deixado na fazenda, enquanto os familiares vão à vila, para assistir à missa do galo. A fazer-lhe companhia ficam tão-somente a “cardíaca” Nhota e o “imbecil” Anjão. A princípio, Tio Bola “aceitara ficar, de boa graça, dando visíveis sinais de paciência” (p. 134). Consoante o narrador, ele “apreciara”, inclusive, “a ausência” daqueles que “o atormentavam, tratando-o de menos; dos outros convém é a gente se livrar” (p. 134). Para ele, solidão era sinônimo de quietude. No entanto, logo que a casa fica vazia, o personagem tem a dolorosa sensação de que “os parentes figuravam ainda mais hostis e

próximos” e se dá conta de que “a gente precisa também da importunação dos outros” (p. 134) – o que significa dizer que a quietude não está sujeita apenas à presença física das pessoas. Embora ele tome consciência de tal fato, uma dúvida parece ainda incitar a sua curiosidade: “Por que é que a gente necessita, de todo jeito dos outros?” (p. 134).

Mesmo “desestimado” (p. 134) pelos familiares, Tio Bola gostaria de estar na companhia deles, na igreja, partilhando todos juntos das comemorações natalinas. De fato, “Natal era noite nova de antigüidade” (p. 134), “animação para surpresas, tintins tilintos, laldas e loas!” (p. 135), e o que ele “topava” naquele momento era “tristeza” (p. 134). Tomado, então, do desejo de participar da celebração, Tio Bola “quis ver visões. Seu espírito pulou tãoqu岸to à vila, a Natal e missa, aquela merafusa” (p. 134), ou seja, aquela “agitação, festividade” (Martins, 2001, p. 329). Contudo, esbarrou na “falta de continuação” (p. 134). Para aplacar a carência afetiva, ele se põe à luta: “Tudo cabendo no possível, teve uma idéia. Não de primeira e súbita invenção” (p. 134). Conforme o narrador, “a idéia [de construir a cena do presépio] lhe chegou então, fantasia, passo de extravagância” (p. 134), e foi tomando corpo devagar, até tornar-se sensível.

Primeiramente, para fugir das advertências de Nhota, Tio Bola finge recolher-se. Ele sabe que a cozinheira não tem papas na língua – “*Mecê não mije na cama!*” (p. 134) – o que poderia impedir a execução de seus planos. Homem velho e “afobado” (p. 134), Tio Bola também era “azafamoso” (p. 134), ou melhor, “agitado, ativo, esperto” (Martins, 2001, p. 56). A ansiedade com a qual aguardava pela encenação particular do presépio era tão grande que a sensação que tinha era a de que ele “não cabia no quarto” (p. 134). O único lugar no qual ele conseguiria estar naquela noite seria no palco a ser brevemente improvisado. Por isso, nem chega a entrar no quarto. Escuta o aviso de Nhota e fica pelos corredores da casa. A seguir, utilizando-se dos recursos disponíveis na fazenda, manda Anjão trazer ao curral um boi qualquer.

O remate da idéia vem logo após, com a visão do curral: “No pequeno cercado estava já o burro chumbo, de que os outros não tinham carecido” (p. 134). Ao vê-lo juntamente com o boi em volta do cocho, Tio Bola dá por concluído o cenário: “O burro e o boi – à manjedoura – como quando os bichos

falavam e os homens calavam” (p. 135). A sucessão de tais fatos dá um sabor ainda mais especial à sua idéia, pois concorre para o mesmo fim. Faz sugerir a mão do destino: “Os currais todos ermos, menos aquele... Tremia de verdade” (p. 135).

Por volta das dez horas, tendo Anjão e Nhota se afastado, Tio Bola, trajando alpercatas, camisolão e sem carapuça, dirige-se sorrateiramente ao curral: “Lá fora o escuro fechava. [...] Devagar descera, com Deus, a escada. Burro e boi diferenciavam-se, puxados da sombra, quase claros. Paz. Sem brusquidão nem bulir: de longe o reconheciam” (p. 135). No que se refere ao boi, seu nome é Guarani. Trata-se de um animal “severo brando” (p. 135), “grosso, baixo, tostado, quase rapé” (p. 135), de “testo lento” e “olhos redondos” (p. 136). Jacatirão, por sua vez, é o nome do “prezado burrinho de sela” (p. 135). Dotado de “orelhas” e de “fofas ventas” (p. 136), tem “cor de rato” (p. 135).

No curral, o velho fazendeiro sente o “cheiro de esterco” (p. 135), tateia o cocho e constata que este está “limpo, úmido de línguas” (p. 135). A visão de “estrelas miudinhas” (p. 135) no céu aberto e o silêncio à volta geram um ambiente “que nem o esquecido, em vivido” (p. 135), lembrando-lhe, desse modo, a sua atual condição. Por isso, “Tio Bola devia distrair saudades, a velhice entristecia-o só um pouco” (p. 135). Segundo o narrador, ele “riu do que não sentiu; riu e não cuspiu” (p. 135). Por anos a fio, ele fora submisso à autoridade dos parentes. Agora que estes “semelhavam fugidos” (p. 135), “quem vinha rebater-lhe o ato, fazer-lhe irrisão? De anos, só isto, hoje somente, tinha ele resolvido e em seu poder [...]. Caduco de maluco não estava. Não embargando que em espírito da gente ninguém intruje” (p. 135).

Tio Bola parece não acreditar que se encontra completamente desligado do mundo convencional: “Estava ali a não imaginar o mundo. Por um tempo acostumava a vista” (p. 135). “Tão com ele, no meio espaço, de-junto” (p. 135), estavam “gado e cavalgada” (p. 135), como que ambos posicionados numa atitude de expectativa. Então, agindo na mais pura liberdade, Tio Bola “apoiou-se no topo do cocho. Bicho não é limpo nem sujo” (p. 135). De início, pensa somente em permanecer ali, na companhia dos animais: “A gente podia esperar, assim como eles, ocultado num ponto do curral. Tudo era prazo” (p. 135). Porém, em seguida, resolve deitar-se no cocho. É quando, então, ocupa a

manjedoura, justo no lugar onde o Deus-Menino fora depositado séculos atrás, e, neste gesto, faz-se simbolicamente criança outra vez: “Deitava-se no cocho? Não como o Menino, na pura nueza... O vôo de serafins, a sumidez daquilo. Mas, pecador, numa solidão sem sala. E um tiquinho de claro-escuro” (p. 136).

Neste clima, o octogenário personagem pouco se importa com a opinião alheia: “Teve para si que podia - não era indino - até o vir da aurora. Que o achassem sem tino perfeito, com algum desarranjo do juízo!” (p. 136). Curiosamente, nesta passagem, observa-se uma referência, às avessas, de um trecho do evangelho de São Mateus que é dito na missa pelos fiéis e pelo padre após o momento da consagração. Durante a celebração da missa, mais precisamente dentro da parte intitulada “Rito da Comunhão”, ao aproximar-se o momento dos fiéis comungarem, a assembléia se reconhece “indigna” de receber o Corpo de Cristo e pede perdão recitando o “Cordeiro de Deus”:

Terminado o “Cordeiro de Deus”, o Presidente levanta a Hóstia consagrada e a apresenta à Assembléia, dizendo:

“Felizes os convidados para a Ceia do Senhor!

Eis o Cordeiro de Deus,

que tira o pecado do mundo!”

É a Assembléia responde:

“Senhor, eu não sou digno

de que entreis em minha morada,

mas dizei uma palavra e serei salvo”.

Esta resposta da comunidade é tirada da resposta que aquele oficial romano, o centurião, deu a Jesus: “Senhor, eu não sou digno de receber-te em minha casa. Basta que digas uma palavra e o meu servo ficará curado” (Mt 8, 8) (Cechinato, 2004, p. 117).

Como se pode constatar, em oposição aos familiares que se encontram na igreja, reconhecendo-se “indignos” de receber o Corpo de Cristo, Tio Bola, deixado na fazenda por “achques de velhice”, coloca-se na condição de “digno” de assumir o papel do Deus-Menino. É interessante notar que não apenas ele opera uma inversão na narrativa, mas igualmente um dos animais que o acompanham. Diz o narrador que, iniciada a encenação, Tio Bola “viu o boi deitar-se também - riscando primeiro com a pata uma cruz no chão, e ajoelhando-se - como eles procedem” (p. 136). A ação que deveria ser concretizada pelo homem – o sinal da cruz – é realizada pelo animal,

assinalando, dessa maneira, o seu importante papel na encenação. Conforme indicado anteriormente, não é em decorrência do mero acaso que se dá a reunião do boi e do burro, em volta do cocho, pouco antes de se iniciar a encenação do octogenário personagem. Pelo contrário, o fato de estarem juntos, ao mesmo tempo e em extrema conexão, visa proporcionar o revivescimento de um tempo primitivo, tempo em que, segundo o narrador, “os bichos falavam e os homens calavam” (p. 135).

Com efeito, durante a representação do presépio, Tio Bola experimenta uma espécie de suspensão da noção cronológica do tempo: “O mundo perdeu seu tique-taque. [...] A hora dobrou de escura. Meia-noite já bateu?” (p. 136). O personagem olha para o céu e a única coisa que consegue constatar é que as “estrelas prosseguiam o caminhar, levantadas de um peso. Fazia futuro” (p. 136). Talvez aí resida a razão da curiosa expressão utilizada pelo narrador para expressar o sentimento de euforia do ancião com relação ao evento que se celebrava: “Natal era noite nova de antigüidade” (p. 134), noite na qual acontecia “um brotar, de plantação, do fundo” (p. 136), no coração das pessoas. Fora do tempo e do espaço, Tio Bola vivencia uma ordem distinta, única, mágica, na qual “*o contrário do aqui não é ali...*” (p. 136) e “a noite era o dia ainda não gastado” (p. 136).

Deitado no cocho, o octogenário personagem encontra quietude. Mesmo com “seus rústicos cotovelos” “de fora” e “o comichar, de uma coceira seca”, ele “tombou no quiquiri de um cochilo. Relentava” (p. 136). Ao deslizar de vez para o sono, Tio Bola parece perder gradativamente as funções vitais: “Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos” (p. 136). Ora, dormir “reto” e “de pés postos” evoca a idéia de morte. Lembra a expressão “esticar as canelas”. Morre, portanto, o velho Tio Bola para fazer surgir a figura do recém-nascido Cristo.

É no “tremeclarear” (p. 136), quando chega a “vez de espertar-se, viver, esta vida aos átimos” (p. 136), que o presépio se completa de uma vez por todas. Neste momento, aparecem as figuras de Nhota e de Anjão simbolicamente ocupando o lugar dos pais do Deus-Menino. Assim que Tio Bola acorda, o narrador arremata a descrição do quadro: “A Nhota dormia também, ali sentada no chão, sem um rezungo. O Anjão, agachado, acendera um

foguinho. Conchegados, com o boi amarelão e o burro rato, permaneciam; tão tanto ouvindo-se passarinhos em incerta entonação” (p. 136). Veja-se, aqui, o findar de uma encenação que esteve enquadrada na chamada regra das três unidades: um único acontecimento (o nascimento de Cristo), transcorrido num único lugar (o curral da fazenda) dentro dos limites de um único dia (a noite de Natal).

Em “Presepe”, enquanto representa o papel do recém-nascido, Tio Bola tem a oportunidade de sentir em si a plenitude da vida. É como se do homem velho, em quem nasceu o Menino, brotasse um homem novo. Todavia, a magia do presépio e as sensações por ele suscitadas somente duram até a hora da estrela-d’alva se retirar. Quando “a última estrelinha se pingou para dentro”, “Tio Bola levantou-se - o corpo todo tinha dor-de-cabeça” (p. 136). É hora dos três retornarem à vida diária da fazenda, momento de se desmontar o presépio e saudar o novo dia que terá sabor de velho, já que “os outros vinham voltar, da vila, de Natal e missa-do-galo” (p. 136-137). Antes, porém, o velho fazendeiro aproveita os últimos minutos que lhe restam de liberdade para dar as últimas ordens: “o Anjão soltasse burro e boi aos campos, a Nhota indo coar café” (p. 136). Logo depois, “subiu a escada, de camisolão e alpercatas, sarabambo, repetia: - *Amém, Jesus!*” (p. 137).

Como se pode observar, no conto rosiano, há a presença de vários elementos que possibilitam a criação de uma atmosfera mística. O narrador dá mostras de conhecer o universo cristão e tece todo o seu relato utilizando-se de termos e expressões que estão em harmonia com o assunto narrado, tais como: “missa-do-galo” (p. 134), “Natal” (p. 134), “seu espírito pulou...” (p. 134), “feitiço” (p. 134), “laldas⁵¹ e loas⁵²” (p. 135), “Deus” (p. 135), “Menino” (Jesus) (p. 136), “o vôo de serafins⁵³” (p. 136), “pecador” (p. 136), “riscando [...] uma

⁵¹ “Canto religioso, louvor, loa. // Grafia inusual de **lauda**, do it., ‘canto religioso da literatura medieval italiana’” (Martins, 2001, p. 294).

⁵² Nome dado às “cantigas populares em honra dos santos” (Ferreira, 1999, p. 1228).

⁵³ Os Serafins são seres que representam a presença e a majestade de Deus. Referindo-se a *Isaias* 6, 2, a nota de letra “F”, da *Bíblia de Jerusalém*, traz a seguinte definição de “Serafim”: “Etimologicamente: os ‘abrasadores’. Estes seres alados só o nome têm em comum com as serpentes abrasadoras de Nm 21, 6.8; Dt 8, 15, ou voadoras de Is 14, 29; 30, 6. São figuras humanas, munidas, porém, de seis asas, que lembram os seres misteriosos que conduzem o carro de Iahweh em Ez 1, e que Ez 10 chama ‘querubins’, como as figuras análogas fixadas na arca (Ex 25, 18+). A tradição posterior deu o nome de serafins e de querubins a duas categorias de anjos” (2006, p. 1263).

cruz no chão” (p. 136), “ajoelhando-se” (p. 136), “prazo de três credos⁵⁴” (p. 136), “estrela d’alva”⁵⁵ (p. 136) e “entoava o *Bendito*⁵⁶” (p. 136). A ação tem início justamente na véspera de Natal – poucas horas antes do momento que se comemora o nascimento de Cristo – e, de modo figurado, acontece num espaço bíblico (curral e manjedoura), com personagens bíblicos (Sagrada Família) e retirados da tradição (burro e boi). Além disso, a própria finalização do conto se dá através de uma fórmula geralmente usada no fim das orações, sejam elas pessoais ou pertencentes à liturgia religiosa: “Amém”. É o “*Amém, Jesus!*” (p. 137) que Tio Bola profere após sua espontânea manifestação de religiosidade no curral da fazenda.

Ainda no que diz respeito à questão da religiosidade, percebe-se, em “Presepe”, que, além de Tio Bola, todos os demais personagens apresentam certa tendência para os sentimentos religiosos, para as coisas sagradas. Os familiares que vão à vila saem com o objetivo de participar da solene missa do galo. A cozinheira Nhota tem por hábito fazer preces pelos cantos da casa e rezar o *Bendito* pela manhã. O imbecil Anjão, por sua vez, tem estampada no próprio nome – forma aumentativa de “anjo” – a marca de sua religiosidade. Contudo, diferentemente dos seres espirituais tidos por mensageiros entre Deus e os homens e responsáveis por velar sobre cada pessoa, afastando-a do mal e inclinando-a para o bem, o terreireiro “gostava do que parecesse feitiço ou maldade” (p. 134).

Apesar de todos os personagens terem em comum um traço de religiosidade, existe uma clara divisão no conto. De um lado, tem-se o grupo

⁵⁴ “Oração cristã iniciada, em latim, pela palavra *credo* (creio), e que encerra os artigos fundamentais da fé católica” (1999, p. 576).

⁵⁵ Há duas passagens na Bíblia que apresentam a “estrela da manhã”, também chamada de “estrela d’alva”, como sendo o símbolo de Cristo, o ungido que iluminará até o fim dos tempos toda a escuridão (trevas). A primeira se encontra na II carta de São Pedro 1, 19: “Temos, também, por mais firme a palavra dos profetas, à qual fazeis bem em recorrer como a uma luz que brilha em lugar escuro, até que raie o dia e surja a estrela d’alva em nossos corações”. A segunda está localizada no livro do Apocalipse 22, 16b. Jesus diz: “Eu sou o rebento da estirpe de Davi, a brilhante Estrela da manhã”.

⁵⁶ O *Bendito* (*Benedictus*) é o cântico entoado por Zacarias quando do nascimento de seu filho, João Batista (Lc 1, 68-79), o precursor do Messias. Tanto João Batista quanto Jesus Cristo nasceram em momentos quase que paralelos. Enquanto estava grávida, Maria visitou sua prima Isabel, mãe de João, e, provavelmente, lá permaneceu até o nascimento e a circuncisão do mesmo. Este cântico é composto por várias reminiscências do Antigo Testamento e é rezado diariamente por pessoas ligadas à vida sacerdotal, monástica ou consagrada. Ele integra as “laudes” que, “na liturgia católica, [constituem] a segunda das horas canônicas (na aurora, após as matinas), composta de salmos e cânticos de louvor a Deus” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1730).

daqueles que desfrutam de maior importância na esfera familiar e que vão “à vila, para missa-do-galo e Natal” (p. 134). Trata-se do conjunto de parentes, meninos e adultos, identificados pelo narrador através do pronome indefinido “todos” (p. 134), que quer dizer “todas as pessoas; toda a gente; todo o mundo” (Ferreira, 1999, p. 1969). Do outro, tem-se o grupo dos marginalizados, seres excluídos pela sua condição social e física e deixados completamente sós na fazenda. Os personagens deste grupo não fazem parte do “todo”. Nem mesmo o pronome indefinido pode enquadrá-los na família ou na intimidade da família. Aliás, foram “todos” que deixaram Tio Bola, Nhota e Anjão sozinhos na fazenda.

Não obstante seu caráter marginal em relação à “totalidade” familiar, são estes personagens que compõem o núcleo central do conto. São eles que assumem a cena e dão conta de representar o quadro do presépio. Embora seus tipos não sejam os mesmos da Sagrada Família, possuem em comum o fato de não significarem muito na sociedade em que estão inseridos. No caso de “Presepe”, pode-se dizer que é precisamente em função desta condição que os personagens produzem um espetáculo condizente com a perspectiva cristã, uma vez que os protagonistas do quadro são os excluídos.

Como acabamos de mencionar, assim como a Sagrada Família, Anjão, Nhota e Tio Bola são indivíduos anônimos do ponto de vista social. Excetuando-se esta característica, cada um deles possui particularidades bem distintas das figuras bíblicas que representam. O terreiro Anjão é apresentado na narrativa como um “estafermo”, ou alguém “estafermado” (p.134), o que significa dizer que se trata de “pessoa parada e embasbacada”, “sem préstimo, inútil”, um “estorvo, empecilho” (Ferreira, 1999, p. 827). O narrador ainda o caracteriza como um “imbecil” (p. 134), que fazia “gesto obscuro pelas costas” (p. 134) de Tio Bola e “gostava do que parecesse feitiço ou maldade” (p. 134). Seu papel na encenação é exatamente o de São José, homem bíblicamente caracterizado como o “justo” (Mateus 1, 19) e reconhecido pelos cristãos como modelo de pai, de operário (Patrono dos Trabalhadores), protetor da Sagrada Família e da Igreja (Patrono da Igreja Universal).

No presépio de Tio Bola, a personagem representada por Nhota é a Virgem Maria. Tal qual a mãe de Jesus, a cardíaca cozinheira mostra-se piedosa e exerce uma função materna no conto. Ela é a responsável por cuidar de Tio

Bola e o faz como se estivesse lidando com uma criança: “- *Mecê não mije na cama!*” - intimara a Nhota, quando, comido o leite com farinha, ele fingia recolher-se” (p. 134). Entretanto, enquanto a mãe de Jesus é bíblicamente⁵⁷ caracterizada como alguém que não elevava a voz para reclamar ou condenar, a cozinheira possui uma personalidade um tanto quanto autoritária e tem o hábito de tudo censurar. Diz o narrador que “Nhota [...] tudo condenava” (p. 135).

Dos três personagens que atuam no presépio, Tio Bola é aquele que mais foge ao perfil do ser interpretado. O leitor fica admirado ao se deparar com um presépio cujo centro – o lugar do recém-nascido – é ocupado por um octogenário, ou seja, em “Presepe”, o velho tema da natividade é reatualizado através de alguém que, teoricamente, está às portas da morte. A diferença entre ambas as figuras não pára aí. Na cena recriada por Tio Bola, o imaculado Menino Jesus é interpretado por um pecador. Não é sem razão que o narrador diz: “Deitava-se no cocho? Não como o Menino, na pura nueza...” (p. 136), isto é, na mais pura “nudez” (Ferreira, 1999, p. 1422), “mas, pecador, numa solidão sem sala” (p. 136). Vale lembrar que, de acordo com a perspectiva judaico-cristã, nudez era sinônimo de pureza. O livro do *Gênesis* diz que Adão e Eva viviam nus no jardim de Éden. Com a desobediência do casal, esta situação se alterou: “Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus, entreteceram folhas de figueira e se cingiram” (Gn 3, 7). Ao terem incorrido em pecado, veio a vergonha e surgiu o encobrimento do corpo.

Ainda que sua idade não corresponda à da criança recém-nascida, Tio Bola obtém sucesso ao materializar para si o espírito do Natal. Diga-se a propósito, é justamente na sua velhice que reside o encanto da representação. Vimos que ele fora deixado na fazenda e, que, para lutar contra a solidão, contra o sentimento de “falta de continuação” (p. 124), e participar do Natal de uma maneira diferente da habitual, resolvera encenar o presépio. Assim, com a ausência dos familiares, o personagem pudera realizar, pela primeira vez, depois de anos de submissão, um espetáculo que só os sonhos, a sensibilidade e a

⁵⁷ Segundo o evangelho de São Lucas 2, 19, diante das manifestações sobrenaturais que envolveram o nascimento de Cristo, Maria apenas “conservava cuidadosamente todos esses acontecimentos e os meditava em seu coração”.

“fantasia, passo de extravagância” (p. 134), de um idoso carente seriam capazes de proporcionar. O resultado é que, durante a encenação, acontece o renascimento temporário de um ser. Neste momento, a arte promove uma mudança provisória na vida do personagem. Na pele/máscara do Menino que acabava de vir ao mundo, Tio Bola esquece o velhinho forrado de “mazelas diversas” (p. 134), que parecia não ter mais nada a esperar, por estar próximo da morte, e passa a ver a vida de modo diferente.

Para Regina da Costa da Silveira, em seu estudo “Veredinhas da infância em “Presepe”, de João Guimarães Rosa”, este “é um momento de transcendência que o herói-ancião proporciona a si mesmo” (2005, p. 12). Mal sabia ele que, ao aspirar ser o duplo encarnado de Cristo, ou seja, imitador, no plano da arte, de um produto da religião, conseguiria empreender um cerimonial que não apenas o atingiria de forma tão efetiva, mas igualmente o leitor. É o que se pode notar no comentário da mesma autora: “Tio Bola está a nos dizer que a vida é sempre um espetáculo novo, ainda que encene memórias de um tempo muito antigo; um palco constante em que entramos quase sempre de improviso; um quadro sempre por desenhar...” (2005, p. 13).

Em “Presepe”, pode-se afirmar que a atitude do velho fazendeiro é a mesma dos artistas que mencionamos no início deste estudo. Dissemos anteriormente que o acontecimento da Palestina forneceu-lhes diversos motivos para desenvolverem a sua arte, fazendo reviver, à volta do Menino que acabava de vir ao mundo, personagens não só daquela época como dos tempos em que suas produções surgiram. Como eles, Tio Bola não foi o primeiro a imaginar e a recriar a cena do nascimento de Jesus. São inúmeras e ininterruptas as representações. Daí que sua “idéia” “não [foi] de primeira e súbita invenção” (p. 134). No caso específico da representação de “Presepe”, Tio Bola parece ainda acatar a idéia de São Francisco de Assis, que recria a cena da natividade num espaço iluminado por estrelas e com um grupo restrito de cinco figuras: o Menino Jesus, a Virgem Maria, São José, um burro e um boi. Porém, em vez de se utilizar de bonecos para compor a Sagrada Família, como o santo o fizera, dramatiza o presépio vivo. Trata-se, pois, da parcela contributiva de sua criativa imaginação.

Neste conto, Guimarães Rosa traz para o campo de discussão o dualismo platônico, presente em *A república*, segundo o qual todas as coisas conhecidas são o duplo de uma realidade ideal e perfeita. Para Platão, existem dois mundos cuja oposição é insuperável: o “mundo sensível” e o “mundo inteligível”. O primeiro é o mundo em que nos encontramos – mundo das aparências. O segundo é o mundo das verdades e das essências imutáveis, conhecidas também como “Idéias”. Estas são as causas de tudo o que existe no mundo visível. De acordo com a perspectiva platônica, o “mundo inteligível” é real, não sendo o “mundo sensível” mais do que uma sombra deste.

Assim, tudo aquilo que vemos na realidade cotidiana é aparência, reprodução, cópia. Dito de outro modo, nosso mundo não passa de uma duplicata, de uma projeção fugaz e imperfeita. Deste motivo resulta a falta de apreço do pensador para com as manifestações artísticas. Sendo imitação da imitação, isto é, uma forma imitativa de representar o mundo, toda obra de arte seria um desvio em relação à essência, uma mentira, uma cópia sem valor. O filósofo entende que ela estaria duplamente afastada da verdade, ou melhor, “afastada três graus da natureza” (Platão, 2004, p. 324).

No conto rosiano, depara-se o leitor justamente com a representação de uma outra representação. Através de sua encenação particular, Tio Bola promove a recriação de um quadro já existente. Tendo-se em mente o modo platônico de contar os extremos, pode-se afirmar que sua imitação está afastada no quarto grau da verdade, tratando-se, pois, de uma cópia degradada de outra cópia já tida por degradada. No caso de “Presepe”, não há dúvidas de que este qualificativo deva ser mesmo atribuído à representação de Tio Bola. Ainda que fique evidente a representação da cena do Natal, com a recriação do ambiente em que se dera o nascimento de Cristo – tal como atesta o modelo de terceiro grau a que se refere –, os três personagens que participam do presépio são definidos em função da analogia às avessas com os duplos bíblicos. Neste ponto, a representação do octogenário personagem subverte as representações já consagradas. No entanto, isso não quer dizer que, no comentário figurado do ancião, o clima mágico da manjedoura tenha se perdido. Embora seja imperfeita do ponto de vista platônico, sob a perspectiva cristã, a cópia por ele produzida cumpre o seu papel. Trata-se de uma representação efetivada por personagens

que estão à margem e que veicula a idéia de renascimento, vida nova, própria da simbologia natalina. Ela mostra que a imaginação não envelhece com o corpo, mas exerce um papel fundamental no processo de renovação da vida. Dito deste modo, por seu intermédio, mais uma vez, tornou-se vivo o longínquo episódio de Belém.

6. “QUADRINHO DE ESTÓRIA”

*A do vestido azul, esta, objeto, no perímetro de sua
visão, no tempo, no espaço. [...] O preso a vê. Mas,
transvista, por meio dela, uma outra – a que foi a
– que nunca mais.*

“Quadrinho de estória”, p. 139.

O momento em que a tragédia floresce na Grécia Antiga, no século V a.C., corresponde a um importante período da história dos gregos. Está-se diante de um momento em que se discute o que é viver em uma nova forma de sociedade. Nesta fase, observa-se uma preocupação marcadamente política, pois, com a nascente democracia e com o advento do direito, não há mais espaço para imoderações. Esta nova situação social se faz claramente sentir nas produções teatrais do momento. Grande parte da peças trágicas gregas coloca, diante dos espectadores, personagens que deverão responder por seus atos.

Tendo ou não consciência, o herói trágico pratica uma ação que se caracteriza pela chamada *hybris*. Consultando-se o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, verifica-se que, “com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (2003, p. 520). Ao perpetrar um rompimento com a ordem estabelecida, o herói deve sofrer punição pela sua má conduta e ser eliminado da *pólis*. Como um *pharmakós*, um bode expiatório, este deve ser expulso e oferecido a todos como um espetáculo de horror. Sua derrocada serve, pois, para ilustrar o triunfo dos valores coletivos da *pólis* recém fundada sobre os valores individuais da aristocracia. Para citarmos um exemplo, na peça que leva o seu nome, a heroína Antígona, em função dos seus valores religiosos e da sua consciência familiar, ousou ir contra o Estado, a consciência coletiva, procurando ultrapassar a ordem decretada por Creonte de não dar sepultura ao seu irmão morto,

Polinices. Em virtude de sua insolência, *hybris*, a protagonista é condenada a ser sepultada viva.

Em “Quadrinho de estória”, depara-se o leitor não com uma peça teatral grega nem mesmo com uma produção de natureza marcadamente trágica. O contexto sócio-histórico em que esta estória se desenvolve não é o de uma sociedade em pleno processo de transição e de ajustamento, como a ateniense, mas o de uma sociedade cujo direito mostra-se já plenamente estabilizado. Aqui, como na grega, o Estado está atento para punir qualquer espécie de desregramento e o faz de forma efetiva.

O conto trata da estória de um homem que, impulsionado por sua *hybris*, por seu ciúme excessivo, dá cabo da mulher amada. Embora as circunstâncias e os pormenores de tal crime não sejam detalhados no decorrer da narrativa⁵⁸, sabe-se que a ação praticada fora repulsiva, como comprova o pensamento do personagem: “Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava... - e aquilo hediondo sob instante sucedera!” (p. 139). Graças às exigências de um amor mórbido, ao doentio desejo de posse da mulher amada e/ou à incerteza de sua fidelidade, ele rompe as fronteiras da legalidade, promove um ato atroz e, por essa razão, é privado da liberdade, ou melhor, cortam-lhe as “desmedidas asas” (p. 141).

De acordo com o narrador, tudo no prisioneiro de “Quadrinho de estória” evoca o crime: “Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado” (p. 139), ou seja, da sua *hybris*. Segundo consta, curiosamente, “ele não pode arrepender-se. Tanto nem saiba de um seu transformar-se, exato, lento, escuso” (p. 141). Aliás, “ele não atenta arrepender-se, chorar seria como presenciar-se morrer” (p. 141). Daí a necessidade do confinamento. Como o narrador faz questão de salientar, “uma cadeia é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade” (p. 138). Vale mencionar que será justamente o sentido presente no verbo “recordar”, isto é, “fazer voltar à memória ou vir de novo à memória” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2404), que dominará toda a narrativa. Lê-se no

⁵⁸ Os dados que o narrador fornece a respeito do assassinado da companheira constituem mais uma incógnita do que propriamente uma pista para o leitor. Ele apenas diz: o “a que foi a” (p. 139, grifo nosso), “o a que se condenou” (p. 140, grifo nosso).

conto que, privado do direito de ir e vir e “convidado ao desengano” (p. 138), o prisioneiro de “Quadrinho de estória” “não pode” mais “querer”, visto que agora “é só memória” (p. 140).

Este dado é de fundamental importância para a compreensão do texto. Efetivado quase que totalmente na terceira pessoa⁵⁹, o relato de “Quadrinho de estória” está fundamentado nas diversas e dispersas reflexões do personagem. O fato de não lhe ser mais facultado o acesso ao mundo externo faz com que ele tenha os sentidos da audição e da visão mais aguçados e, em decorrência disso, mergulhe de forma ainda mais profunda dentro de si mesmo.

A técnica de construção do conto apresenta diversos recursos que dificultam a leitura, tais como: uso de frases curtas e descontínuas, de fragmentos de pensamentos, jogos com imagens ou lances de imagens que se sucedem e/ou se repetem continuamente e etc. A montagem define-se, pois, pelo conflito e está em conformidade com mundo interior do prisioneiro. Esta dinâmica de construção textual provoca angústia e, ao mesmo tempo, instiga o leitor. Diante da ação que surge desintegrada, seu papel não pode ser passivo. Se quiser compreender a narrativa, ele deverá procurar meticulosamente as partes que se combinam de modo a compor o quebra-cabeça.

A começar pelo protagonista, a galeria de personagens que circula pelo conto está toda sob a capa do anonimato, sendo, algumas vezes, aludida por meio de detalhes que assumem o primeiro plano, mas que nem sempre parecem individualizar. No que diz respeito ao detento, caracterizado como um “moço que se notando bem, muito prisioneiro” (p. 138), este é evocado como “o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo” (p. 138), “o homem” (p. 138), “o preso” (p. 140) e “o pseudopreso” (p. 141). Além dele, fora do presídio, estão a transitar: “a qualquer mulher” (p. 138), igualmente referida como “uma do vestido azul” (p. 138), “uma mulher” (p. 139) e “a de azul” (p. 140); “as repassantes outras mulheres” (p. 139), também identificadas

⁵⁹ Em “Quadrinho de estória”, há apenas um registro de mudança de foco da terceira para a primeira pessoa, a saber: “Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e *contemplo*: o mundo visto em ação” (p. 139, grifo nosso). Talvez aqui resida um indício de que a pessoa do narrador seja a mesma do preso e de que ele tenha procurado assumir uma presença mais implícita do que explícita no relato. Tanto um quanto o outro estão confinados no mesmo local: “Todo-o-mundo *aqui* a pode ver – para quê? cada um de seu modo e a seu grau” (p. 138, grifo nosso).

como “as mulheres, que passam” (p. 140) e “as quantas mulheres” (p. 140); um “menino” (p. 139); “um que a nenhum fulanamente por acaso se parece” (p. 139); “o que recorda não se sabe quando onde” (p. 139); e “o homem com o pacote de papel cor-de-rosa” (p. 139). Na casa de detenção, estão os presos, denominados “todo-o-mundo” (p. 138), e o carcereiro, cuja presença é referida três vezes na narrativa: “Entra o carcereiro, para correr os ferros. Diz: - *Tomara que...*” - por costume” (p. 140); “O carcereiro é velho, com rumor, nada aprendeu a despertado dizer: - *Tenho a chave...*” (p. 140); e “Diz o carcereiro: - *Há-de-o...*” (p. 141). Ainda no espaço do presídio, é propiciado ao prisioneiro “ouvir” a passada de um outro personagem, um militar: “Escuta os passos do soldado sentinela, são passadas mandadamente, sob a janela mesma, embora não se veja, não” (p. 140). Já na mente do protagonista, a marcar constante presença, está a mulher do passado. A ela, o narrador se refere como “a que foi a – que nunca mais” (p. 139), a “que não existe mais, descontornada” (p. 139) e “a jamais extinta” (p. 141).

O enredo de “Quadrinho de estória” se passa em um curto período de tempo, não ultrapassando o limite de um dia. Tem início poucas horas antes do “agora” (p. 138), que equivale ao “meio do meio-dia” (p. 138), e termina nas últimas horas da noite, momento em que o protagonista “de novo se apazigua, um tanto, porventurosamente: para o amanhecer” (p. 141). Neste conto, as referências que funcionam como marcações de tempo são várias. Os exemplos a seguir estão dispostos em ordem cronológica: “Desde que diluz” (p. 139); “O sol se risca, gradeado, nasce” (p. 139); “O sol da manhã” (p. 139); “Meio do meio-dia” (p. 138); “Doidas as tardes” (p. 139); “O sol morre para todos, o rubro” (p. 140); “Deu-se o dia, no oblíquo anoitecer” (p. 140); “Dês madrugada” (p. 140); e “Amanhecer” (p. 141).

Neste curto período de tempo, correspondente ao presente do homem na prisão e ao tempo da narrativa propriamente dito, é possível também constatar a presença do tempo passado. Este jogo de planos que se cruzam está intimamente ligado à atual situação de exílio do protagonista e à categoria narrativa do espaço. Há, pois, no conto, dois espaços bem demarcados: o espaço externo ao presídio (a rua, a praça) e o espaço interno (a cela). No que diz respeito ao primeiro, as referências que aludem à parte de fora, ao “acolá” (p.

140), costumam mostrá-la como um lugar no qual o tempo parece transcorrer de forma dinâmica: “Os relógios todos rompendo por aí a fora” (p. 141). Neste lugar, “o mundo [é] visto em ação” (p. 139). Já no que se refere ao segundo espaço, ao “aqui” (p. 138), trata-se do lugar da ociosidade, da apatia e da reiteração do mesmo. Deste espaço fisicamente limitado, os olhos do protagonista perseguem, no presente, as imagens que lhe chegam através de uma pequena janela e, a partir delas, mergulha dentro de si mesmo, resgata o passado vivido e aprofunda-se em reflexões. É precisamente através das imagens que se sucedem no ir e vir de sua memória e também de suas reflexões que ao leitor é dado conhecer a causa de seu tormento e a razão de sua detenção.

Um dos elementos que chama a atenção do estudioso quando se debruça sobre o texto rosiano é o número considerável de figuras, linhas e termos que apontam para o universo da geometria. Dentre eles, estão: “quadrinho” (do título), “ondulável” (p. 138), “caixilho” (p. 138), “encontrada” (p. 138), “moldura” (p. 138), “retângulo” (p. 138), “tetragono” (p. 138), “perímetro” (p. 139), “segmento” (p. 139), “em relevo” (p. 139), “quadrada” (p. 139), “óculo” (p. 139), “oblíquo” (p. 140), “contraquadro” (p. 140), “quatro cantos” (p. 140), “plano” (p. 140), “descentrada” (p. 141), “caixa” (p. 141), “ângulos” (p. 141), “faces” (p. 141), “em formato” (p. 141), “oval” (p. 141) e “traços” (p. 141). Como se pode observar, nos exemplos citados, a forma que predomina é a do quadrado, numa clara alusão à cadeia. Não é sem razão que, popularmente, utiliza-se a expressão “ver o sol nascer quadrado” para se reportar aos condenados que terão como único acesso ao mundo externo a janela do “xilindró”. Vale ainda lembrar que, conforme exemplificado acima, esta predominância do quadrado sobre as outras formas já começa pelo próprio título da narrativa: “Quadrinho de estória”.

Além das formas quadradas, o narrador também cuida de fornecer outros detalhes que permitem ao leitor visualizar o espaço onde o preso se encontra. De acordo com ele, “a vermelha masmorra” (p. 140) é um “caixilho de pedra e ferro” (p. 138), dotado de uma pequena “quadrada abertura” (p. 139), com “grades” (p. 138), a qual ele chama de “fenestrecia” (p. 139), de “pequena fenda na parede” (p. 139) e de “vão, por onde vê” (p. 140). Dentro dos “quatro cantos da cela” (p. 140), como todos os presos, ou “todo-o-mundo” (p. 138), o

protagonista tem “definido seu grabato” (p. 140), isto é, o seu “leito pequeno e miserável” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1470). Trata-se, pois, de um lugar marcado pela melancolia. Esta característica transparece, inclusive, na face externa do prédio. Como diz o narrador: “A fachada defronte [...] dita tristeza” (p. 138).

É interessante notar que, ao operar esta mescla de formas geométricas e outros detalhes em sua descrição, o narrador parece não apenas circunscrever a prisão espacial, externa, mas igualmente a prisão mental, interna. Ao falar do espaço representado pelo presídio, ele dá mostras de estar evocando tanto a casa de detenção quanto o mundo interior do protagonista, a sua cabeça. Há duas passagens no conto que sustentam esta hipótese: “Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo” (p. 138); “Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras” (p. 141). Como se pode constatar, sujeito e espaço misturam-se na narração. No primeiro exemplo, não há nenhum termo ou elemento gramatical que separe os conjuntos “em retângulo” e “cabeça humana com olhos com pupilas com algo”. Pelo contrário, eles são apresentados seguidamente. No segundo exemplo, o narrador descreve a cela como “uma caixa”, “com ângulos e faces”, “sem tortuoso” e “não imóvel”, que quer dizer “movente”. Logo depois, ele já se refere ao preso de “rosto fechado” que “dorme julgável”. Fora estes exemplos, há também outras circunstâncias que os aproximam. Primeiramente, assim como o presídio corresponde à cabeça do personagem, a pequena janela corresponde aos seus olhos. Em segundo lugar, ambas as fachadas possuem expressão de melancolia.

Ainda que, explicitamente, não se arrependa do crime cometido, o preso de “Quadrinho de estória” vive atormentado pelas conseqüências dele decorrentes. O clima opressivo sob o qual ele se encontra aparece registrado na própria maneira como o narrador o caracteriza: “muito prisioneiro” (p. 138). Ampliando os exemplos do parágrafo anterior, “o intensificador *muito*, incidindo sobre o adjetivo ‘prisioneiro’, traduz o valor superlativo associado a um duplo estado de prisão: uma concreta, espacial, outra psicológica,

angustiante, aquela a que a personagem interiormente se submete” (Spera, 1995, p. 133).

Na realidade, ao que tudo indica, ele sempre fora prisioneiro. Antes mesmo de ir para o presídio, ele já era cativo de um amor doentio. Dominado por um estado emocional complexo, isto é, pelo sentimento dedicado à mulher da qual pretendia receber amor exclusivo, ele opta por eliminá-la e, assim, apossar-se de uma vez por todas de seu ser. Todavia, tendo concretizado o ato, ele não se livra da obsessão nem encontra a paz que, supostamente, deveria tanto desejar. De fato, morto o objeto amado, não existe mais o perigo deste ente dedicar seu afeto a outrem. Porém, com a sua eliminação, nem mesmo o protagonista poderá mais gozar de seu afeto. Voltará a ser um ser incompleto em busca de sua unidade.

O mito do homem andrógino, exposto por Platão, em *O banquete*, ilustra bem a sensação vivida pelo personagem, um ser masculino que vive a dor da perda de sua metade feminina. Mesmo com intensidade e grau de satisfação distintos, ele “a amava” (p. 139) e ela “o amara conseguidamente” (p. 141). Com isso, eles formavam um único ser. Entretanto, em função desta mesma disparidade, ou melhor, do doentio lado masculino, ocorre o assassinato. Agora, a doação de si para o outro não encontra mais reciprocidade. Para agravar a sua situação, ele tem plena consciência de que ela seria o seu único pólo complementar. Esta noção é evidenciada quando ele questiona o que é o amor: “Amar é querer se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado?” (p. 141).

Assim, mesmo depois da morte da companheira, o protagonista continua refém do amor que nutria por ela. O ato de tirar-lhe a vida não extinguiu o sentimento. Seu fantasma estará sempre por perto, fazendo-lhe companhia e lembrando-lhe de sua natureza mutilada. Dito de outro modo, “o vazio” (p. 139) por ela deixado far-se-á constantemente sentir, pois, diretamente, diz respeito à sua própria identidade. Com a quebra da unidade, ele não conseguirá mais se encontrar. Uma das partes em que se dividia o seu todo deixou de existir, não passando agora de um espectro, “um assombro abominável” (p. 139). Não é de se estranhar que o narrador caracterize a mulher do passado como uma figura “descontornada” (p. 139).

Este delinear do perfil psicológico do protagonista é de extrema importância para que se possa compreender a narrativa. Conforme dito anteriormente, em “Quadrinho de estória”, há o espaço externo e o espaço interno ao presídio. O primeiro é marcado por um clima de dinamismo. Trata-se de um lugar plenamente iluminado pela luz solar⁶⁰ e caracterizado pela diversidade de cores⁶¹, pela liberdade de ir e vir e pela possibilidade de vôo. Em outras palavras, o que o preso aí vê é exatamente aquilo de que carece. Já no que se refere ao espaço interno, diferentemente do anterior, nele predomina um clima estático. Trata-se de um lugar pequeno, apertado e penumbroso. Os poucos raios solares que aí entram chegam através de uma janela pequena e gradeada. É precisamente por meio dela que o mentalmente inquieto prisioneiro avista o universo lá fora. Não lhe é permitido outro foco a não ser por entre os vãos de sua grade.

Inicialmente, as ações do protagonista parecem estar restritas ao ato de observar o que a pequena quadratura possibilita enxergar. Com efeito, todo o conto está permeado por palavras e expressões que apontam para a idéia de “visão”, tais como: “ver” (p. 138), “vê” (p. 138), “o olhar” (p. 138), “cabeça humana com olhos com pupilas” (p. 138), “via” (p. 138), “esperdiça-lhe a atenção” (p. 138), “espia” (p. 138), “espreita” (p. 138), “no perímetro de sua visão” (p. 139), “vê” (p. 139), “transvista” (p. 139), “contemplo” (p. 139), “visto” (p. 139), “avistado e vê” (p. 139), “seus olhos respiram de as achar de vista” (p. 139), “visível” (p. 139), “os olhos” (p. 139), “espia” (p. 139), “reabrir as pálpebras” (p. 140), “enxergar” (p. 140), “descortinado” (p. 140), “avistada” (p. 140), “visão” (p. 140), “ver” (p. 140), “seus olhos perseguem” (p. 140), “vê” (p. 140), “veja” (p. 140), “revêm” (p. 141) e “os olhos” (p. 141). Contudo, uma análise mais atenta mostra que suas ações vão além do puro e simples gesto de olhar. Na realidade, sua postura é contemplativa, ou seja, ele faz a fusão do “olhar” com o “analisar”, o “aprofundar-se em reflexões”.

⁶⁰ Por cinco vezes, o sol é mencionado na narrativa, a saber: “O raio de sol na areia” (p. 138), “O sol da manhã é enganoso meio mágico, gaio inventa-se, invade a quadrada abertura por onde ele é avistado e vê, fenestrecia” (p. 139), “O sol se risca, gradeado, nasce, já nos desígnios do despenhadeiro” (p. 139), “O sol morre para todos, o rubro” (p. 140) e “Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura” (p. 140).

⁶¹ Eis as cores que aparecem no decorrer do conto: azul, verde, cor-de-rosa, branco, rubro, vermelho e roxo.

A partir do que vê, o preso reflete sobre a sua situação, sobre os acontecimentos vivenciados e sobre a vida em geral. A este respeito, Irene Gilberto Simões diz que “ao se ler a primeira linha do conto, tem-se a impressão nítida de uma câmera que ‘filma’ as imagens do exterior que se alterna com outra, voltada para o registro das imagens internas” (s/d, p. 161). A dinâmica é sempre a mesma: há um olhar para fora (presente) e outro para dentro (passado). Assim, incitadas pelas imagens captadas através da “fenestrecia”, o prisioneiro resgata imagens pretéritas. Ainda segundo a autora, “as imagens, nesse conto, não são meramente descritivas, mas partes componentes e fundamentais da estória. O que o homem vê é o que nós lemos, o que significa que as imagens contam a estória” (s/d, p. 161).

As imagens que ele focaliza pelo quadrinho da janela são as mais variadas possíveis. No entanto, tendo em vista os seus interesses, é possível separá-las em dois grandes grupos. No primeiro, têm-se as imagens que ele avista involuntariamente, ou que “repetidamente desperdiça-lhe a atenção” (p. 138), nas palavras do narrador. São elas: “a grande teia, na lâmpada do poste, [...] de uma aranha verde, muito móvel, ávida” (p. 138), “nuvens ultravagadas, o raio de sol na areia, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado” (p. 138), “o céu, arquiteto” (p. 138), “surgindo e sumindo-se rua andantes vultos, reiterantes” (p. 138) e “a copa da árvore” (p. 140). Além destas, ele ainda “espreita as fora imagens criaturas: menino, valete, rei; pernas, pés, braços balançantes, roupas; um que a nenhum fulanamente por acaso se parece; o que recorda não se sabe quando onde; o homem com o pacote de papel cor-de-rosa” (p. 138-139).

Diferentemente do primeiro, o segundo grupo configura-se pela predileção do preso. Nostálgico do amor desaparecido, seu olhar reiteradamente incide sobre as mulheres que circulam. De acordo com o narrador, esta preferência se dá “por necessitar, não por curiosidade” (p. 138), uma vez que, “da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável” (p. 139). Eis os fragmentos em que elas aparecem:

Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação (p. 139).

Desde que diluz, tem ele de se prender ali mais, ante onde as repassantes outras mulheres, precisas: seus olhos respiram de as achar de vista (p. 139).

Vivem as mulheres, que passam, encerram o momento; delas nem adiantaria ter mais, descortinado, o que de antes e de depois, nem o tempo inteiro (p. 140).

Que ver - como bicho saído dos tampos da tristeza - ele quer; seus olhos perseguem. As quantas mulheres, outroutra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro (p. 140).

Essas mulheres, a de azul, que revêm, desmentem-se, para muito longas viagens (p. 141).

Conforme evidenciam os exemplos acima, em oposição àquela “que não existe mais, descontornada”, as “tão vivas” e “quentes” mulheres que passam são definidas, “precisas”. É justamente através delas que preso de “Quadrinho de estória” tenta diariamente satisfazer “a vontade de lembrança” da mulher amada – o que, de fato, virá a acontecer. Seu desejo será momentaneamente satisfeito através de uma “transeunte” (p. 141) “qualquer” (p. 138), descrita apenas como “uma do vestido azul” (p. 138). Praticamente, todo o conto girará em torno dela.

A aparição da referida mulher acontece já no primeiro parágrafo da narrativa. Diz o narrador:

A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver - para que? - cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades. [...] Ela não se volta, ondulável de fato se apresse, para distância. Vexa-a e oprime-a a fachada defronte que dita tristeza (p. 138).

Em meio às tantas imagens que capta, a da mulher “do vestido azul” cai no centro de sua visão. Ela está no ponto central do dia, “no meio do meio-dia”, e no ponto central da praça, “no foco da praça”. Lê-se no conto que “só em falsificado alcance [o detento] a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como existir da gente, pessoa sozinha numa página” (p. 138). A

impressão que o leitor tem ao se deparar com a descrição desta cena é a de que ambos os personagens estão, ainda que imaginariamente, posicionados de modo a produzir um retrato. Com sua câmera fixa, o preso se mostra pronto para fotografar a mulher que se coloca no centro de sua mira e o faz, gerando, com seu gesto, um efeito quase que real.

Primeiramente, ele a vê: “Vê-a o homem” (p. 138). Em seguida, seu olhar a apreende: “Só em falsificado alcance a apreende” (p. 138). Por último, ele a detém⁶²: “Importe lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura” (p. 138). O que era somente um relance de imagem se cristaliza. Enquanto as demais imagens continuam a se movimentar e a passar no quadrinho da janela, ou da câmera, “esperdiçando-lhe a atenção” (p. 138), a da mulher de azul permanece estagnada, em “equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura”, e se torna prolongado “objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço” (p. 139). Fica retida no “meio do meio-dia, no foco da praça”: “Ora ainda – uma mulher. A figura no tetrágono” (p. 138).

Tal como acontece quando se fixa por meio de fotografia a imagem de alguém, tão logo a mulher retratada desaparece, o detentor do retrato não permanece com o vazio por ela deixado. Pelo contrário, através da imagem registrada, fica com sua infinita presença. Ele passa a vê-la a todo o momento do lado de fora da prisão:

Assim a do vestido azul, em relevo, fina, e aí eis, salteada de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso (p. 139).

A pequena fenda na parede seqüestra uma extensão, afunda-a, como por um óculo: alvéolo. A do vestido azul nele entrepara; espessa presença, portanto apenas visível. Assusta, a intransparência equívoca das pessoas, enviadas. Elas não são. A alma, os olhos - o amor da gente - apenas começam (p. 139).

A de azul, aqui, avistada de lado, o ar dela em torno pára roxo, entre muralhas não imagináveis (p. 140).

⁶² Embora o texto tenha início com a captação da imagem da mulher de azul, mais adiante, o narrador dirá que o detento “via, antemão, a grande teia, na lâmpada do poste, [...] de uma aranha verde, muito móvel, ávida” (p. 138). Aqui, é possível constatar um ponto de contato entre ambos os elementos. A avidez da aranha vista de antemão será a mesma com a qual ele enredará e capturará a transeunte em sua teia. Através dela, como uma aranha, ele procurará saciar as suas necessidades.

A de azul, agora, cabe para surpreendida através de intervalo, de encerro: seu corpo, seguridade imóvel - não desfeita – detardada (p. 140).

Gradativamente, o protagonista começa a sentir uma mudança interior. Segundo o narrador, a imagem da misteriosa mulher de azul “desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível. Opõe-se, isolante, ao que nele não acontece, em seu foro interno; e reflexos nexos. Apenas útil. Não ter mais curiosidade é já alguma coisa” (p. 139).

A partir deste ponto, ela passa a ser percebida em sua duplicidade, fazendo-o recordar da imagem da outra, aquela que ele eliminara com as próprias mãos. São dois os verbos que, na narrativa, ilustram este fato: “ver” e “transver”. Eis o trecho em que eles aparecem: “O preso a vê. Mas, *transvista*, por meio dela, uma outra - a que foi a - que nunca mais. Seu coração não bate agradecimentos” (p. 139, grifo nosso). Segundo Jeane Mari Sant’Ana Spera,

a passagem acima aponta para uma diferença entre “ver” e “transver”, indicada pela conjunção mas. Trata-se, portanto, da expressão da simultaneidade de dois movimentos diferenciados pelo modo particular de “ver” da personagem. A visão comum, imediata, física, objetiva, é imediatamente ultrapassada pela “visão” sentimental, subjetiva, arrevezada e mediada por outra, expressa em “*transvista*”. Essa alteração sintático-semântica do termo é tão importante textualmente que a idéia de “ver através de”, veiculada pelo prefixo do vocábulo neológico, é recuperada - e, em decorrência disso, intensificada - pelo sintagma preposicional subsequente: “por meio dela”. Observe-se que “ver através de” está em consonância com a condição da personagem: um “pseudopreso” que analisa os dados da realidade a partir de suas reflexões (1995, p. 42).

Dotado da competência da “transvisão”⁶³, o apaixonado detento inicia todo um movimento ascendente em direção à composição da imagem da mulher do passado. Este processo vai se intensificando à medida que o dia vai se findando e tem o seu ponto máximo durante a madrugada. Neste espaço de tempo, através de contraposições, o prisioneiro vai mentalmente evocando a mulher do passado através da de azul. A maneira como esta ação aparece registrada no discurso do narrador mostra a transeunte como sendo o avesso e complemento da outra, ou, segundo termos anteriormente utilizados, ambas constituiriam “reflexos nexos” (p. 139): “Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou, por ciúme...” (p. 140); “Ela, transeunte, não o amara conseguidamente” (p. 141).

Aos poucos, a imagem da mulher do passado começa a ganhar maior espaço e a da mulher do vestido azul vai se esvaziando e desaparecendo, o que comprova a afirmação do narrador de que “viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente” (p. 139). A sua completa saída de cena dá-se durante a madrugada. Neste momento, enquanto “dorme a sono solto” (p. 140), o preso se recorda do semblante da mulher com a qual viveu a experiência do amor e sente o coração se calar diante do questionamento que o afligia: “Daquela. A que a gente ama: viva vivente, que modo reavê-la?” (p. 141):

Sob sorrisos, sucessivos, entredemonstrados. Percebe, reconhece, para lá daqui, aquela, a jamais extinta, transiente, em dado lugar, nas vezes desse tempo? Ternura entreaberta, distinguível, desconhecível: ela, em formato, em não azul, em oval. Ele, seus traços ora porém se atormentam; no sonho, mesmo, vigia que vai despertar, lobriga. E teme, contrito, conduzido. À cara, ocorrem-lhe maquinais lágrimas, os olhos hodiernos. Entanto de novo se

⁶³ A especial faculdade do protagonista de “transver”, por meio da imagem da transeunte, “a que foi a - que nunca mais”, pode estar também relacionada à própria caracterização da mulher: “a de azul”. Esta cor é mencionada nove vezes na narrativa e, de acordo a simbologia, possui atributos condizentes com a ação do preso. Em seu *Dicionário de símbolos*, os franceses Jean Chevalier & Alain Gheerbrant fazem a seguinte colocação: “O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e., de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. [...] Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho” (1997, p. 107).

apazigua, um tanto, porventurosamente: para o amanhecer, apesar de tudo (p. 141).

Na verdade, o que ocorre neste instante é a completa transformação da imagem da “transeunte” (p. 141) na imagem da “transiente” (p. 141). Dito de outro modo, o retrato gravado na memória em “tetrágono” (p. 138) volta, agora, metamorfoseado “em oval” (p. 141). Levando-se em conta a mencionada predominância das formas quadradas na narrativa, deduz-se que esta transfiguração em novo formato e com novo conteúdo não se dê de forma gratuita. A nosso ver, aqui, pode-se perceber uma clara alusão ao conto “O retrato oval” (1842), de Edgar Allan Poe.

O conto tem início com o narrador-personagem sendo levado para dentro de um castelo ao mesmo tempo suntuoso e assombroso. Como estava gravemente ferido, o criado resolvera arrombar as portas da abandonada construção para que ele não passasse a noite ao relento. No aposento escolhido, ele se depara com uma rica decoração: paredes cobertas por tapeçarias e adornadas por numerosos troféus de armas do mais variados formatos e por uma quantidade excessiva de pinturas, emolduradas por ricos arabescos dourados. Antes de se deitar, encantado pelas inúmeras pinturas, ele se dedica à sua contemplação, acompanhando-a da leitura de um pequeno livro, encontrado ao acaso, que trazia descrições e apreciação crítica de todas as telas.

Assim que soam as badaladas da meia-noite, ao mover o candelabro de modo a favorecer a leitura, ele faz com que os raios de luz incidam sobre uma área até então completamente envolta em sombra e se defronta com o retrato oval de uma moça na flor da juventude. O extremo realismo da pintura o choca e ele fica com os olhos cravados na tela por cerca de uma hora. Segundo o narrador-personagem, “a mágica da pintura residia na absoluta verossimilhança daquela expressão que inicialmente me sobressaltara, para enfim me confundir, dominar e aterrorizar” (Poe, 1996, p. 15). Em seguida, ele passa a folhear o livro em busca de informações sobre o retrato e encontra o seguinte registro:

Era uma jovem de rara beleza, cheia de encantos e alegria. Infeliz a hora em que encontrou o pintor, apaixonou-se e com ele se casou. [...] Foi [...] com profundo pesar que essa jovem ouviu o pintor

expressar o desejo de retratá-la [...]. Porém, por ser dócil e meiga, posou para ele por várias semanas, imóvel em meio à penumbra daquele aposento do alto da torre, iluminado apenas por um único foco de claridade que descia do teto e incidia diretamente sobre a tela, deixando todo o resto na escuridão. Já o pintor rejubilava-se com o trabalho, prosseguindo hora após hora, por dias a fio. Era um homem obcecado, irreverente e temperamental, sempre a perder-se em devaneios; tanto assim que se recusava a perceber que a luz nefasta daquela torre deserta consumia a saúde e o ânimo de sua esposa, a qual definhava aos olhos de todos, exceto aos seus. [...] Com o tempo, à medida que se aproximava a conclusão do trabalho, ninguém mais obteve permissão para entrar na torre, pois o pintor entregara-se à loucura de sua obra e raramente desviava os olhos da tela, nem mesmo para olhar o rosto de sua mulher. E recusava-se a perceber que as cores que ia espalhando por sobre a tela eram arrancadas das faces daquela que posava a seu lado. Passados alguns meses, quando quase nada mais restava a ser feito a não ser uma pincelada sobre a boca e um retoque de cor sobre os olhos, o espírito da jovem reacendeu-se ainda uma vez, tal qual chama de uma vela a crepitar por um instante. E então executou-se o retoque necessário e deu-se a pincelada final e, por um momento, o pintor caiu em transe, extasiado com a obra que criara. Porém, no momento seguinte, ainda a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: ‘Mas isto é a própria Vida!’ E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta! (Poe, 1996, p. 15-16)

Em “O retrato oval”, Edgar Allan Poe explora a idéia, presente no imaginário popular, de que, através do retrato, pode-se roubar ou duplicar a essência do ser retratado. Diante da fragilidade e finitude do ser humano, o excêntrico pintor, na ânsia de fazer perdurar, para todo o sempre, a rara beleza de sua companheira, entrega-se com tal obsessão à tarefa de retratá-la com grande perfeição que acaba por promover a transferência da vida para a arte. Ao fazê-lo, ele provoca, na realidade, uma ação de mão dupla: ao mesmo tempo em que capta a vida, tomando o seu lugar, o retrato por ele produzido acaba por restituí-la. Como o último parágrafo da narrativa faz notar, a vida do quadro é celebrada no mesmo instante em que a amada morre.

Tanto o retrato oval de “Quadrinho de estória” quanto o do conto de Edgar Allan Poe fixam imagens de mulheres que foram aniquiladas por seus companheiros. Enquanto o excêntrico artista de “O retrato oval” promove um assassinato pictórico, o mentalmente inquieto preso de Rosa elimina a mulher

amada com suas próprias mãos. Em ambas as narrativas, as imagens cumprem o papel que seus respectivos criadores esperam: promover uma continuidade entre o vivente e o inanimado⁶⁴. Aos olhos daqueles que os contemplam, ambos os retratos exalam a vida daquelas que partiram. Por meio de tais efigies, ou de tais duplos, elas sobrevivem, podendo, assim, ser admiradas novamente.

No conto de Poe, para immortalizar a imagem da mulher amada, o pintor retém a vida de seu modelo original. Já no conto de Rosa, para reconstituir a imagem “descontornada” da mulher morta, primeiramente, ele fixa a presença de um duplo vivo numa imaginária tela quadrangular e, em cima deste esboço, “transvendo” seu interior e trabalhando com seu avesso, ele chega aos traços do modelo original. A finalização da obra acontece durante o sono, quando ele resgata, em imagem oval, o semblante de sua metade perdida e, com ela, momentaneamente, recompõe a antiga natureza – uma ação que no plano da realidade se vê impedida de acontecer pela circunstância da morte.

Neste percurso, que compreende o avistar a mulher do vestido azul no “foco da praça” e o chegar à “transvisão” de uma outra através dela, Regina da Costa da Silveira afirma, em sua tese “O herói nos contos de *Tutaméia*”, que “é possível [também] verificar a representação dos campos do visível e do inteligível” (1997, p. 154). Com esta outra perspectiva de leitura, os gregos, que já se faziam presentes através da *hybris* e do mito do homem andrógino, aparecem, agora, sob o enfoque da alegoria da caverna, presente no livro VII de *A república*.

Os claros vínculos com o texto de Platão podem ser percebidos já no início da descrição da alegoria:

Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os

⁶⁴ Durante todo o relato, é possível perceber que preocupações com a “vida”, o “estar com vida” e “perdurar” permeiam as reflexões do pseudopreso. Há diversas passagens que assinalam tal fato, como: “Seja tudo pelo amor de viver. A vida, como não a temos” (p. 138), “A vida, sem escapatória, de parte contra parte” (p. 138), “Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente” (p. 139), “Nas tão vivas, que passam” (p. 139), “Vivem as mulheres, que passam” (p. 140), “Vivas e quentes” (p. 140), “Ninguém quer nascer, ninguém quer morrer” (p. 140) e “A que a gente ama: viva vivente, que modo reavê-la?” (p. 141).

impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas. [...] Imagina agora, ao longo desse pequeno muro homens que transportam objetos de toda espécie, que o transpõem: estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; naturalmente, entre esses transportadores, uns falam e outros seguem em silêncio (Platão, 2004, p. 225).

Como os escravos de Platão, o protagonista de “Quadrinho de estória” encontra-se encarcerado num lugar marcado pela escassez de luz. Ele não está acorrentado, mas, é como se estivesse, uma vez que o espaço em que se encontra é bastante limitado e lhe possibilita receber a pouca luz solar e a paisagem vinda do exterior através de um único quadrinho de janela. Tal qual na alegoria da caverna, deste espaço, o protagonista e os demais presos consideram o mundo visível segundo o testemunho dos sentidos: “Todo-o-mundo aqui a pode ver – para quê? – *cada um de seu modo e a seu grau*” (p. 138, grifo nosso).

Algumas das imagens que ele capta da rua lembram muito as da estrada de Platão, como a dos “andantes vultos, reiterantes” (p. 138) e a do homem carregando um objeto descrito como “pacote de papel cor-de-rosa” (p. 138). Além disso, tais imagens são igualmente projetadas sob um muro que poderia ser semelhante às divisórias atrás das quais se escondem os exibidores de marionetes: “As quantas mulheres, outroutra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro” (p. 140).

Na alegoria de Platão, um dos escravos é libertado dos grilhões e, num processo gradativo, vai visualmente constatando que tudo aquilo que via projetado no fundo da caverna não correspondia à própria realidade, visto tratar-se tão-somente de sombras ou reflexos imperfeitos do mundo exterior. Seu representante no conto é o protagonista, cuja efetiva saída da caverna, ou da cadeia, dá-se, também, através da visão, iluminada pelo sol do “meio do meio-dia”, da mulher do vestido azul. Lê-se no conto que, “se a visão cresce, o obstáculo é mutável” (p. 140). De fato, sua visão atinge o nível da “transvisão” e,

por meio desta nova competência, mesmo estando enquadrado nos limites da cela, ele transpõe, de uma maneira especial, as barreiras impostas pela sua condição.

A partir da imagem captada de um duplo imperfeito, seu pensamento – que já goza de liberdade – vai além da cela onde se encontra e, enquanto “dorme a sono *solto*” (p. 140, grifo nosso), recupera a imagem da amada. Nesse sentido, ele ultrapassa a visão do mundo sensível, caracterizado pela aparência, e chega ao mundo inteligível, qualificado pela essência. É por esta razão que, ao final da narrativa, ele é chamado pelo narrador de “pseudopreso” (p. 141). Sua prisão é somente física.

Talvez seja este o motivo pelo qual ele tanto reflita, durante a narrativa, sobre o conceito de liberdade. De acordo com a alegoria da caverna, a condição do homem em geral é semelhante à dos escravos, ou seja, a caverna é a imagem deste mundo. Nas palavras de Platão, tais escravos “assemelham-se a nós” (2004, p. 225). De certa maneira, esta também é a idéia que permeia as ponderações do protagonista. Ele é um exemplo vivo de que a liberdade não se restringe ao estar fora da prisão, mas está condicionada ao mundo interior do próprio sujeito. Conforme assinalado anteriormente, independentemente do espaço do presídio, ele já era “réu” de “seus humanos limites” (p. 138). Como ilustra o pensamento do personagem, antes de ir para a cadeia, ele

a amava... – e aquilo hediondo sob instante sucedera! – então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia. A liberdade só pode ser de mentira (p. 139).

À outra - que não existe mais - soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou - de, juntos, não poder mais vir a acontecer - é como se todavia alhures estivesse acontecendo, sempre. Os dois. Ele, porém, aqui, desconhecidamente; esta a vermelha masmorra (p. 140).

Por vezes, o “pseudopreso” mostra as pessoas do lado de fora da prisão confinadas em seus próprios cárceres. A mulher de azul, por exemplo, é vista “entre muralhas não imagináveis” (p. 140). Segundo o raciocínio do protagonista, “as pessoas não se libertam. O carcereiro é velho, com rumor, nada aprendeu a despertado dizer: - *Tenho a chave...*’ [...] Ninguém quer

nascer, ninguém quer morrer. Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura” (p. 140). Se o mundo assim funciona é porque “as coisas é que estão condenadas” (p. 140). Todos nós estamos sentenciados à “vida, sem escapatória, de parte contra parte” (p. 138), isto é, “a sorte, a morte, o amor - inerem-nos” (p. 141).

No seu esforço contínuo de enxergar para além das coisas aparentes, da cópia imperfeita da mulher do passado, o preso de “Quadrinho de estória” ganha competência, pela “transvisão”, para chegar à imagem do modelo. No momento em que finaliza o trajeto, ele atinge, juntamente com a imagem em oval da mulher amada, a compreensão do que seja a liberdade: “A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima” (p. 141). É neste estágio que se atinge “a vida, como não a temos” (p. 138).

7. “REBIMBA, O BOM”

Desde aí tive duas memórias.

“Rebimba, o bom”, p. 142.

Em “Rebimba, o bom”, depara-se o leitor com o breve relato, efetivado em primeira pessoa, de um longo acúmulo de experiência e de reflexão adquirido no decorrer de toda uma vida marcada por diversas reviravoltas. Como o anônimo narrador-personagem faz questão de declarar no presente da narração: “Porque envelheci, a vida não me puxa mais a orelha” (p. 145). Ele está no ocaso da vida. Neste momento, apesar da solidão da viuvez, ele está feliz, vê e entende o mundo de forma distinta de outrora e goza de tranqüilidade de alma: “Ora, eu não tenha medo de morrer, os castigos, os hábitos. [...] Com certeza, o mundo hoje está em paz” (p. 145). E infere: “O mal não tem miolo” (p. 145).

A longevidade e a experiência do não-ordinário proporcionaram-lhe sabedoria e é munido desta aquisição que o narrador-personagem reinterpreta o passado, ou melhor, faz uma leitura concisa e cronologicamente organizada dos acontecimentos mais marcantes de sua vida, revê antigas opiniões equivocadas e as corrige. O trajeto por ele percorrido tem início já em sua adolescência (“eu era moço, restei sem pai e mãe”, p. 142), passa pela juventude (“nos anos, me denuncio, [...] me tinha notado rapaz de repente diverso”, p. 143), chega à fase mais adulta (“aquietado feliz, dobrei meus tempos”, p. 144) e culmina na mencionada idade avançada, momento em que realiza o relato. Neste percurso, os espaços pelos quais ele passou são vários, a saber: a terra natal, as “montanhas chuvosas” (p. 142), para onde fora enviado, o “próximo arraial” (p. 143), onde habitou a maior parte de sua vida, e o “arraial chamado o Rio-do-Peixe” (p. 145), lugar pelo qual passou em sua derradeira viagem.

À primeira vista, a responsável por motivar a realização de seu relato seria a curiosidade do ouvinte, também anônimo, com o qual está a dialogar. A

pergunta inicial do narrador-personagem, de imediato, identifica a voz indagadora deste interlocutor, oculta no texto. É com esta pergunta que ele abre a estória e, concomitantemente, antecipa, ao leitor, o assunto a ser tratado:

Recerto. Quem foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, desfio e amostrô, e digo. O que realça; reclará. Ou para rir, da graça que não se ache, do modo do que cabe no oco da mão, pingos primeiros em guarda-chuva. E eu mesmo me refiro: a ele. Reconheço, agradeço, desconheço. Em nome dele seja - sim e sim (p. 142).

Na realidade, a provável interrogação do implícito narratário, feita de antemão (“Quem foi Rebimba?”), e que estimularia a realização do relato (“Recerto⁶⁵. Quem foi?”), vem justamente ao encontro com o interesse do próprio narrador-personagem. Ao que tudo indica, o que de fato determina a motivação do narrar sobre a enigmática figura de Rebimba, o bom – ainda não explicitamente nomeado neste início de narrativa –, é o desejo que ele nutre de fazer desabrochar as suas “renovas memórias” (p. 145). Conforme veremos, este ente misterioso e providencial provocará grande modificação em sua existência, atuando como uma espécie de divisor de águas. Daí a sua gratidão: “Reconheço, agradeço, desconheço” (p. 142). Nesse sentido, nada mais estimulante para ele do que um interlocutor interessado em ouvi-lo falar da figura que mais exercera fascínio sobre sua pessoa, alguém que pode ser considerado como uma espécie de modelo e mestre.

Como faz notar a passagem citada, o narrador-personagem diz que vai falar de alguém de que “só o todo pouco” sabe. De fato, o pouco que ele sabe sobre Rebimba, o bom, é semelhante a “pingos primeiros em guarda-chuva” e poderia caber “no oco da mão”. Porém, isso não quer dizer que o seu conhecimento seja totalmente insuficiente para delineá-lo. Ainda que não possa explicá-lo objetivamente, os fatos a serem relatados são mais compreensíveis. Como ele mesmo diz, o que se vai “desfiar”, isto é, “referir ou narrar minudentemente” (Ferreira, 1999, p. 651), é aquilo que “realça; reclará” em sua figura. Ao que parece, trata-se de uma entidade quase que sobrenatural e onipotente e é precisamente em nome dela que o narrador-personagem falará

⁶⁵ Termo “não dicionarizado. Muito certo. // Forma intensificada de **certo**” (Martins, 2001, p. 416).

do começo ao fim da narrativa: “E eu mesmo me refiro: a ele. [...] Em nome dele seja - sim e sim” (p. 142).

O primeiro e o último parágrafo são os dois pontos da narrativa em que o narrador-personagem fala predominantemente no presente da narração. Nos demais, ele se reporta, em maior intensidade, ao passado da estória. Entretanto, é possível constatar, por todo o conto, a presença de seus comentários a promover pequenas interrupções no curso do relato. Através deles, ele reflete sobre cada episódio vivido, a sua falta de maturidade diante de certas situações, e, ao mesmo tempo, dá um toque de “enigma” a cada um deles. Aliás, o clima de mistério que envolve os acontecimentos é evidente desde os primeiros parágrafos.

Segundo o narrador-personagem, o primeiro fato marcante de sua vida dera-se na época em que ainda era um adolescente. Naquele momento, sua terra natal fora assolada por uma grave epidemia de varíola, popularmente conhecida como “bexiga-preta”, “acabando com as pessoas e as palavras” (p. 142). A doença ceifou a vida de seus pais e de grande parte da população. Em suas palavras: “Restei sem pai e mãe, só entre os poucos mal perdoados estranhos. [...] De de-pressas lágrimas, me entendo” (p. 142). Por pouco, ele não fora também uma vítima fatal do vírus.

A mudança de fortuna decorrente da morte dos pais e de demais conhecidos bem como a proximidade da própria morte desencadearam uma situação de trauma em sua vida, promovendo uma verdadeira cisão em seu ser. Esta se materializou através da aquisição de uma curiosa competência: a memória dúplice. De acordo com o narrador-personagem: “Desde aí tive duas memórias” (p. 142). De um lado, ele goza da memória de uma vida feliz, pujante, de grande fartura e esperança ao lado dos entes queridos. Do outro, ele conserva a memória de solidão, extrema miséria, enfermidades, desesperança e morte. Na narrativa, todo o seu itinerário oscilará entre essas duas circunstâncias e o que, reiteradamente, marcará a passagem de uma para a outra será o reinflamar da fé na existência de uma desconhecida e benfazeja figura, chamada “Rebimba, o bom”.

É interessante notar que, além das “duas memórias”, o narrador-personagem, a certa altura do relato, fará uma afirmação, a respeito de um tio,

que também ilustrará a alternância entre os períodos bons e os períodos ruins pelos quais passará. Conforme se lê: “Trouxe do meu lado tanta mudança, no jogo da balança quinhoã” (p. 143). Aqui, a imagem da “balança quinhoã” é por demais sugestiva. De acordo com *O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, “quinhoã” é palavra “não dicionarizada”, que evoca a idéia de “compartilhada; que distribui a fortuna, que aquinhoa”. Trata-se de termo “derivado de **quinhão**” (Martins, 2001, p. 408), que tem o sentido figurado de “sorte, destino, fado” (Ferreira, 1999, p. 1688).

A “balança”, por sua vez, é um elemento cuja simbologia é bastante rica. Consultando-se o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, é possível constatar que, dentre as suas várias simbolizações, está a da fortuna. Eis algumas das colocações feitas pelos autores:

A balança é conhecida na qualidade de símbolo da justiça, da medida, da prudência, do equilíbrio, porque sua função corresponde precisamente à *pesagem* dos atos. Associada à espada, a balança é também a Justiça, mas duplicada pela Verdade.

[...] Abarcando as noções de justiça, como também de medida e de ordem, a balança, entre os gregos, é representada por Têmis, que rege os mundos segundo uma lei universal. No dizer de Hesíodo, ela é filha de Urano (o céu) e de Gaia (a terra), portanto filha da matéria e do espírito, do visível e do invisível. Na *Iliada*, aparece também como um *símbolo do destino*, tal como o testemunha o combate de Aquiles e Heitor: *Ei-los que retornam às fontes pela quarta vez. Desta vez, o Pai dos deuses faz uso de sua balança de ouro; nela coloca as duas deusas da morte dolorosa, a de Aquiles e a de Heitor, o domador de éguas; depois, tomando-a pelo meio, ergue-a, e esse é o dia fatal de Heitor que, por seu peso, faz descer a balança e desaparece no Hades. Então Febo Apolo o abandona (Iliada, 22, 208-213).*

Como a noção de destino implica a de tempo vivido, compreender-se-á que a balança seja igualmente o emblema de Saturno ou Cronos. Juiz e executor, Cronos mede a vida humana, também estabelecendo equilíbrio, igual ou não, entre os anos, as estações, os dias e as noites (1997, p. 113).

Tendo em mente tais significados, poder-se-ia dizer que a “balança quinhoã”, argutamente aludida pelo narrador-personagem, seria a responsável por distribuir as devidas porções de “ventura” e “desventura” que lhe caberiam no decorrer de sua existência. Sua vida estaria, pois, sujeita às leis – ou ao “jogo” (p. 143) – desta balança que, repetidamente, faria inclinar os seus pratos

ora para um lado ora para o outro. Aqui residiria, inclusive, uma possível explicação para a sua singular memória dúplice, uma vez que os movimentos “para cima” e “para baixo”, que orientariam a balança da sorte, seriam os mesmos que a configurariam⁶⁶. Assim visto, a memória positiva reteria os momentos proporcionados pelo prato da boa fortuna e a memória negativa conservaria os momentos oferecidos pelo prato da má fortuna.

Este movimentar-se alternadamente de um lado para o outro é visível na própria estrutura da narrativa. Ao tecer seu relato, o narrador-personagem não faz antecipações, mas cuida de apresentar os acontecimentos respeitando a sua cronologia. Dessa maneira, basta o leitor seguir os parágrafos na sua devida ordem de aparição para verificar a seqüência de altos e baixos.

*

Como vimos, o primeiro acontecimento por ele destacado é o seu encontro brutal com a morte ainda na fase da adolescência – fato que confirma a asserção nada otimista de que “o mundo não dá a ninguém inocência nem garantia” (p. 142). O arraial onde habitava fora tomado por uma grave epidemia de bexiga-preta. A doença dá cabo de seus pais, de boa parte da população e, por pouco, não o abate: “Eu estando premido de tosse, demais da febre permanente, meio tísico” (p. 142). Desse modo, encontrando-se órfão, em estado de extrema penúria e doente, acham por bem enviá-lo aos cuidados de um desconhecido parente: “Distribuíram então de eu vir, aonde se constava residido um tio meu, Joaquim José, incerto, mas capaz de me amparar, nestas montanhas chuvosas. Foi conforme viam que era preciso” (p. 142).

Ao chegar ao lugar onde se supunha residir tal tio, o narrador-personagem se surpreende. Enquanto “sua mente se passava ainda perto dos mortos, medonhos de lembrar” (p. 142), ele se depara com uma realidade totalmente distinta: “Saúde de lugar aqui tão em ordem me molestou, eu gostava de ficar com a boca aberta” (p. 142). Diante desta diferença tão acentuada, afirma: “Entendi porque é que as pessoas nascem em datas

⁶⁶ A idéia de “repetição”, presente no oscilar dos pratos da “balança quinhoã”, das “duas memórias” e no próprio ato de rememorar, pode ser evidenciada até mesmo no plano do discurso do narrador. Desde o início do conto, o leitor se defronta com uma série de termos que carregam o prefixo *re-*, tais como: “recerto” (p. 142), “realça” (p. 142), “reclara” (p. 142), “reconheço” (p. 142), “revolvi” (p. 143), “refalo” (p. 145), “repenso” (p. 145) e “renovas” (p. 145).

separadas” (p. 142), pois, no tempo em que uns saboreiam períodos de paz e tranqüilidade, outros, a contragosto, provam momentos de grande amargor.

Dentre as pessoas admiravelmente saudáveis do lugar, desconhecidas, ele avista uma moça, “ao pé do chafariz, no vão de luz da tarde” (p. 142), que o atrai por sua singularidade. Num misto de prazer e constrangimento, o narrador-personagem confessa:

Em bruscos de vergonha, duvidei. Mesmo para um desconhecido, eu desvalesse, sujo nos cansaços, soez, sem muda de camisa e calça. Do jeito, a mocinha trigueira contemplei: não a formosura, nem caridade, mas um agrado singular, o de que ela não causava prejudicar a ninguém. Depois figurei que era bonita, mais tarde (p. 142).

Sem encontrar o suposto tio Joaquim José, o narrador-personagem é tratado pelos moradores com desconfiança. Debilitado pela doença e sem recursos para se manter e recuperar, ele desiste de viver: “Detido no chão, em metade de choupana que o tempo abria, resolvi, ia me ficar jazido ali, eu não era para como viver, não sabia” (p. 143). Contudo, quando ele sente a fome apertar, levam-no “por regra, para a casa-dos-pobres” (p. 143). Quem toma conta dele é o “caroável” (p. 143) Daça, o pai de Cilda, a mocinha “trigueira” cujos olhos “tinham adivinhado de me acompanhar no particular de minhas aflições” (p. 143).

É lá que o narrador-personagem ouve, pela primeira vez, o nome de Rebimba, o bom:

Ele falou, eu em febre, certas surdinas. Sem remédio nada estava, porque um homem havia, que ajudava geral. Só isso ele vem me disse, no desimpedido do ouvido, o Daça: que se podia ter amparo e concerto, por um Rebimba, o bom, parado em seu lugar, a-pique alto, no termo de estiradas léguas.

E não iam todos então a ele, rendedouro a agradecidos e ingratos, rico de beneficiar os desvalidos, da bondade que não piscava? - porém revolvi (p. 143).

Com o coração, ele dá ouvido a cada palavra de Daça e adquire novo alento: “A alegria me conciliou, dito que os olhos ora me brilhavam. Tudo eu

quisesse, o fervor, fato de vida. Rebimba, o bom, forte provedoria desse, e a mim, o mais precisado” (p. 143).

*

Neste momento, opera-se uma mudança de posição dos pratos da “balança quinhoã”. Apenas por força de acreditar na existência de Rebimba, o bom, o narrador-personagem se restabelece. É como se ele ressurgisse da morte para a vida: “Saí, do frio para o quente, levantado sarado” (p. 143). Até mesmo o seu conceito junto à população local se modifica: “Agora me viam correto, prestes iam arranjar para mim serviços leves, já no trato cordial” (p. 143). A boa sorte não pára aí. “De supetão” (p. 143), o desconhecido tio Joaquim José aparece: “Me abraçou, nesses lumes de acaso. Negociante ele era, porém no outro, próximo arraial, porém por nome Aquino Jaques” (p. 143). Curado, feliz e ao lado dos tios abastados, sua vida muda completamente: “Feliz perturbado virei, pude amornar lugar, viver a sabor. Tio Quim leal para mim, e a tia, quieta, maninha” (p. 143).

Com a estabilização da vida, o narrador-personagem se esquece, por completo, do desastre das perdas sofridas e suas conseqüências: “E rareei. Esqueci, de tudo, muito; conforme o encargo da natureza” (p. 143). Por muitos anos, ele deixa de ver e pensar no Daça, naquilo que o amigo lhe falara ao pé do ouvido. Para ele, Daça contara falsamente aquilo sobre o providencial Rebimba:

Não valia pôr lembrança, porém, no Daça, que esmolara minha desgraça e baboseara inventado aquilo do Rebimba, o bom, me enganando, nas muitas imaginações. Ojeriza dele me desgostava, instinto de ingratidão, a foro e medida que eu melhorava e aumentava, mais ganhando, e não deixava de exceder o modo. Doer, qualquer cabeça pode (p. 144).

No que diz respeito à Cilda, ele quase não a vê nesse período: “Nos anos, me denuncio, cá mal vim, e Cilda quase nem vi, a que, em passado justo instante, me tinha notado rapaz de repente diverso, desfeito de maldades” (p. 143). A lembrança da moça, no entanto, permanece e ele sente o despontar de uma forte afeição por ela: “Razão o que põe o amor, que eu escuto. Ela persistida se crescia - como é como uma fruta azul a água fechada na cisterna” (p. 143-144). Apesar de nutrir tal sentimento, ele não o verbaliza. Estando em

situação estável, prefere não se perturbar com qualquer espécie de idéia fixa: “Daqui a futuro, eu indo, como quem viaja sem ver os lados” (p. 144).

*

Todavia, os pratos da “balança quinhoã” voltam a se movimentar e o peso da má fortuna passa a ser novamente maior: “Tio Quinjoca de fato morreu, *conforme o destino produz*” (p. 144, grifo nosso). Tal perda, porém, não lhe traz os benefícios esperados: “Em paz, me deixou sócio, já encaminhado, medrado de fortuna. O que foi só ligeiro, porém, como sonho não se agarra, como perfumes passantes. Tudo o que era, eram dívidas e perdas, por trás, pagamentos obrigados em prazo, a gente ia quebrar falência” (p. 144).

Mais uma vez, no itinerário do narrador-personagem, a morte de um ente acarreta-lhe momentos difíceis. Diante desta nova situação de carência, sua mente recobra todas as desgraças de outrora: “Tive de ver o avesso. A verdade me adoeceu. [...] Mas a hora da força. Me lembrei da miséria, prostrado” (p. 144). Entretanto, ao resgatar lembranças dos momentos de infortúnio, ele se recorda, ao mesmo tempo, de uma arma poderosa contra a desesperança: “Mas, o bom, Rebimba! Maiormente, o melhor, em caso qualquer ele havia de me valer, eu soubesse, demorando o pensamento” (p. 144).

*

Rememorado Rebimba, o bom, altera-se a sua sorte outra vez: “Já valente me levantei, desassustado, achei a tramontana” (p. 144). Aqui, a popular expressão “perder a tramontana”, que quer dizer “desnortear-se”, é utilizada pelo narrador-personagem em sentido contrário. Graças à fé e à esperança em Rebimba, o bom, ele encontra o caminho e ressurge para a vida, que novamente começa a melhorar. Ele se casa com Cilda, “pelo pai dela abençoados, de tão velhinho já caduco, o Daça” (p. 144). Se, antes de passar pelo último período de infortúnio, ele estava “feliz perturbado” (p. 143), agora, seu estado é outro, sendo caracterizado como “aquietado feliz” (p. 144), o que dá a idéia de uma felicidade plena, de uma completa realização.

Dos lábios do sogro, o narrador-personagem não ouve mais nada sobre o benfazejo Rebimba: “Daça, não contava mais nada de Rebimba, o bom, nem o nome do lugar onde esse parava, de tudo se esquecer. De fato, também logo ia morrer, com seus queridos cabelos brancos. A gente quer mas não

consegue furtar no peso da vida” (p. 144). O tempo passa, a vida tranqüila prossegue e ele, por seu turno, também evita falar sobre “o escondido” (p. 144). Isso não significa, porém, que o narrador-personagem tenha se esquecido por completo de seu exemplar benfeitor: “Só às curtas vezes, sem detenções, fazia tenção de um dia ir lá, a ele, retamente, quando dúvida ou desar me apoquentavam; me animava de coragem esse recurso, adiante mas remoto, certo e velho como as idéias, alcançadiço” (p. 144). Contudo, “estando real fartado, prosperidoso” (p. 144) e contando com a ajuda da companheira, não insiste no propósito: “Cilda, minha mulher, arredava de mim o que de nosso canto não fizesse parte, os pontos da inquietação. Com doçuras” (p. 144).

*

Para tristeza do narrador-personagem, o amparo e a companhia da esposa não duram para todo o sempre. A morte, que havia ficado no esquecimento durante um longo período de bonança, volta a castigá-lo. Ciente de que ninguém pode escapar à mão do destino e àquilo que a sua balança reserva, ele relata: “Em tanto, pois, que, *vinda a hora*, por primeira vez ela me iludiu, fiquei viúvo” (p. 145, grifo nosso). Neste momento, há um brusco (re)despertar da dor. Segundo o narrador-personagem, quando comparado aos difíceis momentos do passado, “esse, foi o [de] sofrimento” (p. 145) maior. Nem mesmo o recorrente recurso a Rebimba, o bom, pôde atenuá-lo. E conclui: “Eu acabei, de certo modo” (p. 145).

Apesar das tentativas, seus filhos e filhas também não conseguem consolá-lo. Nem sequer a boa “recordação de Cilda, tão honrosa, o Daça, tio Quim Joca, a Tia” (p. 145) é igualmente capaz de abrandar a sua dor. Tomado pelos sentimentos de remorso e pesar pela ausência de tais entes, o narrador-personagem desabafa: “Para eles, todos, eu não tinha sido eu, devidamente, não pagara o bem com o bem, bastante” (p. 145). Para agravar ainda mais a sua situação, o processo desencadeado pela morte da companheira culmina no aflorar de todos os pavores das perdas sofridas quando ainda era um adolescente. A impressão que ele tem é a de ver tão-somente cadáveres em decomposição circularem à sua frente: “O mundo era para os outros e nem sei se mesmo isto, de feder eu imaginava os existentes e os falecidos. Da bexiga-preta, tantos tão de repente amontoadamente mortos, as caras com apostemas e

buracos” (p. 145). Nesse clima, ele presente até mesmo o reaproximar da própria morte: “Disso, temi ficar louco. Dito que temia já o fétido de meu bafo” (p. 145).

*

Ao final do conto, enquanto retorna de uma longa viagem, o narrador-personagem passa, num “*alto lugar*” (p. 145, grifo nosso), por um “arraial chamado o Rio-do-Peixe, onde forte grave música se ouvindo, e procissão de gente caminhando” (p. 145). Para sua surpresa, ao verificar o que estava acontecendo, constata que lá “se enterrava Rebimba, o bom, pessoa qualificada!” (p. 145)⁶⁷. Aquilo que, até então, aos seus olhos, poderia ser somente uma construção imaginária local – porém, inquestionavelmente sempre sensível e prestativa às necessidades humanas – personifica-se: “Ele estava público, guardado no caixão. Descobri a cabeça, acompanhei, também, por tudo soluçei, eu, endoençamingas” (p. 145).

Curiosamente, enquanto o cortejo prosseguia, não se entoavam cantos fúnebres. Pelo contrário, “o povo ria, porém, ao tempo que choravam, por imponentes entusiasmos, por aquele homem ter havido e existido” (p. 145). Louvavam os feitos de seu protetor maior e a oportunidade de tê-lo tido entre si. Vale notar que o clima de viva alegria com o qual se celebra o funeral de Rebimba, o bom, está em harmonia com o próprio nome do personagem, um substantivo derivado do verbo “rebimbar”, cujo significado, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é o de “tocar alto e repetidamente (o sino)” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2394).

Tal manifestação e a própria descoberta da existência concreta de Rebimba, o bom, provocam, no narrador-personagem, uma profunda transformação no modo de ver e entender o mundo.

*

Conforme vimos no decorrer desta análise, sua vida fora marcada por um contínuo esbarrar na morte – fato que lhe acarretou, já na adolescência, a divisão da memória em duas partes: memória de vida e memória de morte. Com

⁶⁷ De fato, conforme havia dito seu finado sogro, “Rebimba, o bom, [estava] parado em seu lugar, *a-pique alto*, no termo de estiradas léguas” (p. 143, grifo nosso). Trata-se, pois, de um lugar condizente com os atributos divinos do personagem.

exceção dos filhos, todos os demais entes foram ceifados. Daí que, em todo o desenrolar do conto, a morte permanece como sendo a inimiga deste “sobrevivente”. Trata-se, pois, de uma questão por demais inquietante e conflituosa. Para ele, a perspectiva da morte, a consciência da efemeridade e finitude do ser, é difícil de ser admitida. Não é sem razão que, diante das perdas sofridas, ele diz: “Não era só saudades. [...] Mais me perseguia o desconhecer do espírito” (p. 145), ou seja, a falta da possibilidade de uma continuação *post-mortem*.

Assim sendo, diante do medo da morte, que reiteradamente suspeita estar por perto, ele se defronta com a morte do próprio Rebimba, o bom, o homem que era capaz de curar qualquer mal. Para sua admiração, tal perda não é recebida com profundo pesar, mas é encarada com lágrimas de alegria. Vale mencionar que, em nenhum momento do relato, ouve-se o lamuriar de queixas contra o destino do benfazejo personagem. A atmosfera que predomina é a de serenidade. Embora o texto não evidencie a sua possível passagem para um outro plano, uma coisa é certa: o “espírito” – considerado, aqui, como “essência” – de Rebimba, o bom, perdurará na memória da coletividade.

O inesperado (re)encontro com o benfeitor, ainda que morto, recupera, no narrador-personagem, de forma terminante, a fé perdida. Aliás, pode-se dizer que é em virtude do fato de tê-lo encontrado justamente morto que ele consegue chegar à resposta que faz calar todas as suas inquietações. Ao morrer e continuar, de certa maneira, vivo através do “espírito”, Rebimba, o bom, desmistifica os terrores desta travessia obrigatória. Assim agindo, por mais uma vez, o exemplar protetor interfere no curso de sua existência e promove aquela que será a derradeira mudança dos pratos da “balança quinhoã”.

Durante o cortejo, estando novamente esperançoso, o narrador-personagem assume a mesma postura de alegria dos habitantes do lugarejo e adere à homenagem ao reparador Rebimba: “Refalo. Só ele era bom, protetor de quem e quantos, da melhor sagacidade. Sorri, ri, por o contrário de chorar, também” (p. 145). A partir deste momento, ele passa a considerar a morte com naturalidade – “Ora eu não tenha medo de morrer, os castigos, os hábitos” (p.

145) –, pois entende que sua “essência”, que é “o que dura” (p. 145), estará “salvadamente - em ovo” (p. 145).

No presente da enunciação, já com idade avançada e apaziguado interiormente, o narrador-personagem agradece a Rebimba, o bom, a oportunidade de tê-lo ajudado a entender o viver e o morrer sob outra perspectiva: “Com certeza, o mundo hoje está em paz. [...] O mal não tem miolo” (p. 145). Graças à curiosidade de seu ouvinte e, principalmente, ao desejo de revisitar o passado sob este novo enfoque, ele “tece” e “retece” seu relato: “Refalo. [...] Repenso em Rebimba, o bom, valedor” (p. 145). Não é por acaso que ele assinala o término da estória já permitindo a abertura para outras narrativas: “- *‘Louvado seja o que há!’* - escrevi, altíssimo, para renovar memórias” (p. 145).

8. “RETRATO DE CAVALO”

*Seria todo retrato uma outra sombra,
em falsas claridades?*

“Retrato de cavalo”, p. 147.

A trama do conto “Retrato de cavalo” se constrói em torno da disputa de dois amigos, Iô Wi e Bio, pela posse de um retrato. Como faz notar os detalhes presentes no relato, tal retrato não se caracteriza como uma peça comum. Segundo consta, ele é “moderno, aumentado, nas veras cores, mandado rematar no estrangeiro por alto preço, guarnecido de moldura” (p. 147) e se encontra propositadamente pendurado em lugar de destaque “na abastada sala de casa” (p. 147) de Iô Wi – um espaço que perde só para o “de Seo Drães, vivenda em apalaço” (p. 147). Considerando-se os referidos predicados do retrato, lê-se no conto que tal localização merece ser lastimada. Por mais opulenta que seja a sala de Iô Wi, o único lugar adequado para expor tão admirável peça seria, de fato, a nobre vivenda de Seo Drães. Nisso, Iô Wi “pecava” (p. 147).

A imagem reproduzida apresenta a namorada de Iô Wi abraçada ao “crinado pescoço” (p. 146) de Lirialvo, o cavalo de Bio. Daí que, em “Retrato de cavalo”, não são os atributos sofisticados do retrato nem seu valor financeiro que motivam a disputa entre os dois amigos, mas as figuras nele retidas e o valor sentimental que cada uma delas possui em seu universo. Do ponto de vista de ambos os personagens, a existência do retrato possui significações distintas, o que explica os diferentes propósitos de cada um com relação ao mesmo e a constante tensão em seu relacionamento.

No que diz respeito a Iô Wi, sabe-se que o cavalo e a moça foram retratados por ele sem que Bio o soubesse. Embora o narrador não mencione nada sobre o dia e a circunstância em que a fotografia fora tirada, indiretamente, constata-se ser esta a única ocasião na narrativa na qual se pressupõe ocorrer “certa” aproximação física entre o casal. O primeiro contato

entre o par, o tempo de namoro, as possíveis juras de amor e etc. são informações a que o leitor não tem acesso. Diga-se a propósito, a moça, ou melhor, o modelo original, é um sujeito ausente e, dos personagens que integram o conto, é a única que aparece sem nome, como se a mesma fosse destituída de individualidade.

Williãozinho, como é afetuosamente tratado pela “desinquieta” (p. 146) namorada, vive num constante estado de espera pela sua volta. Como vimos, ao retrato dela é reservado o melhor lugar de sua casa. Através dele, Iô Wi procura satisfazer a necessidade de tê-la fisicamente presente, mantendo-a sempre perto de si. Além disso, a posição que o mesmo ocupa na mencionada “abastada sala” não é de todo gratuita, pois visa a sua contemplação. Aliás, será justamente através do ato de olhá-lo embevecidamente que fará com que Iô Wi seja completamente arrastado para fora dos domínios da razão.

Segundo o narrador, no retrato, a imagem que se vê é a de uma moça “risonha, sonsa a cara lambível” (p. 147), abraçada ao “crinado pescoço” de um cavalo branco. Acontece que, aos poucos, Iô Wi começa a fantasiar em cima desta representação. Sua mente vai deixando a realidade e se entregando à imaginação. Nesse processo, os caracteres reais que a configuram são metamorfoseados em ideais. O resultado é que, gradativamente, sob o olhar extasiado de Williãozinho, a distante namorada vai sendo transformada na própria efigie. Com isso, na troca do sujeito pelo objeto, isto é, o duplo, ele acaba por se apaixonar pela imagem.

Iô Wi está enfeitiçado pelo rosto que vê no retrato. O ilusionismo da imagem desperta a certeza de um amor duradouro. Comentando acerca do encantamento produzido pelo retrato, o narrador diz que “Iô Wi do dito não se desfazia, jamais, tanto nele contemplava a metade – a moça, de fora, de cidade, com ela ia se casar – cheio de amorosidades. Por causa, o queria, como um possuído” (p. 147). Aqui, o termo “possuído” pode ser lido de maneiras distintas, porém complementares. De um lado, ele evoca a idéia de “posse”, ou seja, “o estado de quem frui uma coisa ou a tem em seu poder” (Ferreira, 1999, p. 1616). Nesse sentido, através da posse do retrato, Iô Wi tem a sensação de deter a namorada. Do outro, o termo assinala a idéia de alguém que sofre uma “possessão”, o que não é de se estranhar. Ainda que Iô Wi seja o dono do

retrato, na realidade, é a paixão pela imagem que o detém, dominando seu corpo e sua mente.

Paradoxalmente, através do olhar, Williãozinho vai cegamente construindo uma relação amorosa caracterizada pela unilateralidade. Todas as suas expectativas são depositadas na idealizada mulher do retrato – o que equivale dizer no retrato da idealizada mulher. Com ela, ele acredita poder formar a polaridade necessária à realização do amor. Tal como afirma o narrador, aos olhos turvos do personagem, trata-se da sua “metade” (p. 147) correspondente. A referência, aqui, ao termo “metade” nos remete, de imediato, à construção platônica do amor a partir da idéia de androginia. Como no mito do homem andrógino, relatado em *O banquete*, Iô Wi é o sujeito mutilado que permanentemente anseia por reencontrar o *outro*, a parte feminina que lhe falta, de modo a reconquistar a unidade primordial. Não obstante o fato de formarem um casal de namorados distantes, o personagem está crente de que a retratada “moça, de fora, de cidade” (p. 147) aparecerá um dia para se casar com ele e, assim, realizar a tão desejada completude amorosa.

Enquanto para Williãozinho o retrato da moça representa o sujeito amado e, concomitantemente, a própria relação, para Bio, a questão do retrato se coloca sob outro ângulo. Para ele, a quem não pertence o retrato, o cavalo captado constitui um roubo e este, por sua vez, teria sido praticado de forma ardilosa pelo amigo. É o que se observa já no primeiro parágrafo da narrativa: “Sete-e-setenta vezes milmente tinha ele de roer nisso, às macambúzias. De tirar a chapa, sem aviso nem permissão, o Iô Wi abusara, por arrogo e nenhum direito, agravando-o, pregara-lhe logro. Igual a um furto! – ao dono da faca é que pertence a bainha... – cogitava, com a cabeça suando vinagres” (p. 146).

De acordo com o narrador, a imagem registrada por Iô Wi mostra o cavalo em pleno esplendor de sua formosura. Apesar de aparecer com a cabeça “encoberta” (Martins, 2001, p. 158) pelos braços da moça – conforme atesta o uso do neologismo “descocava-o” (p. 146) –, o animal figurava “bem de belo, perfeito em forma de semelhanças” (p. 149). Segundo o relato,

seu cavalo avultava, espelhado, bem descrito, no destaque dessa regradada representação, realçado de luz: grosso liso, alvinitoso,

vagaroso belo explicando as formas, branco feito leite no copo, sem perder espaço. E que com coragem fitava alguma autoridade maior de respeito – era um cavalo do universo! Cavalo de terrível alma (p. 147).

À primeira vista, poder-se-ia pensar que a irritação de Bio teria sido motivada, na realidade, pelo fato do personagem não possuir uma cópia do retrato. Caso ele a tivesse, poderia, assim como Williãozinho, contemplar, a qualquer hora do dia, a parte da imagem que corresponde ao seu objeto de desejo. Todavia, o que se constata no conto não é o sentimento de inveja por não desfrutar da mesma oportunidade do amigo, mas o temor pelos danos que seu cavalo pode sofrer por ter sido fotografado. Conforme veremos, para Bio, a fabricação de uma efígie é um ato grave e pode gerar conseqüências nefastas.

Ao que tudo indica, antes mesmo de ser proprietário do animal, Lirialvo já era objeto da cobiça de Bio. No tempo em que estava sob os cuidados do primeiro dono, o “falecido Nhô da Moura, instruidor” (p. 146), o cavalo chamava a atenção de todos pelas suas habilidades e pela obediência com que recebia os comandos:

Nhô da Moura certo inventara e executara de o fazer à mão, refinado e afalado, governava-o com estalos do olhar, quem-sabe só por afetos do pensamento. Outro o montasse, e era o Nhô da Moura assoviar dum jeito sortilégio – e truque que ele a dar às upas e popas, depondo o cavaleiro postiço. Entanto, trampa, a qual, que não procedia mais: Nhô da Moura morto em-de levava consigo a gerência (p. 147).

Com a morte do adestrador, o animal passa, então, para as mãos de Bio. Segundo o narrador, como o corcel ainda não tinha nome, “referiam-no todos ao nulo e transato [...]. – *“O cavalo branco do Nhô da Moura...”* – por lerdo, injusto costume” (p. 146). Porém, Bio não se aborrecia. Pelo contrário, ele “rezava por essa distante alma. Seu era agora o cavalo, sem artifícios, para sempre” (p. 147). Isso era o que importava.

Conforme assinalado acima, o animal somente entendia a fala de Nhô da Moura e por ela se governava. Diante disso, seria de se esperar que, juntamente com a perda do dono, ocorreria também a perda de seus dotes. Entretanto, não é o que se observa. Sob os cuidados de Bio, o cavalo continuará

a revelar diversas qualidades. Diz o narrador que “seu, cujudo, legítimo, era o ginete, de toda a estima” (p. 146). Ora, consultando-se o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é possível constatar que o termo “ginete” quer dizer “cavalo bem proporcionado, adestrado e de boa raça” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1452). Tais atributos são confirmados através dos vários epítetos espalhados pelo texto, a saber: “crinado pescoço” (p. 146); “o extraordinário formoso” (p. 146); “era muito um cavalo” (p. 146); “corpo, macio e puro assim nem o aipim mais enxuto, trotandante ou à bralha⁶⁸” (p. 148); “airoso⁶⁹, de manejo, de talento” (p. 148); “soreiro⁷⁰” (p. 148); “era um demais de cavalo” (p. 148); “cavalo infrene, que corria, como uma cachoeira” (p. 148).

Além das citadas características, outro aspecto que o distingue é a cor: “branca”. Há uma passagem no texto que diz que Bio saía “à porteira, a vigiar o extraordinário formoso – alvo no meio dos verdes que pastando” (p. 146). Não é por acaso que o corcel recebe o nome “Lirialvo”. Vimos também que, no retrato, ele aparece “realçado de luz”, “alvinitoso”, “branco feito leite no copo” (p. 147). No caso da palavra “alvinitoso”, trata-se de um neologismo provavelmente formado a partir do adjetivo “alvinitente”, que significa “de cor branca e brilhante; alvescente” (Houaiss & Villar, 2001, p. 174).

É interessante notar que o tom de luminosidade decorrente da extrema alvura do cavalo estende-se à própria paisagem em que ele se vê inserido. Numa de suas cavalgadas com Lirialvo, “rumo a enfim nenhum”, Bio “seguia o sol, no chão as sobreluzidinhas flores, do amarelo que cria caminhos novos. A estrada nua limpa com águas lisices – tudo o que nele alegre, arrebatado de gosto – e o azul que continua tudo” (p. 148). Atenta para a citada questão da luminosidade e a harmonia da paisagem presente neste trecho, Jeane Mari Sant’Ana Spera faz o seguinte comentário:

No conto “Retrato de cavalo”, a brancura do cavalo Lirialvo impõe um padrão de luminosidade que contamina tudo que o cerca. [...] Os adjetivos *nua limpa*, assim justapostos, conferem à estrada o mesmo brilho que caracteriza o cavalo. Observe-se que os outros vocábulos desse segmento contribuem para a plasticidade luminosa do espaço:

⁶⁸ “Marcha ligeira e macia dos animais de montada” (Ferreira, 1999, p. 327).

⁶⁹ “Gracioso de movimentos; elegante na aparência; garboso” (Ferreira, 1999, p. 80).

⁷⁰ “Cavalo muito bom de sela” (Martins, 2001, p. 467).

“sol”, “sobreluzidinhas flores”, “amarelo”, “águas lisices” e “azul” (1995, p. 105).

Como ficou evidenciado, em “Retrato e cavalo”, vários são os traços que colocam em relevo a superioridade material do corcel. Contudo, não é apenas neste aspecto que Lirialvo se mostra um cavalo especial. Sua excelência vem igualmente assinalada no plano da essência. Trata-se, pois, de “um cavalo do universo! Cavalo de terrível alma” (p. 147), que, ao final da narrativa, aparecerá humanizado, sendo qualificado de “cavalo tão cidadão” (p. 149).

Convicto de tamanha grandeza e beleza, Bio não se conforma, ao se deparar com o retrato, com a discrepância que julga haver entre o modelo e a cópia. Curiosamente, de tão perfeita, esta última parece superar o original, tornando evidentes imperfeições até então inexistentes no mesmo. Como aponta o narrador, “seu, cujudo, legítimo, era o ginete, de toda a estima; mas que, reproduzido destarte, fornecia visão vã, virava o trem alheio, difugido” (p. 146). Já na contramão do amigo, Iô Wi insinua que Lirialvo sempre fora um corcel insignificante. Se no retrato ele “avultava [...] belo explicando as formas” (p. 147), tal beleza era artificial:

Iô Williãozinho, por palavras travessas, caçoadamente, dava a entender que o cavalo de verdade, não era portentoso desse jeito, mas mixe, somente favorecido de indústrias do retratista e do aspecto e existir da Moça – risonha, sonsa a cara lambível. Descobria o Iô Wi as tençoadas estranhezas! Todos querem acabar com o amor da gente (p. 147).

Por mais que queira, Bio não consegue desligar a mente do cavalo do retrato, indo várias vezes às terras de Iô Wi para contemplá-lo. A clara falta de semelhança entre ambos os animais leva-o a questionar se Lirialvo era realmente “vistoso mais que no retrato, ou menos, ou tanto?” (p. 146). Com efeito, Lirialvo já não era mais o mesmo. Estava “declinado entortado” (p. 146).

Segundo o personagem, a única explicação para tamanha decaída seria a existência do próprio retrato. Este estaria absorvendo-lhe as forças, as qualidades, enfim, toda a sua vida. É por essa razão que Lirialvo nunca deveria ter sido fotografado. Conforme se lê: “Encismava-se: feito alguma coisa

houvessem tomado ao animal, subtraindo-lhe uma virtude; o que trazia dano, pior que mau-olhado. O retrato. Ele não podia impedir que aquilo já tivesse acontecido” (p. 146). Aos olhos de Bio, fotografar é retratar o que deveria ser irretratável. Dito de outro modo, é reter a alma do objeto captado.

Há no conto duas passagens que parecem confirmar tal idéia, a saber: “Seu cavalo avultava, *espelhado*, [...] no destaque dessa regrada representação” (p. 147, grifo nosso) e “*Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades?*” (p. 147, grifo nosso). Nestes exemplos, a menção aos termos “espelhado” e “sombra” nos reporta às superstições envolvendo a questão da “alma”. Em *O duplo*, Otto Rank faz um relato extenso das crenças ligadas a esta questão e constata que, no imaginário de vários povos, a alma de um indivíduo aparece personificada na sua imagem. Esta estaria representada nas formas do reflexo (sobre a água ou no espelho), do retrato (por meio da pintura ou do processo fotográfico), da sombra, da escultura, e seria passível de perigos e acidentes como o próprio corpo físico. É por isso que se teme que a própria imagem seja possuída por um estranho, uma vez que este poderá expô-la a alguma desgraça ou até mesmo à morte.

Considerando tais informações, compreende-se o motivo pelo qual Bio se sente lesado. A imagem/alma de Lirialvo fixada na forma estática da fotografia constitui um roubo. Ter a posse da cópia do animal significa, pois, possuí-lo. Desse modo, ciente dos malefícios que acredita já estarem incidindo sobre o cavalo e de outros que possam sobrevir, o personagem não vê outro recurso a não ser eliminar o retrato. Seria uma forma de garantir-lhe a vida: “Desdenhava falsejos e retratos. Agouros! Devia abolir aquele, destruído em o setecentos pedaços. Só depois sossegasse” (p. 148).

No conto, por duas vezes, ele tenta adquirir o retrato. Na primeira, após tê-lo observado atentamente, diz o narrador que Bio, “num sussurro soletrante, a Iô Wi quase suplicava-o” (p. 147). Porém, “Iô Wi [...] não dadivava, de o entregar ou retornar, a quem, que? Bio, sem acenar naquilo, fechava os olhos. Doía-lhe de não” (p. 147). Em virtude da imagem da moça, Williãozinho recusa-se tanto a entregá-lo quanto a parti-lo: “Mas disse: que não se podia fazer partição, rateio dos feitios do cavalo e da moça, cortar em claro. O Bio

voltasse, para o ver e rever, vezes quantas quisesse, entrar só assim em quinhão – de regalia de usuflo. [...] De lá o Bio saiu, de ódio” (p. 147).

De acordo com o narrador, para tentar se convencer de que ainda era o dono de Lirialvo, Bio, assim que deixou as terras de Iô Wi, resolveu cavalgá-lo. Segundo a maneira de ver do personagem, o contato físico seria a única forma de adquirir esta certeza:

Indo que entendendo: e achava. Tinha era de nele montar, pelo comum preceito, uso, sem escrúpulo nem o remorso. Montava-o – e dele só assim se posseava. Ia então exercer o que até aqui delongara, por temor e afeição rodeadora – só a o tratar, raspar, lavar, lhe adoçar ração, fazer-lhe a crina – xerimbabado (p. 147-148).

Note-se que, somente nesta passagem, o narrador se utiliza de duas palavras para sugerir a obsessiva idéia de posse: “posseava” e “xerimbabado”. Esta idéia, como se pode observar, está presente em todo o conto e o narrador lança mão de vários recursos para expressá-la, tais como: neologismos: “cujudo” (p. 146) = “dele próprio. [...] Empregado como reforço do possessivo” (Martins, 2001, p. 143) e “xerimbabado” (p. 147) = “de xerimbabo, do tupi ‘xeri’mawa’ = minha criação” (Spera, 1995, p. 61); repetição de pronomes possessivos: “seu” (9x) e “dele” (4x); vocábulos que exprimem a idéia de posse: “dono” (p. 146), “posseava” (p. 147), “possuído” (p. 147) e “apossá-la” (p. 148); e expressões do tipo “ao dono da faca é que pertence a bainha” (p. 146).

Durante determinado período de tempo, Bio procura se persuadir de que não precisa ter o retrato para verdadeiramente possuir o cavalo. Entretanto, certo dia, numa de suas cavalgadas, estando a admirar Lirialvo, ele se recorda da figura de Nhô da Moura: “Somente com o em-paz Nhô da Moura, aqui estivesse, poderia conversar, carecia, sobre este: airoso, de manejo, de talento. Se vivo o Nhô da Moura, ah, mas – então dele Bio o soreiro ainda não seria...” (p. 148). A hipótese, levantada nesta lembrança, de Lirialvo estar sob o domínio de outro que não o dele faz ressurgir em Bio o medo de perdê-lo por conta do nefasto retrato. Por isso, o mesmo deveria ser imediatamente destruído, restando apenas o original: “Deu galope. Um requerer o mandou para trás, de qualquer jeito, havido-que, se reenviava ao Iô Wi” (p. 148).

Chegando às terras do amigo, ele recebe a informação de que a moça não voltaria: “Vi o Iô Wi – jururu-roxo – e logo soube. [...] A moça não viria mais. Ingrata, ausenciada, desdeixara o Iô Wi, ainda de coração sangroso, com hábitos de desiludido” (p. 148). Com o fim do trajeto amoroso, o retrato passa, então, a ocupar um lugar inferior dentro de sua casa: “O retrato já não pendia da parede, senão que removido em recato. Iô Wi suspirou-se: o Bio fosse, ao qual canto, e à vontade o espiasse” (p. 148).

A duras penas, Williãozinho dá-se conta de que sua cegueira fora fonte de grande ilusão. A notícia de que a namorada não mais retornaria é um dado concreto. Até então, o personagem vivera um amor criado e nutrido tão-somente à base da contemplação. Sua relação era com a idealizada moça do retrato e não com a moça real. Esta, como faz notar o narrador, não o deixara, mas o “desdeixara” (p. 148) – um neologismo formado a partir da junção do prefixo “des-”, indicativo de “ação contrária; negação” (Ferreira, 1999, p. 628), como o verbo “deixar”. Logo, confirma-se que nunca houve qualquer espécie de comprometimento entre os reais sujeitos.

Ao personagem, não resta outra coisa senão a saudade daquilo que poderia ter vivido e este sentimento, por sua vez, será irônica e unicamente saciado através do retrato. Pelo menos, isto é o que sugere Bio: “E o Iô Wi, agora, não ia apossá-la no quadro? Não, o Iô Williãozinho sendo dos que persistem, ele carecia daquilo, para conferir saudades. Só o vilão sonha sem o seu coração” (p. 148). Diante disso, constrangidamente, Bio resolve não mais destruí-lo: “Concordou, tossia. Outros possíveis retratos rejeitou, que o Iô Wi prometia mandar bater. Maior queria pensar o que percebia, de volta. Meteu-se por dentro” (p. 148).

Segundo o narrador, com o passar do tempo, Bio “mais nem praguejava que em rasgados aquele figurado se acabasse. Só, numa madrugada, sonhou esse aspecto, coisas ofendidas” (p. 149). Um mau presságio que imediatamente se confirmou: “Foi levantar e ir ver: seu cavalo!” (p. 149). Este, “prostrado, a cara arreganhada, ralada, às muitas moscas, os dentes de fora, estava morrendo” (p. 149). Justificando os temores do personagem, o retrato, enfim, furtou-lhe a vida.

Em consideração aos sofrimentos do amigo, Iô Wi veio prestar-lhe solidariedade: “Ali estava chegando o Iô Williãozinho. – *Você, Bio enterrou o seu Lirialvo? Você envelheceu sobrejeito...*’ – disse, deveras. Vem comigo, associoso falou. Bio veio, divulgava ao outro como aquele se quebrara por dentro, de rolar de um barranco à-toa” (p. 149). Disse também que Iô Wi não deveria se preocupar com a “ausenciada” namorada: “Calado, agora, recuidasse, que a ingrata moça constava também nesta vida, teria seu direito papel, formosa à vista” (p. 149). Assim como acontecera com Lirialvo, sua alma ficara retida no retrato e, aos poucos, sua vida seria igualmente sugada pelo mesmo: “A moça não podia assim de todo fugir. No viso daquela enfeitada arte, também alguma parte dela parava presa, semblante da alma por sobejos e vivente pareença. Mesmo longe, certas horas ela havia de sentir, sem saber, repuxão da tristeza do Iô Wi, compondo silêncio” (p. 148).

Da mesma maneira com que Bio agira por ocasião do rompimento do imaginado noivado, Iô Wi oferece ao amigo o retrato para que ele também possa “conferir saudades” de seu Lirialvo:

- “*Bio, você quer o retrato?*” Não, Bio queria não, feliz anteriormente, queria mesmo silêncio. Apesar bem de belo, perfeito em forma de semelhanças, cavalo tão cidadão não podia satisfazer o espírito, como a riqueza esfria amores, permanecido em estado de bicho. Nem era o que mudado, depois com ronquidos de padecer, tremente o inteiro pêlo, dele junto, como o dia de ontem que não passou, sem socorro possível (p. 149).

Para Bio, perdido o original, a cópia não mais interessa. Esta última nunca poderá restituí-lo por inteiro. Além disso, aos olhos do personagem, em retrato algum ele poderia ver registrada a singular experiência que tivera com Lirialvo, instantes antes de sua morte. Enquanto estava ao lado do animal, ele via em seus olhos agonizantes a gratidão por todos os cuidados recebidos. É como se a Lirialvo fossem atribuídos sentimentos próximos aos do homem. Esta experiência ficou gravada na sua mente e no seu coração e não corre o risco de ser roubada. Nem poderia, visto que retratos não fixam sentimentos de sofrimento, companheirismo, amor e gratidão. Eis a descrição da notável cena:

Bio também gemeu, lavando com morna água salgada aqueles beijos, desfez o arreganhamento, provou-lhe as juntas, pôs o cabresto, ele fazia um esforço para obedecer. Bebia, sem bastar, baldes de água com fubá e punhadinho de sal. *Mas mirava-o agradecido, nos olhos as amizades da noite. Sofrimento e sede... Isto se grava em retratos?* Nhô da Moura não tivera ocasião daquilo. Essas horas. Ele pôs a cabeça em pé, parecia que ia mandar uma relinchada bonita. Depois foi arriando a esfolada cabeça, que ficou nos joelhos do Bio. Cavalo infrene, que corria, como uma cachoeira. Não estava ali mais (p. 149, grifo nosso).

Convencido pelos argumentos do amigo, Iô Wi conclui: “- ‘*Bio, a gente nunca se esquece...*’ – bem dito, com uma dor muito cheia de franqueza. De jeito nenhum, conseqüência da vida” (p. 149). Neste momento, vê-se restabelecida a cordialidade entre os companheiros. Conforme sublinha o narrador: “Mais foram, conformes no ouvir e falar, mero conversando assim aos infinitos, seduzidos de piedade, pelas alturas da noite” (p. 150). Por fim, desinteressados do retrato, “resolvidos, acharam: que iam levar o quadro, efígies de imagens, ao Seo Drães, para o salão de fidalga casa, onde reportar honra e glória. Separaram-se, após, olhos em lacrimejo, um do outro meio envergonhados” (p. 149-150).

9. “RIPUÁRIA”

*Queria era, um dia, que fosse, atravessar o rio
como quem abre enfim os olhos.*

*Do outro lado, porém, lá, haveria de achar uma
moça, e que amistosa o esperava como o mel que
as abelhas criam no mato... O rio era que indicava
o erro da gente, importantes defeitos, a sina.*

“Ripuária”, p. 152 e 153.

O conto “Ripuária”, como o título já o demonstra, trata de moradores à beira de um rio. Consultando-se o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, é possível constatar que o termo “ripuária” vem de “ripuário”, palavra que tem a seguinte definição:

[Do lat. medv. *ripuarii,orum* ‘tribo dos francos que vivia às margens do rio Reno no sV’, de *ripa,ae* ‘margem de rio’, por infl. do fr. *ripuaires* (como subst. 1586) e *ripuaire* (como adj. 1690)] Relativo a ou indivíduo dos ripuários, antigos povos germânicos da margem do Reno, esp. os francos (Houaiss & Villar, 2001, p. 2461).

No que diz respeito ao conto rosiano, é precisamente em torno de um rio misterioso que se concentra toda a ação. Em geral, o rio já é uma figura enigmática. Trata-se de um elemento dotado de uma rica carga simbólica. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant tecem diversas colocações sobre o sentido plural do mesmo. Para eles,

o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas* (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o *ajuntamento das águas*, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado

incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de *não-vinculação*. [...] Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios (1997, p. 780-781).

De acordo com Ivete Lara Camargos Walty, em seu ensaio intitulado “O estudo da ambigüidade em quatro contos de Guimarães Rosa”, “o rio seria ainda o próprio tempo, o presente vinculando o passado e o futuro; o presente que amanhã será passado e ontem era futuro. O tempo habita no rio” (1979, p. 6). Essa idéia, de certa maneira, aparece sob um enfoque bastante singular em “Ripuária”. É sabido que um rio possui tão-somente duas margens: a de “cá” e a de “lá”. Geograficamente, pode-se dizer que tais margens são semelhantes; porém, metaforicamente, elas são opostas, constituindo, desse modo, um espaço bipolar. Essa noção não foge àquela encontrada no conto de Rosa. Em “Ripuária”, como acabamos de mencionar, o rio representa o tempo presente. Ele corta duas margens que, embora sejam aparentemente análogas do ponto de vista físico, revelam-se marcadamente distintas: a de “cá”, que se mostra atada ao passado; e a de “lá”, que se apresenta voltada para o futuro. Na perspectiva do protagonista Lioliandro, transpor as águas é, pois, sair da prisão e dar um salto para um futuro promissor e ideal. Em outras palavras, é chegar à concretização de seus anseios.

Além do mencionado título, a presença do rio também se faz notada pelo leitor logo no primeiro parágrafo da narrativa. O narrador assim o dá a conhecer: “Seja por que, o rio ali se opõe largo e feio, ninguém o passava. Davam-lhe as costas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até à dissipação de vista enfumaçadas” (p. 151). Todo o seu relato é permeado por descrições desse rio. Segundo consta, trata-se de um rio extenso, “longeante” (p. 151), de não se poder “adivinhar a outra margem” (p. 151), e dotado de águas impetuosas, de remoinhos e de trechos não navegáveis: “Por esses espaços ninguém metia lanço, devido a que o rio em seio de sua largura se atalhava de corredeiras – paraíba – repuxando sobre pedregulho labaredas

d'água⁷¹; só léguas abaixo se transpunha, à boca de estrada, no Passo-do-Contrato” (p. 152). De acordo com o narrador, em determinadas partes do rio, havia as chamadas “pararacas” (p. 153), que eram os lugares onde as “rápidas águas atrapalhadas” (p. 153) passavam ruidosas sobre pedregulhos, removendo-os. Já em outras, era possível àquele que se aproximasse de sua beirada durante a noite verificar que o mesmo “levava água bastante, calado e curto, como o jaguar” (p. 152). Tal diversidade de características devia-se ao fato de que “o rio, rebojado, mudava de pele” (p. 153), ou seja, metamorfoseava-se. Ainda segundo a descrição do narrador, este era entremeado de ilhas de “encachoeirado estrondeante” (p. 154). Dentre as ilhotas, “quase no meio, se avistava, na seca, ilha-de-capim, antes da maior, inteira croa com mouchão, florestosa” (p. 153).

Praticamente toda a estória se passa do lado de cá do rio e é justamente deste espaço que o narrador observador parece relatá-la. Há no texto três indicações que delimitam o local em que se acha o locutor, a saber: “Davam-lhe as costas *os de cá*” (p. 151, grifo nosso); “*Desta banda* se fazia toda comunicação” (p. 151, grifo nosso); e “Decerto, *desta banda de cá*, dos conhecidos” (p. 153, grifo nosso). Apesar de o narrador utilizar por uma única vez o coletivo “a gente” (p. 154) no último parágrafo da narrativa – recurso que denota sua pertença à comunidade local –, este, no decorrer de todo o conto, não fala em nome desta comunidade nem mesmo dá mostras de ter o mesmo perfil das pessoas que a compõem.

“Ripuária” tem como personagem principal Lioliandro. Conforme foi dito, o espaço onde ele e toda a sua família habitam é a banda de cá do rio, intitulada Marrequeiro. Os entes que compõem a sua família são: o pai, João da Areia, a mãe e três irmãs. O aqui onde eles vivem é o que se pode chamar de margem do senso comum e reflete um modo mecanizado de viver, centrado no trabalho e na família. Neste espaço, ainda não se tem acesso à energia elétrica e a seus benefícios. Seus habitantes estão como que à parte do restante do mundo – representado, neste contexto, pela banda de lá – e seguem um modo cíclico de viver, no qual os filhos varões tendem a exercer as mesmas funções dos pais –

⁷¹ Ao utilizar-se da imagem “labaredas d'água” para dar a idéia de fúria, o narrador mostra que, além de dividir duas margens de naturezas marcadamente distintas, o rio de “Ripuária” também concentra em si elementos opostos.

figuras patriarcais por excelência – e a gerar famílias nos mesmos moldes daquelas em quem foram gerados. Ao que tudo indica, o vigente conjunto de padrões de comportamento, crenças, instituições, conhecimentos, costumes, os modos de sobrevivência e etc. que distingue esse grupo é o mesmo de há muito tempo.

Nesta banda, o espaço constitui o eixo em função do qual é definida a condição histórica e social dos personagens. A agricultura, em especial a cultura do arroz, é a base da economia local. Devido à alta fertilidade do solo, certamente decorrente da proximidade do rio, acredita-se que “*em parte nenhuma feito aqui dá tanto arroz e tão bom...*” (p. 151). Todo o comércio desses produtos restringe-se às comunidades vizinhas. Nas palavras do narrador, “desta banda se fazia toda comunicação, relações, comércio: ia-se à vila, ao arraial, aos povoados perto” (p. 151). Dessa forma, o que se pode perceber é que aqueles que vivem no lado de cá estão como que enleados por esta margem e seu destino é o permanecer preso ao lugar de origem. Aqui, teme-se o novo e não existe predisposição para mudanças.

A frase inicial da narrativa não apenas dá conta de caracterizar o rio, mas igualmente evoca essa idéia. Diz o narrador: “Seja por que, o rio ali se opõe largo e feio, ninguém o passava. Davam-lhe as costas os de cá, do Marrequeiro, ignorando as paragens dele além, até à dissipação de vista enfumaçadas” (p. 151). O primeiro termo a aparecer nesta fala é a conjunção alternativa “seja”. Gramaticalmente, ela expressa, de modo enfático, idéias ou fatos que se alternam ou excluem e, para isso, aparece acompanhada de seu par análogo: seja... seja.... Tendo em mente esta função, percebe-se que o narrador deixa explícita somente uma das possíveis razões que explicam o fato de não se cruzar o rio, isto é, a sua periculosidade. O outro “seja” a indicar a segunda razão – talvez a mais convincente – encontra-se nas entrelinhas, cabendo, pois, ao leitor, pela análise do conjunto, identificá-la.

Uma leitura atenta desta mesma fala do narrador já permite entrever qual seja esse segundo motivo. Diz a passagem que os do lado de cá ignoravam as “paragens” do rio “além, até à dissipação de vista enfumaçadas” e, por essa razão, “davam-lhe as costas”. Isso quer dizer que, ao procurar olhar a margem de lá a partir da margem de cá, os habitantes do Marrequeiro apenas conseguem

captar a imagem completa do rio, que se mostra de forma bastante nítida. Terminado o espaço compreendido pelas águas, sua visão se torna então nebulosa, “enfumaçada”, impedindo-os de distinguir o que se passa do outro lado. Tal situação nos mostra que, por mais perigoso e misterioso que rio possa ser, graças ao alcance da visão e à experiência da proximidade, existe uma familiaridade maior com o mesmo. O outro lado, por sua vez, é cercado por uma atmosfera sombria e a idéia que se delineia a seu respeito na comunidade local está unicamente baseada em más conjecturas – fato esse que explica o conflito entre as margens. Inclusive, pode-se dizer que essa idéia negativa tem reflexos diretos na própria imagem que se constrói do rio, pois ela atua como uma lente de aumento, ampliando ainda mais o seu grau de periculosidade e o mistério que o envolve. Com isso, acaba por inibir as tentativas de cruzá-lo e de aportar na outra margem. Nesse sentido, depreende-se que não é apenas o rio que eles temem, mas igualmente ou tão-somente o que está do outro lado, isto é, o novo/desconhecido.

O pai de Lioliandro, João da Areia, é um indivíduo ligado à terra, tem a sua força e a sua dureza. Essa particularidade vem sugerida no próprio sobrenome do personagem. Embora o designativo seja “Areia”, pode-se deduzir o elemento “terra” a partir do próprio contexto do conto e do seu ofício de agricultor. Trata-se de um personagem caracterizado pela imobilidade, pela rigidez e pelo cumprimento severo de suas obrigações. Ele não apenas vive dos frutos da terra, mas é igualmente um produto da terra em que vive, do seu modo de pensar e agir. Como tal, está preso a dois eternos ciclos: o de plantar, colher e vender; e o de preparar os filhos para dar continuidade ao projeto de vida em que se criou. A mesma terra que lhe garante o sustento proporciona-lhe a energia vital. Crente de que “*em parte nenhuma feito aqui dá tanto arroz e tão bom...*” (p. 151), vive neste espaço como uma planta de raízes profundas.

Diz o narrador que “João da Areia, o pai, conhecia muita gente, no meio redor, selava mula e saía freqüente” (p. 151). Como os conterrâneos, sua relação com o rio – e, por extensão, com a banda de lá – é marcada pela falta de entendimento e por um profundo sentimento de impotência: “– ‘*Não posso é com o tal deste rio!*’ – tanto tinha dito” (p. 154). Não passava da margem, permanecendo na parte seca, ou seja, na areia – por isso, João da Areia. Sem

nunca tê-lo atravessado, procurava imprimir no filho o mesmo sentimento de incapacidade. Cheio de astúcias, assegurava-lhe que, mesmo que ele quisesse e conseguisse, seria inútil transpor as águas “léguas abaixo, [...] à boca de estrada, no Passo-do-Contrato” (p. 152), pois, desse espaço em diante, não encontraria ninguém do outro lado: “De lá surgia pessoa alguma. – ‘*Lá não é mais Minas Gerais...*’ – [...] quando vivo, compunha o jurar” (p. 152).

No âmbito familiar, João da Areia representa a figura do poder e da ordem. Esposa e filhos devem-lhe respeito. Grande parte de suas preocupações concentra-se nas filhas, pois “careciam de quem em futuro as zelasse. – ‘*Morro das preocupações*’ – invocava João da Areia, apontando para os olhos do filho o queimar do cigarro” (p. 151). Sendo o único filho varão, caberia a Lioliandro zelar pela família na sua falta – o que de fato vem a acontecer. Com a morte do pai – narrada numa só palavra: “Morreu” (p. 151) – “a mãe, acinzentada⁷², disse então àquele, apontando-lhe aos olhos com o dedo: - ‘*Tu, toma conta*’ – pelo tom, parecia vingar-se das variadas ofensas da vida” (p. 151). Note-se que, em ambas as recomendações, os pais apontam para os olhos do filho. Querem chamar-lhe a atenção mais pelo olhar, do que propriamente pelo ouvir.

O olhar de Lioliandro é algo que preocupa e incomoda muito seus pais e seus conterrâneos, pois visa o desconhecido. Em relação aos conhecidos da banda da cá, “era o único a olhar por cima do rio como para um segredado” (p. 151). Observe-se nesta passagem que não é “para” o rio que ele olhava, mas “por cima do rio”, o que equivale dizer “o que está na outra margem”. Além disso, olhava “como para um segredado”. É interessante notar que, embora não seja dicionarizado, o termo “segredado” comporta sentidos que ajudam a entender a condição de Lioliandro. Provavelmente derivado do verbo “segredar”, que significa “dizer ou comunicar em segredo ou em voz baixa; dizer segredos; cochichar, murmurar” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2535), tal termo pode ser igualmente lido como a junção das palavras “segredo” e “dado” ou mesmo como uma variação sonora de “segregado”.

⁷² Para ressaltar o sofrimento da mãe de Lioliandro em função da perda do companheiro, é criada a palavra “acinzentada”, numa alusão a um antigo costume hebreu. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor” (1997, p. 248).

Vê-se em “Ripuária” que, diferentemente dos seus, Lioliandro “não gostava de se arredar da beira, atava-se ao trabalho” (p. 151). Quando o pai “selava mula e saía, freqüente”, o filho “de fato se aliviava com essas ausências” (p. 151). Na verdade, Lioliandro é o oposto de João da Areia. Mesmo agindo na dependência e submissão ao pai, intimamente, ele não se conforma nem quer se adaptar às suas regras e ao seu modelo de vida. Ainda que João da Areia tenha se esforçado em fazê-lo intimidado pelo rio, ele não o teme nem receia o que está do outro lado. Pelo contrário, sonha diariamente com o dia em que poderá atravessá-lo e, finalmente, chegar à outra margem, ou melhor, ao “segredado”. Tal como o termo aponta, a ele fora “dado” conhecer os “segredos” da banda de lá. Trata-se do portador, um ser especial. No entanto, o fato de enxergar o que escapa ao olhar humano e a obstinação em cruzar o rio fazem com que ele seja visto localmente como um devaneador, um estrangeiro em terra própria. Eles não o compreendem e, por isso, colocam-no à margem: “Decerto, desta banda de cá, dos conhecidos, o desestimavam, dele faziam pouco” (p. 153). Assim sendo, pode-se dizer que a situação por ele vivida é a de um “segredado”.

Enquanto a família vive presa à realidade concreta, Lioliandro mostra-se atado à imaginação. Uma vez dotado de exclusiva competência para ver aquilo que os outros desconhecem, o único modo que sua família encontra para chamar-lhe a atenção para as suas obrigações é pelo olhar. É precisamente “apontando-lhe aos olhos” que, durante certo período, conseguem desencorajá-lo e distanciá-lo de seu sonho. Logo que João da Areia morre, ele ainda cogita em partir para o lugar guardado na imaginação: “Lioliandro cismou: a gente podia vender o chão e ir... E virava-se para a extensão do rio, longeante, a não adivinhar a outra margem” (p. 151). Entretanto, “constavam-lhe do espírito ainda os propósitos do pai” e “teve de reconhecer a exatidão da tristeza” (p. 151). A responsabilidade pela plantação e pelo futuro das irmãs era sua e de mais ninguém. A liberdade só poderia ser conquistada assim que tudo estivesse resolvido: “Disse: não se casaria, até que a sorte das irmãs estivesse encaminhada. – *‘Sua obrigação...’* – a mãe apôs. Lioliandro disso se doeu, mas considerando tudo certo fatal” (p. 152).

Por conta dessa situação, o protagonista vivencia um conflito interno, dividindo-se entre a realidade vivida (ficar) e a realidade imaginada (ir). Dito de

outro modo, de um lado, no “cá”, estão as rejeitadas, porém assumidas responsabilidades cotidianas. Do outro, no “lá”, estão os apelos constantes de uma busca pessoal adiada. Durante o tempo em que opta pelo primeiro, o aprisionamento familiar, Lioliandro continua a viver uma estreita ligação com o rio:

Fazia era nadar no rio, adiantemente o quanto pudesse, até de noite, nas névoas do madrugada.

- “*Diabo o daí venha!*” – vetava a mãe, que se mexia como uma enorme formiga. Lioliandro, no fundo, não discordava (p. 151).

O íntimo vínculo entre o protagonista e o rio é o aspecto que mais o diferencia do pai. Enquanto João da Areia se caracteriza pelo elemento terra, o filho se configura pelo elemento água. A primeira parte de seu nome, *Lio-*, além de apresentar correspondência sonora com a palavra “rio”, etimologicamente, significa “aquilo que lia; atilho, liame” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1766). A segunda parte, por outro lado, contém o elemento de composição “-andro”, do grego *andrós*, que designa “homem como macho” (Houaiss & Villar, 2001, p. 211): “Lioliandro, portanto, é aquele que liga as duas margens. É o homem ‘andros’ do rio” (Walty, 1979, p. 6).

Não é de se estranhar que, apesar da difundida imagem negativa do rio, Lioliandro se mostre por ele seduzido. Todavia, vale mencionar que, muito mais enfeitado ainda, ele se mostra pelo emblemático outro lado. É justamente o segredo da outra margem que o atrai cada vez mais. Para ele, a banda de lá corresponderia à terra prometida por dois motivos:

1) Pela conquista do “amor”:

Do outro lado, porém, lá, haveria de achar uma moça, e que amistosa o esperava como o mel⁷³ que as abelhas criam no mato... (p. 153).

⁷³ A imagem do mel como representação da idéia de paraíso e de amor é algo que está entranhado no imaginário dos povos antigos. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “alimento primeiro, alimento e bebida ao mesmo tempo, a exemplo do leite, ao qual é frequentemente associado, o mel é antes de tudo um símbolo vasto de riqueza, de coisa completa e sobretudo de doçura; ele se opõe ao amargor do fel, ele difere do açúcar, como difere aquilo que a natureza oferece ao homem daquilo que ela esconde dele. Leite e mel correm em cascatas em todas as terras prometidas, como em todas as terras primeiras das quais o homem se viu expulso. Os livros sagrados do Oriente e do Ocidente os associam e celebram em termos

Revia as ilhas, donde o encachoeirado estrondeante, daí o remate e praia – de a-porto. Seu amor, lá, pois (p. 154).

2) Pela/o “emancipação/progresso”:

Queria era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos. Tinha notícia – que do lado de lá houvesse lugares: uns Azéns, o Desatoleiro, a grande Fazenda Permutada (p. 152).

Espiava agora o acolá da outra aba, aonde se acendia uma só firme luz, falavam-na o que não se tinha por aqui, que era de eletricidade. Disso tomavam todos inveja (p. 152).

Estes são os dois objetivos que Lioliandro pretende alcançar para atingir a plena felicidade e que estão apenas separados dele pelo fascinante rio. Curiosamente, o instrumento para a sua libertação surge em forma de uma canoa perdida, a qual ele, premonitoriamente, batiza como *Álvara*. Conforme se lê: “E veio nesse tempo, foi uma canoa, sem dono, varada na praia. A fim, estragada assim, rodara, de alto rio. Ele ocultou-a, levava muito, sozinho, para a consertar, com mãos de lavrador. Em mente, achava-lhe um nome: *Álvara*. Depois, não quis, quando ansioso” (p. 152). Porém, logo mudou de opinião e “fez os remos” (p. 152).

Com a chegada de *Álvara*, a canoa, Lioliandro adquire novo impulso e resolve atravessar o rio. Por três vezes ele tenta cruzá-lo. Na primeira, “montou então uma vez a canoa e experimentou, no remar largo, era domingo, dia de em serviço não se furtar a Deus” (p. 152). Na segunda e bem-sucedida tentativa, o texto não deixa explícito se a travessia acontece por meio da canoa ou a nado:

Entretanto provara, para sustos e escândalo, a façanha. De aposta, temeram por sua vida! Desapareceu, detrás das ilhas, e da pararaca, em as rápidas águas atrapalhadas. Só voltou ao outro dia, forçoso, a todo o alento.

- “*Havia lá o que?*” – perguntaram-lhe. Nenhum nada. Mais a dentro deviam de viver as povoações, não margeantes, ver que por receio do ribeiradio, de enfermidades. E fora então buscar a febre-de-maresia? Tanto que não. Dobrava de melancolia. Trouxera a lembrança de

sempre próximos, que muitas vezes direcionam o símbolo para uma conotação erótica. É a terra de Canaã, mas é também o mel do amor imortal do *Cântico dos Cânticos*” (1997, p. 603).

meia lua e muitas estrelas: várzeas largas... A praia semeada de vidro moído (p. 153).

A frustração pelo encontro com o “nenhum nada” da segunda travessia não desfaz, entretanto, as suas expectativas. Em pouco tempo, convence-se de que ela “nem lhe valera, devia mais ter-se perdido, em fim, aos claros nadas, nunca, não voltando” (p. 153) e se decide pela terceira tentativa. Desta vez, entra a nado:

Na manhã, ele olhou menos as mãos, abertas rudemente: o rio, rebojado, mudava de pele. Nem atendeu aos que lhe falavam, aflitos, à mãe, que desobedecida o amaldiçoava. Entrou, enfiava o rio de frecha, cortada a correnteza, de adeus e adiante, nadava, conteúdo, renadava.

Revia as ilhas, donde o encachoeirado estrondeante, daí o remate e praia – de a-porto. Seu amor, lá, pois. Mediante o que precisava, que de impor-se afã, nem folga, o dever de esforço. – “*Não posso é com o tal deste rio!*” – tanto tinha dito o pai, João da Areia. Sacudiu dos dois lados os cabelos e somente riu, escorrido cuspiendo (p. 153-154).

A despeito de tantos obstáculos – “Talvez ele não sendo o de se ver capaz – conforme sentenciara-o o velho João da Areia” (p. 152-153) –, Lioliandro realiza o projeto de conhecer a outra margem e “ri, escorrido, cuspiendo” nas palavras do pai. Com força e determinação, ele supera a presença e os ideais do progenitor. Das três vezes que adentra o rio, é exatamente na terceira que ele acredita ter atingido de vez seus dois objetivos.

Na realidade, sem que o soubesse, pouco antes da sua primeira tentativa – ou melhor, logo após ter encontrado a canoa sem dono –, o protagonista estava mais próximo do que poderia imaginar da realização de seu sonho. Segundo o narrador, por esse tempo, “suas [três] irmãs despontavam sacudidas bonitas, umas já com conversado casamento. Delas se afastava Lioliandro, não por falta de afeto, mas por não entender em amor as pessoas” (p. 151). Não tarda muito, e as duas primeiras irmãs se casam. Na festa, uma “irrequieta mocinha” (p. 152) – que “entre as mais nem se destacava” (p. 152) – mostra-se encantada por ele e, sorridentemente, procura atrair seu olhar por meio da dança. Como que por acaso, mas a corroborar a idéia de destino, ela tem o mesmo nome que ele dera “em mente” à canoa: Álvaro. Contudo, como

não sabia dançar, “Lioliandro uma hora desertado se sumiu de todos, buscou a beirada do rio” (p. 152). Ao encontrá-lo, “aquela recuidada moça, no saudar lhe dera a mão. Disse-se lhe dissera: - ‘*Você tem o barquinho, pega a gente para passear?*’” (p. 152). Porém, “ele a desentendera” (p. 152).

Apesar de ainda “não entender em amor as pessoas”, Lioliandro não consegue tirar a jovem do pensamento. Por ocasião do noivado da irmã caçula, “a não esquecida moça, Álvaro, veio passar mês em casa, para auxiliar nos preparos” (p. 153). Para dar continuidade ao seu projeto de conquista, a apaixonada jovem “cantava coplas, movendo no puro ar os braços” (p. 153). Além disso, “na festa, para ele atentara, as dadas vezes, com olhos que aumentavam, mioludos, maciamente” (p. 153). Diante dessas investidas, “mesmo não se curava Lioliandro de frouxo desassossego” (p. 153). Há “muito o coração lhe dava novos recados. Lioliandro estudava a solidão. Dela lhe veio alguma coisa” (p. 153). Mesmo assim, ele ainda “desencerrava-se” (p. 153).

Sem ser correspondida, Álvaro, tal qual Lioliandro, afasta-se dos demais convidados: “- ‘*Não danço...*’ – a todos respondia. [...] Agora os mesmos olhos o estranhassem, a voz, que não ouvindo. Dele não era que gostava, não podia; decerto, de algum outro, dos que a enxergavam, diversamente, no giro de alegria” (p. 153). O que acontece é que Lioliandro deseja uma mulher do outro lado. Seu pensamento está voltado para a imaginada moça de lá, o que inibe a manifestação de seu evidente interesse por Álvaro. Com isso, o protagonista vivencia um novo conflito interno. Dividido entre a “irrequieta mocinha” e a outra margem, ele opta pela segunda e faz nova travessia.

No final da narrativa, quando parte pela terceira vez para a outra banda do rio, Lioliandro tem novo e definitivo encontro com Álvaro. Tendo-se lançado a nado, ele ouve, já no meio da travessia, a voz da jovem a chamá-lo e, “por entre o torto ondear, ruge-ruge mau moinhava enrolando-o” (p. 154), vira-se e volta para a margem. Enquanto a mãe “chorava, desdizendo as próprias antigas pragas” (p. 154), ele vê, surgindo-lhe detrás, “aquela escolhida, Álvaro, moça, que por ele gritara, corada ou pálida. - ‘*Que é que lá tu queria?!*’” (p. 154). Antes mesmo de responder-lhe, ele recebe a grande revelação:

Mais a moça o encarou. – “*Tudo é o mesmo como aqui...*” Lioliandro quis ouvir, se bem que leve, nem crendo.

- “*De lá vim, lá nasci*” – sem pejo, corajosa, a curso. Sim, a gente podia fácil entender, tão querida, completamente: - “*Sou também da outra banda...*” (p. 154).

Ao tomar conhecimento da procedência da moça, Lioliandro sente cair por terra todo o conflito vivenciado. De fato, ele não se enganara quanto à origem daquela que seria a sua companheira. O que ocorre é que ele não havia se dado conta de que as palpitações e as inquietações que sentia diante de Álvaro resultavam do fato dela ser “aquela escolhida”. Julgando-a pertencente à banda cá, ele se recusava a abrir os olhos para ela. Todavia, é ela quem acaba por abri-los, curando-o de sua cegueira.

O primeiro mistério que Lioliandro procura descobrir na margem de lá, isto é, a questão do amor, Álvaro procura encontrar na margem de cá. Ambos parecem possuir a mesma têmpera. São, pois, carentes de afeto, porém determinados e corajosos. A viagem que cada um faz é em direção à outra metade, ao *outro*. Um é o duplo do outro. Assim como ocorre no mito platônico do homem andrógino, relatado em *O banquete* pelos lábios do poeta cômico Aristófanes, ambos os personagens buscam a totalidade perdida. Reza a lenda que, devido à sua audácia, os andróginos – seres compostos dos dois gêneros: masculino e feminino – foram punidos pelos deuses através da bipartição. Por conta desta dolorosa cisão no seio de sua unidade, seu destino se converteu numa busca incessante pela metade perdida. Daí é que se teria originado o que se chama de amor – o sentimento que tende a restaurar a antiga perfeição, procurando de dois fazer um só.

No contexto do conto, pode-se observar a idéia de androginia através do uso de termos e expressões que corresponderiam, respectivamente, às seguintes metades: (1) masculina: “cá” (p. 151), “desta banda” (p. 151), “aqui” (p. 151) e “desta banda de cá” (p. 153); (2) feminina: “além” (p. 151), “outra margem” (p. 151), “lado de lá” (p. 152), “lá” (p. 152), “acolá da outra aba” (p. 153), “outro lado” (p. 153) e “outra banda” (p. 154). A margem oposta simbolizaria, portanto, o sexo oposto e o rio representaria simbolicamente a marca do corte, o castigo infligido pelos deuses. Conforme passagem a seguir, o

próprio narrador parece descrever o rio como uma ferida não cicatrizada: “O rio era que indicava o erro da gente, importantes defeitos, a sina” (p. 153). Por conseguinte, a reunificação das partes somente aconteceria quando ambos os amantes vencessem os obstáculos e completassem a travessia.

De acordo com a narrativa, tanto Lioliandro quanto Álvaro estavam fadados a se encontrar. A especificidade de cada um demonstra que os dois constituem partes que se ajustam perfeitamente. No que se refere ao personagem masculino, vimos que, desde o nome, Lioliandro é aquele que liga as duas margens. Já no que diz respeito à personagem feminina, além de moça, Álvaro é canoa e, como tal, ela serve como instrumento de ligação de uma margem à outra. Curiosamente, ambos os amantes se conhecem e, por duas vezes, se encontram em momentos de enlace. Outro aspecto interessante é que, pouco antes do casamento das duas irmãs mais velhas, Lioliandro encontrara Álvaro canoa, sendo por ela arrastado por um caminho sem volta em direção ao amor – à Alvará moça – e à outra margem do rio. Álvaro, por sua vez, ao encontrar Lioliandro pela primeira vez na festa de casamento, encantara-se de tal forma por sua figura que resolvera transpor as águas por mais duas vezes. Embora o texto não explicita, pressupõe-se que os dois personagens adentraram as águas do misterioso rio por três vezes, sendo a terceira vez aquela responsável por promover o encontro amoroso libertador: “Sim, a gente podia fácil entender, tão querida, *completadamente*” (p. 154, grifo nosso).

Do mesmo modo que acontece com o primeiro mistério, é na figura feminina que Lioliandro também encontra resposta para a questão da/o emancipação/progresso. Seja enquanto moça, seja enquanto canoa, Álvaro atua como instrumento de libertação. Ela o guia rumo ao amor e à transformação. Não é de se admirar que a primeira parte do seu nome remeta tanto à palavra “alva”, que quer dizer “primeira claridade da manhã; alba, alvor, aurora” (Houaiss & Villar, 2001, p. 173), quanto ao termo “alvura”, que significa “qualidade, estado ou condição do que é alvo ou branco; brancura” (Houaiss & Villar, 2001, p. 175). Logo, Álvaro representa a própria luz.

Ainda com referência à questão do amor, antes de ouvir dos lábios da amada que ela pertencia ao acolá da outra aba, Lioliandro a via sem propriamente enxergá-la. Na realidade, ele a via com os olhos do corpo, mas não

do espírito. É ela quem definitivamente abre-lhe os olhos, fazendo-o compreender o visto. Iluminado por esse amor, ele se afasta da escuridão e sacia o desejo de completude. No entanto, Lioliandro não busca apenas a luz do sentimento amoroso. Ele quer igualmente a luz da/o emancipação/progresso.

Desde o início do conto é clara a presença de um espaço bipolar, o qual se divide em dois: “a margem de cá” e a “margem de lá”. Como vimos no decorrer desta análise, o primeiro espaço se configura como a margem do convencional, o lugar do senso comum. O estilo de vida de seus habitantes se caracteriza por atitudes cotidianas e repetitivas. É como se estivessem estagnados no tempo, ou pior, marchando em sentido contrário ao progresso. Trabalho, família e necessidade de fixidez, dentre outros, são os ideais que regem a vida de cada um. A idéia de se mudar daqui não é bem vista. Pelo contrário, ela escandaliza. Além disso, a única luz que conhecem é a do fogo. Desse modo, sem luminosidade suficiente para a visão, não podem, pois, enxergar mais do que imagens “enfumaçadas” ou sombras. Daí resulta idéia de escuridão, ignorância, sofrimento e medo.

O outro espaço, por seu turno, representa – do ponto de vista de Lioliandro – o futuro, o lugar ideal e a possibilidade de ampliação de horizontes. É lá que se acende “uma só firme luz” (p. 152). Neste lugar, estão as luzes acesas pela eletricidade, o que evoca a idéia de avanço, melhoria e acumulação de conhecimentos capazes de transformar uma vida, conferindo-lhe maior significação. Tal como acontece com o amor, este é o segundo “segredado” que o protagonista conhece simplesmente em tese, mas que se concretiza de fato por meio de Álvora.

Lê-se no conto que o desejo de Lioliandro “era, um dia, que fosse, atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos” (p. 152). A escuridão em que ele se encontra na maior parte da narrativa o leva a se distanciar da sua realidade, empurrando-o para o seu oposto, isto é, a claridade. Uma visão verdadeiramente aguçada depende da luz. Numa alusão à alegoria da caverna exposto por Platão no livro VII de *A república*, pode-se dizer que a vida de Lioliandro é uma prisão, ou melhor, a própria caverna. Como os conterrâneos, ele está acorrentado a esse espaço sombrio por conta da áspera rotina e das obrigações familiares. Entretanto, não se resigna como os demais a ser um

eterno cativo. Com a chegada de Álvaro, a canoa, ele consegue romper de vez com as amarras que o retêm prisioneiro e, para “sustos e escândalo”, corta a correnteza do tempo.

Numa referência à idéia de “útero” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 122), própria da simbologia da canoa, pode-se dizer que ocorre realmente o nascimento de um novo ser, de um novo homem. Ao eliminar as barreiras espaciais, Lioliandro anula todas as espécies de sombra que o cercam. Diferentemente dos seus, ele deixa de tomá-las por verdadeira realidade e dá um salto para o futuro. O aportar na “aba” idealizada simboliza o descortinar dos olhos – quer dizer, a aquisição de um olhar platônico. Ao atravessá-lo, Álvaro o conduz do particular para o universal, do visível para o invisível. Do ponto de vista de Platão, trata-se de uma viagem para o mundo inteligível – o mundo das verdades e das essências.

10. “SE EU SERIA PERSONAGEM”

Súbito o incêndio, ele se apaixonara, após, por Orlanda, andorinha do abstrato. Transmentiu-me: o embeijo – reflexo, eco, decalque. Já éramos ambos e três.

Segue-se, enfim assim, nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui. Sua minha alma; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. Mesma e minha.

“Se eu seria personagem”, p. 156 e 158.

Desde seu título e suas linhas iniciais, o conto “Se eu seria personagem” nos permite antever que a matéria narrativa a ser problematizada no decorrer de todo o relato é a questão do sujeito dividido. Assim que se depara com sua abertura, o leitor já se sente desconcertado. O narrador que, dentro em breve, dará a conhecer fatos de sua vida, inicia o conto autodenominando-se “anônimo” e confessando-se incapaz de compreender as próprias palavras – fato que pode até mesmo comprometer o efetivo desenrolar do relato. Conforme se lê: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (p. 155).

Logo no primeiro parágrafo, delinea-se o perfil deste narrador como um indivíduo confuso, angustiado e em conflito com a própria individualidade. Cheio de dúvidas e incertezas, está, pois, em busca de conhecimento, ou melhor, autoconhecimento, e, para isso, solicita, de imediato, a ativa participação de seu interlocutor, de modo a estabelecerem ambos, narrador e narratário, uma espécie de reflexão conjunta. No relato que tecerá, falará de si, oferecendo-se, desse modo, como objeto de análise. Observa-se que, durante todo o desencadear dos acontecimentos, o narrador permanecerá anônimo.

A causa de tamanha inquietação encontra-se no passado e é precisamente o desejo de tentar assimilá-lo, de “reler a vida” (p. 157), que faz

com que o narrador procure resgatá-lo através da memória – ainda que esta tenha fraquejado por duas vezes, a saber: “Depois de drinque inconsiderado, em amena tarde, que muito me esquece” (p. 155) e “Aí a minha memória desfalece” (p. 157). A exata distância temporal que separa o tempo da enunciação do tempo do enunciado não se pode delimitar. Sabe-se somente que no presente da enunciação o narrador encontra-se em companhia de sua amada, Orlanda, tal como se pode observar no último parágrafo do conto: “Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos” (p. 158). Está, pois, neste momento, plenamente realizado no campo afetivo e é justamente a estória de seu amor por Orlanda que será relatada; uma estória marcada pela experiência insólita de ver seus desejos mais profundos serem concretizados através de seu rival.

São três os personagens do conto: o anônimo narrador, Titolívio Sérvulo e Orlanda. Titolívio Sérvulo ou T., como é designado na maior parte da narrativa, é amigo do narrador-personagem. É por intermédio deste colega que o narrador-personagem conhece Orlanda, uma figura apresentada, a princípio, como destituída de qualquer encanto: “*Feia, frívola, antipática*” (p. 155), conforme sentença do amigo. De início, o narrador-personagem acata o parecer de Titolívio e não se dá conta de sua beleza. Entretanto, logo em seguida, muda de opinião e Orlanda passa a ser aos seus olhos “além de linda – incomparável – a raridade da ave” (p. 155). Acontece que Titolívio também passa enxergá-la de outro modo. Ambos enamoram-se de Orlanda. Com isso, forma-se um triângulo amoroso: “Já éramos ambos e três” (p. 156). Para sofrimento do narrador-personagem, inicialmente, Titolívio parece sair vencedor. O casamento anunciado parece pôr por terra, de uma vez por todas, suas últimas esperanças de ter o amor de Orlanda. No entanto, como que pela ação do destino, o amigo desiste do casamento, apaixona-se por outra mulher, deixando-lhe, assim, livre o caminho. Como se fossem feitos um para o outro, narrador-personagem e Orlanda ficam juntos. Resumidamente, esta seria a trama presente no conto.

A primeira menção feita ao nome de Titolívio Sérvulo acontece no segundo parágrafo da narrativa. Diz o narrador: “Titolívio Sérvulo, esse, *devia* ser meu amigo” (p. 155, grifo nosso). Numa espécie de desabafo, ele expressa a angústia experimentada por aquilo que julga ser a traição do companheiro e já prepara o espírito de seu interlocutor para os acontecimentos que, em seguida,

serão narrados. Até o momento do primeiro encontro com Orlanda, Titolívio era tido provavelmente como um amigo leal. Contudo, com a chegada desta figura feminina e sua transformação em objeto de desejo de ambos os personagens, a condição do companheiro se altera, transformando-se, agora, em rival. Como faz notar o narrador: “É de adivinhar que T. mudou, no meu ar” (p. 156). É interessante observar que, a partir da constituição do triângulo amoroso, Orlanda funcionará não apenas como motivo responsável por abalar os laços de uma amizade, mas será igualmente o elemento responsável por fazer aflorar um insuspeito traço de união entre os dois. O contato com Titolívio durante o período em que este estiver desfrutando da companhia de Orlanda levará o narrador-personagem a submeter-se a estranha experiência de ser desvelado por meio dele, pondo, assim, a nu o rosto individual escondido sob a máscara.

Titolívio Sérvulo e o narrador-personagem possuem personalidades distintas. Enquanto o primeiro se mostra como alguém marcado pela ação, o segundo se caracteriza pela passividade. Um é agente, o outro, apenas expectador. É nesse sentido que a paixão vivenciada por ambos os personagens manifesta-se de forma diferenciada em cada um. No que diz respeito ao narrador-personagem, seja no presente da narração, seja no passado da estória, este, reiteradamente, apresenta-se como um indivíduo muito acanhado: “Sou tímido. Vejo, sinto, penso, não minto. Me fecho. Eu, que não vou nem venho” (p. 155). Vale mencionar que, em pouco mais de três páginas – tal é a extensão do conto na edição utilizada –, o termo “tímido” e seus derivados são registrados oito vezes, a saber: “tímido” (p. 155), “timidamente” (p. 155), “timidejante” (p. 155), “tímido” (p. 156), “tímidulo” (p. 157), “tímidos” (p. 157), “timidez” (p. 157) e “tímido” (p. 158). Além disso, há no conto frases por ele proferidas que o configuram como um sujeito marcadamente encerrado em si mesmo, tais como: “Nada eu lhe falara [...]. Só mesmo a mim” (p. 155); “Mais me emudeci. Abri-me a mim” (p. 156); “Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omisso, [...] calando-me de demonstrações” (p. 156) e “E tugi-nem-mugi, nisso eu não tendo voto; só emoção, calada como uma baioneta” (p. 157). É exatamente por conta deste acanhamento excessivo, pontuado incessantemente na narrativa, que o narrador-personagem não dá sequer um passo em favor da conquista daquilo que deseja veementemente possuir: o amor de Orlanda.

Conforme dito anteriormente, foi por meio do amigo que ele conheceu Orlanda. Em suas palavras: “[Titólívio Sérvulo] Me mostrou Orlanda – reto trouxe-me à atual atenção” (p. 155). Todavia, não foi um amor à primeira vista. Caracterizada em sua primeira aparição como “*Feia, frívola, antipática*” (p. 155), no parecer denegridor do amigo, ou seja, tida como que sem atrativo algum, a moça não despertou, de imediato, seu interesse. Diz o narrador que, neste primeiro momento, “T. impôs. Aceitei sem aceno. Nela eu não reparara, olhava-a indiferente como gato ante estátua, como o belo é oblíquo” (p. 155). É somente em segunda ocasião que ele muda de opinião e se dá conta de sua formosura: “Porque ela não surgira apenas: desenhou-se e terna para mim. [...] Só ela me saltava aos olhos” (p. 155).

Devido à sua timidez, o narrador-personagem não transmite ao amigo seu novo juízo e mantém em silêncio o encanto causado pela moça: “Ninha ou baga eu não disse, guardei-me de apreciação” (p. 155). Carente de desembaraço, nem ao menos dá mostras de procurar ocupar o lugar de pretendente. Tal fato, por sua vez, não se constata com relação a Titólívio. Para espanto e angústia do narrador-personagem, ele também muda de apreciação. No entanto, expressa os sentimentos, torna-os públicos: “E vai, senão, que T., colado a mim, em ímpeto não inédito se desdisse: – “*Boa, fina, elegante!* – de feliz grito, precipitando-se na matéria do quadro” (p. 155). Diante dessa novidade, o inerte narrador unicamente diz: “Recebi, timidamente” (p. 155).

A fascinação por Orlanda é visível em ambos os amigos. No que tange ao narrador-personagem, o que era uma forte atração, dentro em pouco, transforma-se em amor; um sentimento do qual ele não tem dúvida: “Daí, dados os dias, eu amava-a – sem temor ao termo” (p. 156). Ainda assim, como de seu hábito, não diz nada a ninguém e, apenas dentro de si, entrega-se de forma completa ao sentimento. De acordo com o narrador: “Fiz meu silêncio” (p. 155). Por conta disto, transbordante de afeto, recebe outro golpe ao saber que “já T. também gostava dela” (p. 156), bastando esta circunstância para que se constitua o triângulo amoroso. Mais uma vez, os dois parecem afinar-se: “Estava-se no coincidir” (p. 155), “Já éramos ambos e três” (p. 156). Com isso, instala-se o ciúme. Dado que o narrador-personagem se “enamorara, secreto,

efervescente” (p. 156), a rivalidade fica instaurada somente no plano subjetivo e ele desempenha o papel de ciumento para si mesmo.

Diferentemente do narrador-personagem, que é um sujeito incapaz de fazer uso da mentira para ter êxito no campo amoroso – “Não minto” (p. 155) –, Titolívio Sérvulo configura-se como um conquistador, um “sentimentoso” (p. 157), isto é, um “mentiroso sentimental” (Martins, 2001, p. 451). É extrovertido, “ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores” (p. 155) e são essas qualidades que lhe dão vantagens no início do conto. “Cego como duas portas” (p. 155), revela-se inicialmente incapaz de enxergar a beleza de Orlanda. Porém, ao descortinar dos olhos, procura conquistá-la, aumentando, dessa forma, o número de mulheres já por ele seduzidas. Enquanto o narrador-personagem leva a sério seu amor, vivenciando-o intensamente, Titolívio Sérvulo deseja Orlanda apenas “para namorico, o ilícito, picirico” (p. 156) e, assim, satisfazer seus caprichos, uma vez que “queria-a que queria” (p. 156). Entretanto, com o caminhar da estória, o feitiço vira contra o feiticeiro. Não obstante o aparente desejo de não se envolver emocionalmente, “súbito o incêndio, ele se apaixonara [...] por Orlanda, andorinha do abstrato” (p. 156).

Cada qual à sua maneira, narrador-personagem e Titolívio Sérvulo querem o amor de Orlanda, desejam-na só para si. Contudo, numa situação amorosa em que há três envolvidos, alguém deve sair perdedor, pois “o amor se faz é graças a dois” (p. 157). Nesse caso, é o narrador-personagem quem, a princípio, tem seu amor não correspondido: “Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver. [...] Pois, que, quanto eu não dava, alferes, para ter Orlanda?” (p. 156). Aliás, nem poderia tê-la, já que a moça nem sequer suspeita de sua paixão. Já Titolívio, homem de ação, não perde tempo e, num impulso repentino, quer oficializar a união com Orlanda, ou seja, ir “do mito ao fato; o que a veneta tenta” (p. 157), nas palavras do prostrado narrador.

Constata-se em “Se eu seria personagem” que todas as ações exercidas por Titolívio, suas atitudes e investidas com relação à Orlanda, são, pois, exteriorizações dos sentimentos do narrador-personagem, daquilo que se passa em seu interior. Por meio do *outro*, ele vê seus desejos mais profundos serem cristalizados. É nesse sentido que se pode dizer que Titolívio assume o

papel de duplo, uma espécie de extensão do narrador-personagem. Conforme veremos, há no conto pistas lingüísticas explícitas que comprovam tal constatação.

Desde o início da narrativa, o narrador se mostra perplexo e confuso ao relatar a estória de seu amor por Orlanda, em que a presença desse sócia – que, como tal, não é explicitamente reconhecido – é o motivo de sua atribulação. A primeira vez em que este experimenta algo que o deixa bastante intrigado dá-se na segunda ocasião em que se depara com Orlanda. Apesar dos qualificativos negativos do amigo, fora ele o primeiro a mudar de ponto de vista e a se mostrar seduzido pela moça. Embora não tivesse dito nada a respeito de seu novo conceito ao amigo, o “que era uma ocasião interna” (p. 155), este, numa atitude de “cola”, também muda de opinião e verbaliza justamente aquilo que se passava em sua cabeça, levando-o a se questionar: “E vai, senão, que T., *colado* a mim, em ímpeto não inédito se desdisse: – ‘*Boa, fina, elegante!*’ – de feliz grito, precipitando-se na matéria do quadro. Dava-lhe o quê? Indaguei-me como. Nada eu lhe falara, afirmo, nem dele teria audiência” (p. 155, grifo nosso).

Para evidenciar a inclinação de Titolívio para a mesma preferência amorosa, diz o narrador que “feito um achado oracular, ele *contracunhando-o*, agora, pois. Já a tinha em valia; estava-se no coincidir” (p. 155, grifo nosso). À medida que o interesse do narrador-personagem por Orlanda cresce, o amigo, como uma sombra repetindo-o, também começa a ter afeição pela moça: “E vem T. – contudo, como se me *segundando*, em sua irreticência, *comentando meu coração*. Já T. também gostava dela” (p. 156, grifo nosso). Seguindo o relato, vê-se que as coincidências se acumulam ao mesmo tempo em que as divergências se reproduzem no relacionamento dos dois jovens, gerando a rivalidade, ainda que esta seja perceptível, ou melhor, ocorra exclusivamente no plano interno: “É de adivinhar que T. mudou, no meu ar” (p. 156).

O narrador conduz a narrativa sempre pontuando que ele é o primeiro, o autor, aquele que pensa e sente⁷⁴, e Titolívio, o segundo, o executor, aquele que externa em ações tais pensamentos e sentimentos, o que quer dizer

⁷⁴ As seguintes passagens explicitam essa característica do narrador: “Note-se e medite-se” (p. 155); “Vejo, sinto, penso [...]. Nasci para cristão ou sábio, quisera ser” (p. 155); “Aceitam-se teorias” (p. 156); “Valha o amuo filosófico” (p. 157); “Reconcentrei-me, como peculiar aos tímidos e aos sensatos” (p. 157); “E nem sabe o tímido quanto bem calcula” (p. 158).

que o amigo vive às margens de seu ser: “T. era que me copiasse, não a seu ciente” (p. 156). Essa relação entre quem ocupa o primeiro e o segundo lugar aparece de forma clara na própria maneira como o narrador, a certa altura do relato, refere-se ao amigo. Ao chamá-lo de “vice-louco” (p. 157), ele, além de se colocar na posição de “louco-oficial”, mostra que o companheiro lhe faz as vezes, substituindo-o.

Nessa relação conflituosa, a sensação do insólito é o motor de identificação com o *outro*. Segundo o narrador, “daí, dados os dias, eu amava-a – sem temor ao termo” (p. 156) e Titolívio, duplicando-o, “súbito incêndio, [...] se apaixonara, *após*, por Orlanda, andorinha do abstrato” (p. 156, grifo nosso). Diante de tal fato, o narrador-personagem experimenta um sentimento de despersonalização. Sentindo-se parasitado pelo amigo, ele afirma: “*Transmentiu-me*: o embeijo – *reflexo, eco, decalque*. Já éramos *ambos* e três” (p. 156, grifo nosso). Aqui, o paradoxo poético suscitado pelo termo “ambos” torna manifesto o grau de identificação, de reciprocidade entre os dois. A inquietante estranheza que sente diante do *outro*, “imitador de amor” (p. 156) a desvelar seus anseios e a concretizá-los, leva-o a se indagar: “Todo subsentir dá contágio, cada presença é um perigo?” (p. 156).

A maneira como o “tímido, tímido” (p. 156) narrador-personagem age demonstra que, por natureza, ele é incapaz de fazer aquilo que deseja, de externar seus anseios, o que prepara para o aparecimento desse duplo idealizado, representado por Titolívio. Este, por sua vez, apesar de ser o sujeito agente da narrativa, isto é, aquele que comanda a situação e rouba a cena, não tem capacidade de se autogovernar, não tem atitudes e consciência próprias, pois depende dos pensamentos e sentimentos do amigo para orientá-lo. Precisa até mesmo dos olhos do narrador-personagem para poder enxergar, pois é “cego como duas portas” (p. 155). Nessa relação, a performance de um está condicionada ao outro ou, dito de outro modo, um complementa o outro, formando uma unidade. Curiosamente, a dualidade “agente” e “dependente”, que lhe é própria, vem assinalada em seu nome: Titolívio Sérvulo. Na realidade, o nome completo do personagem só aparece duas vezes na narrativa. Na primeira delas, o narrador, numa espécie de antecipação dos acontecimentos, diz: “Titolívio Sérvulo, esse, devia ser meu amigo” (p. 155). A segunda

ocorrência dá-se quase ao final do conto, por ocasião do deslocamento afetivo de Titolívio por uma outra mulher, momento em que o mesmo deixa de ser um rival e tem resgatados os laços de amizade com o narrador-personagem: “Pois foi o que ele fez, mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir. Tive-lhe, tenho-lhe mais amizade, não dó” (p. 157). Entremeando estes dois momentos, o personagem é nomeado dozes vezes pela inicial maiúscula de seu primeiro nome: T.

Com relação ao primeiro nome do personagem, “Titolívio”, este remete ao nome de um dos grandes historiadores romanos, que se tornou conhecido por seu estilo elegante: Tito Lívio (64/59 a.C. – 17 d.C.). De acordo com a *Grande Enciclopédia Barsa*, “sua obra se tornou um clássico ainda durante a vida do autor e teve forte influência na historiografia que se produziu até o século XVIII” (2005, p. 85). Segundo consta, “a base de sua educação foi o estudo de retórica e filosofia, mas os diálogos filosóficos que escreveu se perderam” (2005, p. 86). Como historiador, teve duplo mérito:

Por focar a história do ponto de vista moral, e apontar a grandeza ou a indignidade de seus protagonistas como elementos decisivos para o desenrolar dos fatos; e porque elevou a prosa latina ao mais alto grau de expressividade, correção e vigor pois, ao relatar episódios passados, esforçava-se para captar até mesmo a atmosfera original (2005, p. 86).

O vínculo com o nome do autor de *As décadas* é sugestivo na economia do texto, visto que Titolívio caracteriza-se pela facilidade e desenvoltura que tem com as palavras, pela oratória. Ele é “réu de grandes dotes faladores” (p. 155), sabe como “dizer”, “desdizer” (p. 155) e, o que é mais surpreendente, tem o dom de “comentar” (p. 156) o coração do amigo através de suas ações. Como Tito Lívio, ele se faz uma figura imponente.

Todavia, no nome do personagem não ressoa apenas o escritor latino e sua altivez, pois, além de “TitoLívio”, ele é igualmente “Sérvulo”, o que marca a ambigüidade de seu ser. Contrastando com o significado de seu primeiro nome, o designativo “Sérvulo” sublinha a condição de serviçal do personagem e sua pequenez, uma vez que o mesmo é formado a partir da união do vocábulo

“servo” com o sufixo “-ulo”, formador de diminutivos. Ora, é sabido que servo é aquele que não tem liberdade própria, que não pode agir por si, visto que não pertence a si mesmo. Depende, pois, dos ditames de um senhor. À vista disso, compreende-se o porquê de sua falta de autonomia e a razão de sua sujeição ao *outro*, a imitação costumeira de suas preferências. Ele não tem referência própria, é cópia, “reflexo, eco, decalque” (p. 156) de um modelo que é o narrador-personagem. Talvez, aqui esteja uma possível explicação para a abreviação de seu nome em T. Ao duplicar o amigo e condicionar-se às vontades do mesmo, Titolívio acaba por se reduzir, tornando-se uma abreviação de si mesmo.

As “afinidades” suscitadas quando do aparecimento de Orlanda e de sua transformação em objeto de desejo de ambos os personagens – ou melhor, do “senhor” e do “servo” –, são tão fortes que o próprio narrador, a certa altura do relato, não consegue nem mais distinguir claramente entre ele mesmo e T.: “T. tocava a trombeta – miolado, atravessado mosqueteiro – imitador de amor. Ou eu, falso e apenas, arremedando-o por antecipação” (p. 156). Tal afirmativa também suscita dúvidas no leitor: Quem seria, então, a cópia? E quem seria o original? Quem imitaria/arremedaria quem?

A única coisa da qual o confuso narrador tem certeza é que “viver é plural”, (p. 157), é dele e de T. ao mesmo tempo. Para si mesmo, ele é misterioso, desconhecido, e é esta a razão pela qual se autodenomina anônimo. Ao ser reiteradamente exteriorizado e ao ver a mulher amada concretamente nos braços do amigo, chega a sentir como se ele fosse um ser fictício construído à imagem de Titolívio, e não o inverso, conforme faria supor as atitudes do rival. Tal idéia também aparece de forma evidente no próprio título do conto: “Se eu seria personagem”. Primeiramente, através da palavra “personagem” que, neste contexto, denota a idéia de duplo, de ser imaginário a habitar no espaço arquitetado pela fantasia do amigo e a representá-lo. Em segundo lugar, por meio do nada habitual emprego verbal, onde o verbo “ser”, em vez de estar no pretérito imperfeito do modo subjuntivo, aparece empregado no futuro do pretérito do modo indicativo, porém mantendo a palavra “se” própria do subjuntivo. Essa mescla incomum de formas verbais acaba por ressaltar o estado de confusão do narrador, sua realidade dúbia, pois, em um mesmo

sintagma, tem-se misturada a “subentendida” idéia de hipótese, que estaria contida na forma do subjuntivo “fosse” (“Se eu fosse”), com a idéia de dúvida, sugerida na forma do indicativo “seria” (“Se eu seria”).

Supondo-se ou julgando-se um ser de mentira, uma *persona* de Titolívio Sérvulo, o narrador-personagem quer chegar a existir, ser como o amigo e livrar-se de sua posição desprivilegiada. Só assim poderia sair do anonimato e ter um nome próprio, já que este último é fator responsável por individualizar e conferir existência. Paradoxalmente, deseja ser um outro que na realidade é ele mesmo. É interessante notar que todo seu discurso vem marcado por um teor de impessoalidade, fruto do constante uso do sujeito indeterminado. Dão prova disso os vários pronomes “se”s espalhados pelo relato, tais como: “Note-se e medite-se” (p. 155); “Fixe-se porém que ninha ou baga eu não disse” (p. 155); “Aceitam-se teorias” (p. 156); “Salvem-se cócega e mágica” (p. 157); “Segue-se, enfim, assim, nomeadamente Orlanda” (p. 158); “Conclua-se” (p. 158). O resultado do declarado anonimato e do emprego da impessoalidade no discurso narrativo é a criação de uma “obra anônima”, tal como se pode observar no último parágrafo do conto: “Da vida sem idéia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima?” (p. 155).

Conforme foi dito no início desta análise, o que está sendo relatado em “Se eu seria personagem” é a lembrança do narrador. Levado pela experiência da confusão, este narra para se compreender. Ele quer refletir sobre si mesmo, fazer uma auto-análise e entender estes episódios de sua vida. No entanto, apesar do presente da narrativa proporcionar-lhe a oportunidade de reformulação de seu ponto de vista com relação ao vivido, os acontecimentos vivenciados são obscuros, difíceis de serem assimilados, e é precisamente seu interlocutor que poderá ajudá-lo, cooperando para a produção de sentido. Ele não se sente seguro para relatar e transpõe para a maneira de contar aquilo que sentiu e ainda sente. Como ele mesmo afirma, “o mais fundo dos meus pensamentos não entende minhas palavras: só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (p. 155). A estória, narrada no passado, é toda entrecortada pelos vários comentários do narrador no presente da narração. Dentre alguns deles, citam-se: “À boa fé: mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga...” (p. 156); “O futuro são respostas. Da vida, sabe-se: o que a

ostra percebe do mar e do rochedo. Inimaginemo-nos” (p. 156); “*Do que o da gente, vale a semente* – o que, acho, ainda não foi dito” (p. 156); “O amor não pode ser construído. Ninguém tem o direito de cuidar de si” (p. 156); “A gente tem de viver, e o verão é longo” (p. 157). Tais comentários funcionam como pausas na narrativa, quebrando seu ritmo e possibilitando efetivar, juntamente com o narratário, reflexões acerca de cada passagem, de cada acontecimento. Trata-se de um espaço aberto para a cumplicidade, de um convite à interpretação conjunta.

Da leitura de parte de seus comentários e das comparações às quais se submete durante a narração, é possível perceber que tanto a sua linguagem quanto a sua postura mostram-se influenciadas pela rigidez das normas de comportamento militar. Embora não declare guerra a Titolívio, este não deixa de ser o adversário a incitá-lo ao combate. No conto, são diversas as alusões a imagens e figuras características do universo militar. Dentre os exemplos, estão: “Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo” (p. 155); “Tomei posição” (p. 155); “Em segredo pondo eu minha toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro” (p. 156); “Pois, que, quanto eu não dava, alferes, para ter o amor de Orlanda?” (p. 156); “E tuginem-mugi, nisso eu não tendo voto; só emoção, calada como uma baioneta” (p. 157); “O general dispõe” (p. 157); “Às vezes a gente é mesmo de ferro” (p. 157); “Tanto sabe é quem manda; e fino o mandante” (p. 157); “Vinha eu de fazer de esquecer, ordem que traduzi e me dei” (p. 157); “Tem-se de a algum general render continência” (p. 158).

Além de se autodefinir como um “soldado” e de estabelecer comparações por meio do uso de vocábulos militares, o narrador, já nos primeiros parágrafos da narrativa, também diz que nasceu “para cristão ou sábio” (p. 155) e se compara, logo adiante, a um “monge” (p. 155), assinalando, dessa forma, a natureza de uma pessoa religiosa e prudente. Por tais atributos, entende-se porque ele não age de forma agressiva, mantendo-se calado e mostrando-se, assim, um “bom guerreiro” (p. 156). O único superior ao qual ele obedece, silencia em sua presença e “rende continência” é o tempo, o “fino mandante” responsável por fazê-lo esperar o momento certo para vivenciar o amor. Tal como o narrador confessa: “Vou ao que me há de vir, só, só, próprio.

Espero – depois, antes e durante – destinatário de algum amor. O tempo é que é a matéria do entendimento” (p. 156).

O narrador-personagem sabe que o amor chegará na hora certa, tem confiança absoluta que será realizado no campo amoroso. Não é de se estranhar que, por quatro vezes, ele mencione a palavra “fé”: “Só a fé me vive” (p. 155); “À boa fé” (p. 156); “Bofé” (p. 156), que também quer dizer “à boa-fé” (Ferreira, 1999, p. 312); “À melhor fé!” (p. 157). É justamente sua adesão e submissão à providência que lhe confere paciência para lidar com a ansiedade. Segundo o narrador, “às vezes a gente é mesmo de ferro” (p. 157) e assim deve ser, pois se “o general dispõe” (p. 157), “tanto sabe é quem manda” (p. 157). Nesse sentido, compreende-se sua reação ao tomar conhecimento do noivado de Titolívio e Orlanda. Diz o narrador que “a notícia pegou-me em seu primeiro remoinho. [...] Noiva e de outro, Orlanda? Então ela não era minha, era a de T. então. [...] Retombei, pesado, dúctil, no molde. [...] Sim sofri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas, com cadência” (p. 157). Sendo soldado dotado de “um pouquinho de chumbo” (p. 155), teve de tomar posição, conter-se e conformar-se com a situação: “Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coadunei nula raiva com esperança incógnita, nesse meu momento. [...] A gente tem de viver e o verão é longo” (p. 157).

Enquanto espera aquela que lhe fora predestinada, o narrador-personagem chega a contar os dias. Constata-se tal fato assim que ele se depara com a recente novidade, quando confessa: “Reconcentrei-me, como peculiar aos tímidos e aos sensatos. Isto é, fui-me a dormir, a ducentésima vez, nesse ano” (p. 157). Ele sabe que cada um tem seu tempo e, naquela ocasião, “T. “sim saía-se, entreator” (p. 156), estava “regozijado com o relógio” (p. 157), pois “a hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não a aliás e talvez” (p. 157). Durante todo o período em que Titolívio se relaciona com Orlanda, o enciumado narrador se refere ao amigo apenas como T. Tendo em mente que, nesta fase, o tempo se mostra a favor de Titolívio, poder-se-ia igualmente pensar este designativo como uma abreviação do termo “tempo”. O próprio relato do narrador sustenta esta hipótese. Há um trecho em que ele diz: “Orlanda e uma data – o tempo, *t*?” (p. 157). No entanto, assim como o anônimo narrador, Titolívio também recebe ordens do tempo. Com o tempo, com *t*, T. “mudou de amar e de amor, ora agora

mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir” (p. 157).

O narrador-personagem que, até então, não havia conseguido esquecer Orlanda, tendo inclusive entendido como “certo se não errado” (p. 157) o seu noivado com o *outro*, sente-se aliviado ao saber da desistência do amigo. Antes mesmo de essa novidade vir à tona, a angústia que ele experimentara diante do evento que iria transformar a sua vida de forma definitiva chegou a se refletir, pela última vez, no comportamento de Titolívio Sérvulo. Nas palavras do narrador, como era de se esperar, “T. seguia-me, brusco também padecia, inexplicada mas explicavelmente, bom condutor” (p. 157). Desse instante em diante, o narrador-personagem deixa de ser parasitado e perseguido pelo amigo. Termina-se o tempo da espera, dilui-se o “suposto” triângulo amoroso e a estória tem outro desfecho. O véu da timidez que o recobria não é removido, porém ele consegue driblar sua própria maneira de ser e parte para a ação. É o momento certo para externar os sentimentos que havia duramente preservado.

Como vimos no decorrer desta análise, o emergir da alteridade provocado pelo confronto entre ambos os personagens dera-se em função da mulher. Orlanda funcionara, ao mesmo tempo, como objeto de separação e de junção, uma vez que a paixão que os dois nutriam por ela gerou a rivalidade, porém, trouxe à superfície um insuspeito traço de união: em função de seus caracteres próprios, ao mesmo tempo idênticos e diferentes, cada uma das partes complementa a outra, suprimindo a sua incompletude. Entretanto, a partir de agora, a idéia presente na expressão “viver é plural” (p. 157) não mais se refere unicamente a T. e ao narrador-personagem, mas é ampliada. Com a saída de cena de Titolívio Sérvulo, a problemática do “eu” e do *outro* até então presente no relacionamento entre os dois personagens toma outro rumo, assume nova configuração, e passa a ser observada no relacionamento entre o narrador-personagem e Orlanda. É com ela que, agora, a unidade será gerada.

Acompanhando o relato do narrador e seus comentários, é possível constatar que, em sua opinião, Orlanda era precisamente a mulher que lhe fora destinada de antemão. No segundo parágrafo da narrativa, ao referir-se ao seu primeiro contato com ela por intermédio de Titolívio, ele diz: “Me mostrou Orlanda – reto trouxe-me à atual atenção. *Algo a isso o obrigasse, acho*” (p. 155,

grifo nosso). Desse preciso momento até a efetiva realização do amor, já nos dois últimos parágrafos da narrativa, ambos os personagens serão conduzidos pelo tempo – o agente aliado do destino. É ele que indicará o caminho a seguir, dará ritmo aos acontecimentos⁷⁵ e determinará o momento certo da vivência deste sentimento. As várias aparições do verbo “vir” no relato parecem corroborar esta idéia: “Eu, que não *vou* nem *venho*” (p. 155); “E *vai*, senão, que T., colado a mim, em ímpeto não inédito se desdisse” (p. 155); “E *vem* T. – contudo, como se me secundando, em sua irreticência, comentando meu coração” (p. 156); “*Vou* ao que me há de *vir*, só, só, próprio” (p. 156); “*Vinha* eu de fazer de a esquecer, ordem que traduzi e me dei” (p. 157); “Do modo, doeu-se, descreu-se, quando um grande acontecimento *veio* a não suceder” (p. 157); “De dom, [Orlanda] *viera*, *vinha*, *veio*-me, até mim” (p. 158).

Em “Se eu seria personagem”, é possível constatar a ressurgência do mito platônico, exposto em *O banquete*, das duas metades carentes – masculina e feminina – que, incessantemente, procuram-se para poder se “re-unir” e, dessa forma, restaurar o antigo estado de perfeição, chamado de androginia. O sentimento que tende a recompor esta antiga natureza, procurando de dois fazer um só, é o “amor”. O próprio narrador dá mostras de ter consciência de tal fato quando diz que “o amor se faz é graças a dois” (p. 158) e que este sentimento “não pode ser construído. Ninguém tem o direito de cuidar de si” (p. 156). Ele sabe que “cada uma pessoa é para outra-uma pessoa” (p. 155) e é esta razão que o leva a perseguir aquela que lhe falta para se sentir completo e atingir a plena felicidade. A narrativa nos mostra que, mesmo diante dos vários percalços que teve de enfrentar em função das investidas de Titolívio, ele já havia reconhecido em Orlanda a sua metade faltante: “Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver” (p. 156).

⁷⁵ A idéia de que o tempo é o responsável por marcar o compasso e conferir ritmo aos acontecimentos pode ser observada na própria pergunta que o narrador dirige ao narratário assim que ele se dá conta de que verdadeiramente ama Orlanda. Diz o narrador: “O tempo é que é a matéria do entendimento. Quem pôs libreto e solfa?” (p. 156). Segundo o *Novo Aurélio Século XXI*, “libreto” quer dizer “texto ou argumento de uma ópera, opereta ou comédia musicada” (Ferreira, 1999, p. 1210) e “solfa” significa “solfejo, música escrita, música vocal, romance cantado, cantiga, a parte musical do verso cantado” (Ferreira, 1999, p. 1878). Tendo em vista tais significados, poder-se-ia tomar o destino como aquele que põe libreto, ou seja, determina/escreve os fatos na sua devida seqüência, e o tempo como aquele que põe solfa, já que é ele que converte tais decretos em música e rege a orquestra da vida.

Logo que o amor os unifica, o narrador não mais se reporta à companheira, por assim dizer, de modo marcadamente individualizado, mas procura explicitar em seu discurso que, a partir de agora, numa correspondência mútua, sua imagem coincide com a da mulher: “Segue-se, enfim assim, nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui. *Sua minha alma*; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. *Mesma e minha*” (p. 158, grifo nosso). A prova de que ambos os amantes formam um só ser, refletindo um no outro, também aparece de forma bastante clara no último parágrafo do conto. Ao fitar o reflexo de Orlanda enquanto ela se olha ao espelho, o narrador-personagem acaba por também se enxergar, o que o leva a se interrogar: “*Sós, estampilhamo-nos.* [...] Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, *eis-nos.* Conclua-se. *Somos. Sou* – ou *transpareço-me?*” (p. 158, grifo nosso).

Além dos argumentos apresentados, a questão da androginia vem sugerida no próprio nome da personagem feminina: Orlanda. Este é o feminino de Orlando, o qual remete ao nome do romance escrito por Virginia Woolf e publicado em 1928. Embora sob um viés totalmente distinto, em *Orlando*, o mito do homem andrógino aparece de forma evidente. O protagonista que dá título à obra – uma biografia fantástica – é claramente portador de uma dupla natureza, masculina e feminina ao mesmo tempo, e esta mescla de gêneros dá-se tanto em termos biológicos quanto psicológicos.

Diferentemente do que se pode esperar de qualquer biografia, a de Orlando encerra apenas vinte anos de sua vida. Não aborda seu nascimento, nem sua morte e muito menos sua velhice. Curiosamente, a ação tem início no século XVI, quando o protagonista, então um jovem rapaz aristocrata, conta dezesseis anos, e termina, para espanto do leitor, no século XX, quando Orlando, já uma jovem dama, casada e mãe de um filho, conta trinta e seis anos. Aparentemente, trata-se da biografia de um ser imortal que acumulou sabedoria ao atravessar quase quatro séculos de história inglesa, vivenciando os costumes de cada um sob os ângulos masculino e feminino.

Em função de suas características físicas e de sua indumentária, desde muito jovem, Orlando desperta dúvidas quanto ao seu sexo, excitando o

desejo tanto de homens quanto de mulheres. Sua beleza é singular: pernas bem torneadas, corpo esbelto e muito alvo, cabelos longos, escuros e encaracolados, faces vermelhas cobertas “de uma penugem de pêssago”, “a penugem do buço apenas um pouco mais densa que a das faces”, “lábios finos e levemente repuxados sobre os dentes” brancos, “sagitado nariz”, “orelhas pequenas e bem unidas à cabeça”, “olhos como violetas encharcadas” e a “testa como a curva de uma cúpula de mármore” (Woolf, 1983, p. 8). Trata-se de um ser em constante busca do amor e da arte.

A explícita alteração de sexo dá-se assim que Orlando – aos trinta anos – desperta de um sono de sete dias ininterruptos. Segundo o narrador-biógrafo, com a mudança, ele passa a compatibilizar, num mesmo corpo, alternativas que se excluem mutuamente – o que aponta para a impossibilidade de uma separação brusca entre as esferas do masculino e do feminino: “Sua forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher” (Woolf, 1983, p. 76). Desse modo, “embora alterando o seu futuro” (Woolf, 1983, p. 76), a transformação não acarreta mudança de conduta nem de identidade. Sem demonstrar nenhuma espécie de perturbação com o que acaba de acontecer, Orlando continua a se chamar Orlando, sendo, assim, a mesma/outra pessoa: “Seu rosto permanecia, como o provam os retratos, praticamente o mesmo. Sua memória podia remontar através de todos os acontecimentos da vida passada, sem encontrar nenhum obstáculo” (Woolf, 1983, p. 76). Ao referir-se aos empregados e aos animais do protagonista, diz o narrador-biógrafo que “ninguém manifestou a menor suspeita de que Orlando não fosse o Orlando que sempre tinham conhecido” (Woolf, 1983, p. 76). Mais adiante, ele ainda afirma: “Se Orlando era mais homem ou mulher, é coisa difícil de dizer” (Woolf, 1983, p. 105). No entanto, haverá momentos em que – por opção do próprio protagonista – um dos gêneros parecerá preponderar em relação ao outro:

Parece que não tinha dificuldade em sustentar o duplo papel, pois mudava de sexo muito mais frequentemente do que podem imaginar os que só usaram uma espécie de roupas. E não pode haver nenhuma dúvida de que com esse artifício colhia uma dupla colheita, que os prazeres da vida aumentavam e sua experiência se multiplicava. Trocava a honestidade dos calções curtos pela sedução das saias e usufruía por igual o amor de ambos os sexos (Woolf, 1983, p. 123).

A ambigüidade sexual de Orlando é algo que pode ser igualmente constatada em outros personagens do romance. No período em que o protagonista se apresenta como Lorde Orlando, este se apaixona por uma princesa russa. A primeira vez que ele a viu, ficou em dúvida sobre o seu sexo, porém, julgou ser esse um pormenor obscurecido “pela extraordinária sedução que emanava da própria pessoa” (Woolf, 1983, p. 20). Ainda na fase masculina, a arquiduquesa Harriet mostra-se completamente enamorada de Orlando e assim continua quando o mesmo se metamorfoseia em Lady Orlando. Porém, tal como o protagonista, ela muda de pólo, apresentando-se agora como arquiduque. Quando Orlando se apaixona por Shelmerdine, o esposo que lhe dará um filho, um suspeita que o outro é do sexo oposto ao que afirma ser.

Embora a Orlanda de Guimarães Rosa não seja como o Orlando de Virginia Woolf, um ideal andrógino do ser humano, constata-se que a escolha de seu nome não é de todo gratuita. No romance de Woolf, Orlando estava em busca do amor e, de fato, terminou por encontrá-lo nos braços de Shelmerdine. Todavia, enquanto ser andrógino, ele já havia atingido o estado de perfeição. Ao que parece, Orlando buscou o amor no *outro* enquanto ser meramente humano, ou seja, independentemente do sexo, pois ele já era constituído dos dois. No caso de Orlanda, a escolha do nome aponta para a busca da união primitiva, a aspiração à unidade, que será alcançada com a figura masculina do narrador-personagem. Com ele, formará “outra-uma pessoa” (p. 155), dotada dos dois sexos, conforme a idéia platônica de complementação entre os sexos como cláusula obrigatória para a existência de total satisfação e felicidade. Poder-se-ia inclusive pensar que o anonimato do narrador-personagem é compensado pelo próprio nome de Orlanda. Se, no romance de Woolf, Orlando serve para nomear o protagonista enquanto homem e enquanto mulher, por que não pensar o mesmo no caso do conto rosiano? Orlanda e o narrador-personagem não constituem agora um único ser?

Da leitura de “Se eu seria personagem”, é possível constatar que Orlanda e Titolívio Sérvulo atestam a essencialidade andrógina e plurifacetada do narrador-personagem. Por meio dos dois, ele se mostra duplamente duplo. Nesse sentido, pode-se dizer que, sob perspectivas distintas, o encontro com o

outro externo objetivado na figura da amada e do amigo ofereceu-lhe a chance de se enxergar interiormente, de penetrar em si mesmo – ainda que, para isso, fosse necessária a colaboração de seu interlocutor.

A falta de competência para sozinho digerir os fatos vividos não lhe impediu de, ao menos, ter uma certeza com relação a Titolívio: “Sei o que hei. Timidez paga devagar, mas paga” (p. 157). Sentindo-se justificado, ele mostra que a timidez fez-se mais eficiente que a ação. E, recriando uma fala popular, ele diz: “Mais vale quem a amar madruga, do que quem outro verbo conjuga...” (p. 156). Com isso, prova que amar vale a pena. Mesmo em meio a tantos sofrimentos, ter esperado a efetiva realização do amor nos braços de Orlanda foi melhor do que ter conjugado outro verbo. Em virtude de sua natureza, ele não quis revelar ao amigo plagiador as suas dores e o seu sucesso. Porém, agora, deseja partilhar de sua experiência, deixando-a registrada por escrito, conforme demonstra outro provérbio modificado: “Fique o escrito por não dito” (p. 158).

11. “SINHÁ SECADA”

O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta.

“Sinhá Secada”, p. 160.

O conto “Sinhá Secada” trata da trágica estória de uma mulher a quem deram “esquecimento” (p. 159), ou melhor, de alguém que, “apartada [de todos], entrava no mundo pelo fundo, sem notícias nem lembranças” (p. 161). A personagem que dá título à narrativa, mas que não possui um nome próprio, certa vez, “procedera mal” (p. 159) aos olhos do marido e da comunidade local, violara a ordem estabelecida, e esta atitude acarretou-lhe marcas indeléveis. O alto preço pago pelo erro abriu uma ferida no mais profundo de seu ser, sangrando por anos a fio – mais precisamente, até a aproximação da morte.

Se, já em vida, a protagonista fora banida da memória local, seria de se esperar que, após sua morte, tudo o que dissesse respeito à sua figura estaria consigo enterrado de uma vez por todas. Contudo, não é o que se constata no conto. “Sinhá Secada” caracteriza-se justamente como uma narrativa de reabilitação de sua imagem. Como se fosse um advogado de defesa, o narrador retomará a estória da desprezada personagem, recorrerá da dura sentença que a vida lhe deu e tecerá todo o seu discurso em prol do resgate dela.

Embora faça uso do coletivo “a gente” (p. 159), constata-se que este narrador não fora uma testemunha ocular dos fatos, nem mesmo fala em nome da população local. Tudo o que sabe acerca da personagem Sinhá obteve através do depoimento de outra personagem: “a boa preta Quibia. [...] Sobre os anos, foi pois quem dela pôde testemunhar o verossímil” (p. 160). Lê-se no conto que “Só a Quibia vigiava-lhe a sombra e o sono. Donde o coligido – de relato – o que de suas escassas frases razoáveis se deduz” (p. 160). Será, portanto, com base nos fatos por ela comunicados, porém, postos numa ordem por ele estabelecida, que se dará a narrativa de “Sinhá Secada”.

Assim que se depara com as primeiras linhas do conto, o leitor é levado, de imediato, a visualizar uma cena brutal:

Vieram tomar o menino da Senhora. Séria, mãe, moça dos olhos grandes, nem sequer era formosa; o filho, abaixo de ano, requeria seus afagos. Não deviam cumprir essa ação, para o marido, homem forçoso. Ela procedera mal, ele estava do lado da honra. Chegavam pelo mandado inconcebíveis pessoas diversas, pegaram em braços o inocente, a Senhora inda fez menção de entregar algum ter, mas a mulher da cara corpulenta não consentiu; depois andaram a fora, na satisfação da presteza, dita nenhuma desculpa ou palavra (p. 159).

Conforme assinala o trecho transcrito, através da linguagem dinâmica do narrador, o leitor é colocado, de maneira inesperada, diante do acontecimento que mudará a vida da personagem: a abrupta e fatal separação do filho. É como se leitor e personagem se defrontassem com a mesma situação e ao mesmo tempo. Note-se que a utilização de verbos na terceira pessoa do plural – “vieram”, “não deviam”, “chegavam”, “pegaram”, “andaram” – e a falta de conexão entre as orações conferem ao discurso a idéia de rapidez e violência com que as ações foram praticadas. Além disso, o emprego do sujeito indeterminado, o anonimato das citadas “inconcebíveis pessoas diversas” (p. 159) que invadem a casa e a ausência total de explicação – “dita nenhuma desculpa ou palavra” (p. 159) – ajudam a compor uma atmosfera de indefinição em torno dos fatos que antecedem a perda da criança.

Em “Sinhá Secada”, dois tipos de justiça se farão presentes: a humana e a divina. A primeira, logo no início do conto, irá reparar a suposta “honra” (p. 159) do pai. A segunda, já no final, a “dor” (p. 159) da mãe. No que diz respeito à justiça humana, verifica-se que a mesma está baseada nas regras que regem um mundo marcadamente patriarcal. Neste mundo, as relações masculinas prevalecem sobre as femininas. Seja enquanto pai, seja enquanto marido, o homem é o direcionador das decisões. À mulher não resta outra opção senão, sob a mais dura tirania masculina, ser educada para se tornar uma “Senhora”, isto é, “dona-de-casa”, “patroa”, a fiel “mulher” do “senhor”. Cabe salientar que o próprio narrador se refere ao marido da personagem como um “homem forçoso” (p. 159), o que evidencia a idéia de autoritarismo.

Desse modo, considerando o fato de que o mais forte aniquila o mais fraco, Sinhá sucumbirá à rígida moral patriarcal: “Ela procedera mal, ele estava do lado da honra” (p. 159). Maculado o nome da família, sob força de lei, ver-se-á obrigada a entregar ao marido o bebê de poucos meses. Para expressar o cumprimento desta justiça, o narrador lançará mão de palavras e expressões próprias do universo do direito, tais como: “cumprir essa ação” (p. 159), “mandado” (p. 159) e “escritas injustiças sem medida nem remédio” (p. 159). Neste último exemplo, embora possa soar um tanto estranho, “remédio” é termo jurídico e quer dizer “medida que repara um dano ou restabelece relação jurídica interrompida” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2424).

Perfeitamente ajustada aos moldes patriarcais, Sinhá não reagirá frente ao ocorrido. Recusará à defesa, pois sabe que, neste tipo de sociedade, a mulher não tem voz nem vez. Se quiser ser ouvida, deverá fazê-lo entre seus pares e, ainda assim, com grande possibilidade de insucesso. Não é de se estranhar que somente a boa preta Quibia se coloque ao seu lado: “Quibia, sim, não duvidou, ainda que ouvida a pergunta que a Sinhá se propunha: quando, em que apontada ocasião, cometera culpa? E a resposta - de que, então, só se tivesse procedido mal, a cada instante, a vida inteira...” (p. 161).

Como se pode observar, nada é claramente exposto no texto. Confrontando-se a resposta da Sinhá com o subentendido adultério, fica difícil para o leitor determinar a real culpabilidade da personagem. Outro aspecto que também estabelece um contraponto em relação à alegação do marido e ajuda a confundir ainda mais é o tratamento cortês que lhe é dispensado pelo narrador. Os predicados “Senhora”, “séria” e “mãe” (p. 159), com os quais é caracterizada, não condizem com uma pessoa acusada de infidelidade. De qualquer forma, independentemente de qual lado esteja com a razão, o narrador não se deterá na questão da “honra”, mas no ato desumano de separar uma mãe de seu filho e suas graves conseqüências para ambos os seres. Será exatamente a partir deste ato que ele conduzirá todo o relato. É o que se lê no final do segundo parágrafo: “Do jeito, o fato se endereçou, começador, no certo dia” (p. 159).

Logo que a criança fora levada, “muitos entravam na casa [...]. Cuidavam escutar soluço, do qual mesmo não se percebendo noção” (p. 159). Do mesmo modo que o narrador, parte dos vizinhos fica indignada com a ação do

marido. Para eles, a personagem deveria ter demonstrado forte resistência, “igual onça invencível; queriam não aprovar o desamparo comum, nem ponderar o medo do mundo, da rua constante e triste” (p. 159). No entanto, “sentada”, Sinhá “se sucedia, nas veras da alma, enfim enquanto repicada de tremor. Iam lhe dar água e conselhos; ela nem ouvia, inteiramente, por não se descravar de assustada dor. [...] Ela continha na mão lembrança de criança, a chupeta seca” (p. 159).

Na vida daquela que era tida por “Senhora” acontece uma mudança radical. De acordo com o narrador, sua casa fica “devastada de dono” (p. 159), ou seja, sem a assistência do “venerável” patriarca. Nesse sentido, além da perda maior do filho, ela também perde o abrigo do lar, a posição doméstica, o nome adquirido na união conjugal e a respeitabilidade outorgada por tais elementos. Em outras palavras, com a dissolução da família, que era o centro do seu universo, ela se vê abandonada à própria sorte. Segundo o relato, num intervalo de apenas dois ou três dias, a personagem tomará “o aspeto pobre demais, somente sem erguer nem arriar rosto” (p. 160). Tornar-se-á o espectro de si mesma, “a sã clara coisa extraordinária – o contrário da loucura” (p. 160).

Já na manhã seguinte ao “desalmoso dia” (p. 162), “sem trouxa de roupa” (p. 159-160) e com “um pé descalço” (p. 160), Sinhá parte numa viagem de destino incerto. Perante boa parte do lugarejo, especialmente entre as mulheres, ela sai totalmente desmoralizada. Entre elas, a personagem deixa de ser a “Senhora” e passa a ser encarada como “aquela” (p. 159). Dão prova disso os comentários que circulam pelo lugar logo após o seu desaparecimento: “Recitavam vozes: que numa prancha⁷⁶ do trem-de-lastro tinham-lhe cedido viagem, para por aí ir vadiar, mediante algum mau amor” (p. 159). Todavia, assumindo sua defesa, o narrador, sem tardança, contesta e desfaz tais calúnias: “Entanto errados. Ela apenas instricta obediente se movera, a variável rumo, ao que não se entende” (p. 160).

Em “Sinhá Secada”, nota-se que são as próprias mulheres do lugarejo que preservam e sustentam a rígida moral patriarcal. Diz o narrador que, “por

⁷⁶ “Vagão ferroviário aberto de todos os lados, essencialmente reduzido ao seu estrado, e destinado ao transporte de automóveis, caminhões e cargas volumosas indivisíveis” (Ferreira, 1999, p. 1621).

conta de tudo, mães contemplavam” “suas arregaladas filhas”, “expostas ao adiante viver” e, “como o fogo apura e amedronta”, puniam-nas, de antemão, “por possíveis airadas leviandades mais tarde” (p. 159-160). Reprimindo-as por antecipação, tais mães procuravam preservá-las da “vala da amargura” (p. 159), na qual a personagem Sinhá se resvalara, e, ao mesmo tempo, livrar-se do vexame que um acontecimento desta natureza, bem no seio de sua família, poderia lhes causar. Em sua defesa pela ordem vigente, estas mesmas mulheres julgam e condenam Sinhá a cair no rol dos esquecidos. Desde então, “dela não se informavam; dera-lhes esquecimento” (p. 160).

Assim que deixa o lar, totalmente desnorтеada e desalinhada, a ex-Senhora vaga pelas ruas até chegar à estação de trem. Lá, demonstrando estar ainda cravada em “assustada dor” (p. 159), externa em gestos a maternidade cruelmente interrompida: “Encostava no ventre o frio das palmas das mãos. Por isso com respeito a viu e ofereceu-lhe meio copo de cerveja e um pastel de tabuleiro a Quibia, do Curvelo, às vezes adivinhadora. - “*Sinhá...*” - sentiu que assim cabia chamar-lhe, ajeitando-lhe o vestido e os cabelos” (p. 160). Apiedando-se dela, Quibia a convida para, juntas, irem visitar sua filha. Compra-lhe passagem e ambas embarcam numa viagem rumo “aquele intato lugar” (p. 160).

Em nova terra, Sinhá passa a morar com a boa preta, que a acolhe como se fosse um membro da família e lhe arranja um emprego na fábrica de tecidos de Marzagão – onde será considerada “a operária exemplar que houve, comparável às máquinas, polias e teares, ou com o enxuto tecido que ali se produz” (p. 160). Como se pode ver, em ambas as situações, a personagem experimenta uma nova realidade. Primeiramente, através da nova residência que, provavelmente, destoa daquela que tinha em Curvelo. Segundo consta, ambas as mulheres “moraram numa daquelas [decadentes] miúdas casas pintadas, pegada uma a outra, que nem degraus da rua em ladeira, que a Sinhá descia e subia, às horas certas, devidamente” (p. 160). Em segundo lugar, por meio da dura necessidade do trabalho para sobreviver. Agora, a ex-patroa “servia” (p. 160).

Apesar do amparo da preta Quibia, Sinhá não revela à amiga a causa de seu sofrimento: “No filho, no havido menino, vez nenhuma falou [...] – feito

guardado em cofre” (p. 161). Entretanto, a desordem interior causada pelo afastamento da criança continua a se fazer fortemente sentir. Conforme sublinha o narrador: “O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta” (p. 160). Por sinal, tal falta será jamais preenchida na jovem Sinhá. De acordo com Cleusa Rios Pinheiro Passos, “mãe, ela contivera o filho em seu interior, vivendo a experiência única – e ilusória – do corpo ‘pleno’, a sensação do duplo que se desdobra, posteriormente, jamais se tornando estranho. Perdido o corpo da criança, metaforicamente o seu também se desfaz” (2000, p. 95). Daí o contínuo sentimento de “vazio, contrário à ‘plenitude’ da maternidade, capturado pelo definhamento [...] e ‘a sombra’ [...], índice de um corpo que mal se esboça por meio de contornos isolados e obscuros” (2000, p. 95).

Comentando ainda sobre a permanente sensação de falta, a autora acrescenta que,

da perspectiva psicanalítica, a personagem parece *preservar* o período simbólico em que se inaugura a relação dual entre ela e o filho: a fase do espelho. Arrebatado “abaixo de ano” e requerendo “afagos” maternos, a retirada do menino põe em relevo essa fase em que se instaura o primeiro tempo da relação edípica. Para Sinhá, o corpo fragmentado do filho passa a constituir-se objeto predominante de seu desejo. Identificar-se a ele significa configurar-se igualmente fragmentada; resguardar o instante da perda implica *viver* outra: a da (ilusória) unidade, buscada por todos (2000, p. 95).

Em termos menos psicanalíticos, poder-se-ia também dizer que a perda do filho equivaleria para a jovem mãe à perda da própria alma. Esta suposição teria como fundamento a crença segundo a qual a imagem de um indivíduo projetada na superfície do espelho constituiria o símbolo material de sua alma. O próprio texto permite que se formule esta hipótese. Diz o narrador que Sinhá, “durante um tal tempo, nunca mais se olhara em espelho” (p. 161) – uma atitude que, a nosso ver, seria motivada justamente pela angústia de ver-se confrontada com a falta de reflexo.

Sem alma, Sinhá torna-se praticamente um cadáver em vida. Como tal, seu corpo deixa de ter apetites e necessidades. Por isso, rejeita a comida, não tem ânimo para agir e perde a sensualidade feminina. Textualmente, confirma-se que a personagem “quase nem comia, rejeitava o gosto das coisas; dormia

como as aves desempoleiradas” (p. 160). Conforme adiantado pelas colocações de Cleusa Rios Pinheiro Passos, Sinhá vai definhando a olhos vistos. Há no conto três passagens que comprovam esta afirmação. Elas descrevem o corpo da personagem como se o mesmo estivesse quase que sem vida. São elas: “Encostava no ventre o *frio das palmas das mãos*” (p. 159, grifo nosso); “Seus olhos iam-se empanando encardidos, ralos os cabelos” (p. 161); e “Seu *esqueleto* era quase belo, delicado” (p. 162, grifo nosso). Segundo o narrador, antes mesmo de sofrer as penalidades pelo suposto adultério, a protagonista já “nem sequer era formosa” (p. 159). Agora, tendo sofrido toda esta transformação, passa categoricamente despercebida ao olhar cobiçoso dos homens. É o que se constata no seguinte trecho: “Deixavam-na em paz, por nela não reparar, até os homens” (p. 160).

Em todas as situações da vida de Sinhá, a idéia de morte parece irromper com força total. Posta em isolamento tanto por vontade própria quanto alheia e indiferente a tudo e a todos, a personagem tão-somente “queria nada: não esperar; adiar de ser” (p. 160). Com este propósito, primeiramente, ela renuncia a comunicação com o mundo e fecha-se num silêncio quase que absoluto. Tal como afirma o narrador, “não falava, a não ser o preciso diário” (p. 160), o que não passava de “escassas frases” (p. 160). Em segundo lugar, “deixara de pensar, o que mesmo nem suportasse – hoje se sabe – ao toque de cada idéia em imagem seu coração era mais pequeno” (p. 160).

Desse modo, desistida de ser, Sinhá se entrega a um cotidiano mecânico e letal. Como vimos, é dela o contínuo movimento de descer e subir os “degraus da rua em ladeira, [...] às horas certas” (p. 160), para cumprir a jornada de trabalho. Em consonância com sua condição de indivíduo destituído de alma – “o que semelhava causada morte” (p. 160) –, a maquinal personagem vive como se estivesse à parte do tempo, “ladeando”-o (p. 160). Este lhe fora arrancado no exato instante em que lhe levaram o filho. A partir de então, “os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastavam iguais” (p. 161). É por essa razão que “nem um ingrato minuto da arrancada separação poderiam restituir-lhe!” (p. 160-161). Sua ferida jamais cicatrizará, pois, como ensina a sabedoria popular, “só o tempo é capaz de curar todas as feridas”.

Considerando tais apontamentos, compreende-se o título atribuído à narrativa. Embora, em nenhum momento do relato, o narrador se refira à Sinhá como “Secada”, é possível deduzir o signo através da trajetória de definhamento/secagem (concretamente “física” e figuradamente “interior”) da personagem. Nota-se que o “seco” perpassa todo o conto. Já no início, quando levam a criança, esta deixa “a chupeta seca” (p. 159) – objeto intimamente relacionado ao seio materno que, impedido de alimentar, igualmente secará. A partir daí, privada da companhia do filho, Sinhá vai se tornando cada vez mais “Secada”. Presa “no circuito do silêncio” (p. 161), seus pensamentos murcham e suas vontades desidratam-se. O corpo, impregnado pela tristeza, seca a tal ponto que ela se torna “comparável às máquinas, polias e teares, ou com o *enxuto* tecido que [...] se produz” (p. 160, grifo nosso) na fábrica de Marzagão. Sendo uma operária diligente, ela provavelmente obtém ganhos maiores. Contudo, dela retiram até mesmo o salário: “Tomava-lhe a filha casada da Quibia, por empréstimos, quase todo o ordenado, já que a ninguém ela nada recusava” (p. 160). Por último, perdida toda a seiva e apartada do mundo, ela passa o tempo “acarinhando pedaço de pedra, sem graça, áspera, que trouxera para casa” (p. 161) e que funciona como “substituta do ‘meninozinho’ e objeto funcional à exteriorização de seu afeto, entorpecido desde a brusca separação” (Passos, 2000, p. 100).

Por não conhecê-la, a nova comunidade se escandaliza com a sua maneira atípica de ser. Aqui, tal qual acontecera em Curvelo, Sinhá é tratada com indiferença: “Decerto não a prezavam, em geral, portanto; junto dela pareciam urgidos de cuspir e se gabar. Ora a suspeitassem mulher inteligente endurecida, socapa de perfeita humildade” (p. 161). No entanto, apesar de o lugarejo tê-la posto à margem, passados alguns anos, “tiveram de notar. Ela se esparzia, deveras dona, os olhos em espécie: de perto ou de longe, instruía-os, de um arejo, do que nem se sabe” (p. 161). Este singular e inexpressável brilho nos olhos da personagem perdura até o dia em que aparece um moço distinto à procura do “paradeiro de sua mãe, da qual também malvadamente separado desde meninozinho” (p. 161).

“Seria ela?! Não” (p. 162), tudo não passou de uma enganosa coincidência. Conferindo-se “nomes e fatos”, constatou-se que “o moreno moço”

era “de outro lugar, outra sumida mãe, outra idade” (p. 162). Não obstante as expectativas frustradas, o inesperado acontecimento tira Sinhá do estado de apatia e nova transformação ocorre. Segundo o narrador, ela, que tudo recebera sentada e “calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão do tristonho moço, real, agora assim mesmo um tanto conformado. Sorria, a Sinhá, como nunca a tinham avistado até ali, semelhava a boneca de brincar de algum menino enorme” (p. 162).

O aparecimento do rapaz leva a personagem a revisitar o passado pela última vez e, nesta derradeira retomada, ela é curada interiormente. Mesmo não sendo a criança da qual nunca mais tivera notícias e pela qual tanto ansiara reencontrar, o “moreno moço” vivera o mesmo drama de seu filho. É precisamente em função desta identidade entre ambos os casos que ela consegue vislumbrar na face do jovem a face do filho perdido. Além disso, tanto a Sinhá quanto o rapaz são peças que, de certo modo, se encaixam e se compensam: ela, uma “sumida mãe”, que vive a falta do *outro* representada pela figura do filho; ele, por sua vez, um filho perdido que vive a falta do *outro* representada pela figura da mãe.

Com efeito, verifica-se, no conto, que um personagem transfere para o outro o afeto duramente guardado. Nesse sentido, aquilo que poderia ser considerado um desencontro é, na realidade, feito encontro. No gesto de Sinhá para com o “moreno moço”, vê-se manifestar o sentimento de amor e doação materna que faz calar o coração do jovem. Já no que se refere ao rapaz, diz o narrador que, além da “indicação” obtida por meio de “contadas conversas” (p. 161-162), ele sentira “o coração para cá intimado o puxando...” (p. 162). De fato, “só o amor dando-se o mesmo, vem a ser, que o atraíra de vir, não por esmo” (p. 162). Ainda que, em sua incansável busca, não tenha encontrado a “sumida mãe”, ele também transmite à Sinhá o seu amor filial e ela o recebe como se fosse uma dádiva. Assim dito, pode-se afirmar que, ao defrontar-se com o *outro*, cada um dos personagens descobre-se a si mesmo. Como se observa, o resultado é a dissolução do sentimento de vazio, ou melhor, a reconciliação interna de ambos os seres.

A partir deste momento, Sinhá deixa de “adiar de ser” (p. 160) e ressurgue para a vida. Embora por pouquíssimo tempo, um intenso sentimento

de felicidade apodera-se da personagem e ela pode, então, morrer em paz. Conforme se lê, “nesse favor de alegria [a Sinhá] persistiu, todos exaltando o forte caso. Seja que por encurtado prazo. Até ao amanhecer sem dia” (p. 162), quando, “fechou, final, os novos olhos” (p. 162). Todavia, antes de partir, ela rompe o silêncio e relata à Quibia toda a causa de seu sofrimento. Assim, curiosamente no dia seguinte ao subir da “ladeira, a quentes passos” (p. 161), do suposto filho, a personagem a desce pela última vez. Agora, porém, já não mais enquanto “Sinhá Secada”, mas, conforme notado e destacado pela boa preta, transfigurada na “- *Sinhá Sarada...*” (p. 162).

Em conformidade com este novo estado, observa-se, no enterro da personagem, a reunião de três elementos de forte carga simbólica: flores, terra e chuva. De acordo com o narrador, “o caixão saiu, devagar desceu a ladeira, beirou o ribeirão rude de espumas em lajedos, e em prestes cova se depositou, com flores, com terra que a chuvinha de abril amaciava” (p. 162). Como se pode notar, o modo como o sepultamento ocorre leva-nos a identificar não apenas a ação humana, mas, igualmente, a graça divina. No que diz respeito à primeira, o corpo corruptível de Sinhá é conduzido e devolvido, pelas mãos da população, ao colo materno da terra-mãe. Já no que tange à segunda, em função das “virtudes da alma” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 437) da personagem, claramente ilustradas pela simbologia das “flores”, Sinhá é revivificada em espírito. Concorrendo também para esta idéia de revivescência, está a figura da chuva, que “é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 235).

A propósito, pode-se dizer que é exatamente a água da chuva, considerada aqui como “fonte de vida, meio de purificação” e “centro de regenerescência” (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 15), que fecunda, de uma vez por todas, a alma ressequida da personagem. Assim como o “seco” e a idéia de morte a ele ligada impregnam a narrativa, o “líquido”, enquanto metáfora textual da vida, também se faz presente. Como vimos, com a perda do filho, Sinhá secou interna e externamente. Percebendo esta situação, algumas pessoas tentaram reverter o quadro. Já no início do conto, tão logo levam o bebê, os vizinhos solidários procuram “lhe dar água” (p. 159) para o corpo e “conselhos” (p. 159) para a alma. Porém, “ela nem ouvia, inteiramente, por não se descravar

de assustada dor” (p. 159). Quando a preta Quibia a encontra na estação de trem, também procura revivê-la, oferecendo-lhe “meio copo de cerveja” (p. 160). Entretanto, o quadro de sequeidão tende a permanecer por quase todo o relato. É somente ao final da narrativa que acontece a efetiva transformação da secura em pulsação de vida. Neste momento, Sinhá não corre mais o perigo de perder a umidade, pois, completamente reparada pela água da chuva, seu corpo jaz próximo a um ribeirão.

Depositada neste solo especial, a protagonista irá renascer em outro plano, o espiritual. Levando-se em conta todo o processo de despojamento por ela vivido, tal passagem terá, pois, o sentido de um coroamento. Conforme demonstrado no decorrer desta análise, independentemente de ter errado ou não, a acusação de adultério levou a personagem a ser simbólica e publicamente “apedrejada”. Numa clara alusão ao episódio da mulher adúltera, relatado pelo evangelista São João (8, 1-11), Sinhá trazia sempre consigo uma “pedra, sem graça, áspera”, a qual “passava espaços [...] acarinhando” (p. 161). No texto bíblico, objetivando pôr Jesus à prova, os escribas e os fariseus trouxeram-lhe certa mulher, surpreendida em adultério, e o indagaram sobre o que deveria ser feito dela, uma vez que, na Lei, Moisés os ordenava a apedrejar tais mulheres. Para mostrar-lhes que a pessoa humana está acima de qualquer lei e que não se deve julgar e condenar a ninguém, Jesus lhes disse: “Quem dentre vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra!” (Jo 8, 7). Como nenhum deles estava isento de culpa, saíram um após outro, deixando-a sozinha com Jesus, que a perdoou. Diferentemente do texto bíblico, no conto rosiano, Sinhá não mereceu misericórdia e foi cruelmente punida pela lei patriarcal.

Culpada ou não de ter fugido ao comportamento esperado, ela não manifestou revolta e, humildemente, assumiu o pesado castigo. À custa de muito sofrimento, Sinhá percorreu um longo caminho de expiação. Abandonada à própria sorte, partiu sem rumo, renunciou a comunicação, o pensamento, a alimentação, o dinheiro, o conforto de um leito e viveu à margem do tempo. A ferida aberta pela retirada do filho a fez descer aos profundos abismos da dor. Através deste processo, a personagem atingiu a redenção e acabou santificada. Como a justiça divina tarda, mas não falha – pelo menos isto é o que diz a sabedoria popular –, no limiar da morte, ela obteve o reparo de sua dor. No

encontro com o possível filho, a vida lhe concedeu um intenso e regenerador “favor de alegria” (p. 162), que a converteu na “Sinhá Sarada”.

Para expressar a presença do sagrado a percorrer o conto e a promover o consolo final para o seu amor de mãe, o narrador, do mesmo modo com que fizera em relação ao cumprimento da lei humana, também se utilizou de termos e expressões próprios deste universo, a saber: “o inocente” (p. 159), “nas veras da alma” (p. 159), “com dúvida de Deus” (p. 159), “limpo espírito” (p. 160), “ao pôr-lhe a vela na mão” (p. 161), “- *Se ela viesse mais à igreja, havia de ser uma Santa...*” (p. 161), “abençoando-o” (p. 162), “Anjinho” (p. 162) e “desalmoso dia” (p. 162).

Ainda com relação à idéia do divino, constata-se, em “Sinhá Secada”, que não apenas a protagonista ascende à esfera do transcendente por meio do sofrimento, mas, igualmente, “o filho, [que] abaixo de ano, requeria seus afagos” (p. 159). Depois do enterro, decidida a investigar os fatos e a empreender pesquisa sobre o paradeiro do menino, Quibia retorna à Curvelo e descobre que ele morrera logo após a separação da mãe. A falta e a inacessibilidade do corpo da Sinhá a alimentá-lo, aquecê-lo e acariciá-lo o atingiram profundamente. Segundo as informações obtidas, a criança “nem chegara a andar nem falar, adoecido logo no depois do desalmoso dia, dos esforços arrebatados” (p. 162). Morrendo “inocente” (p. 159), em estado de extrema pureza, tornou-se um “anjinho” (p. 162).

Assim sendo, tendo ambos, mãe e filho, encontrado o mesmo destino e renascido num plano superior, deduz-se que o amor, impossibilitado de se realizar no plano humano, tenha se concretizado na esfera sobrenatural. Neste momento, porém, já não mais simplesmente entre a mãe e o filho, mas entre a “santa” e o “anjinho”. Diga-se a propósito, talvez seja justamente por reconhecer este reencontro especial que a amiga Quibia, após realizar sua investigação, tenha se curvado para beijar a terra-mãe que, mais uma vez, os acolhera em seu ventre: “Quibia relanceou – o passado, de repente movente, sem desperdícios. Se curvou, beijando ali mesmo o chão, e reconhecendo: – *Sinhá Sarada...*” (p. 162).

Conforme evidenciado no decurso deste estudo, a boa preta Quibia manteve-se ao lado da protagonista por praticamente toda a narrativa e a serviu

como se fosse uma dedicada ama de companhia. Vale lembrar que, desde o primeiro instante em que avistou a futura amiga na estação de trem, ela reconheceu a sua essência nobre, sentido, por isso, que deveria chamá-la “Sinhá”, que é precisamente a “forma de tratamento com que os escravos designavam a senhora ou patroa” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2580). Sempre fiel, Quibia conquistou a confiança da protagonista, que a tornou sua confidente nos momentos finais. O “muito” (p. 162) que lhe fora contado levou-a a remexer o passado da Senhora, o que lhe permitiu acumular certo número de informações. Assim, munida do que viu, ouviu e pesquisou e preocupada em restituir o respeito que lhe cabe, ela comunicou ao narrador o conteúdo de seu relato. Como se fosse uma espécie de advogado de defesa, a este último foi confiada a tarefa de recobrar e redimensionar a dispersa e fragmentada estória da anônima protagonista, dando-lhe visibilidade, recorrendo da cruel sentença que a vida lhe deu e resgatando de maneira decisiva a sua desprezada e desmoralizada imagem – tarefa esta executada com êxito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.

“Aletria e Hermenêutica”, p. 17.

No início deste trabalho, vimos que *Tutaméia (Terceiras Estórias)* é uma obra cuja estrutura atípica solicita intensa perscrutação do leitor. Lançando mão de recursos como dois índices, dois títulos, ordenação alfabética dos contos, anagramas, epígrafes (legítimas e apócrifas), hipógrafes (oriundas de textos supostamente desconhecidos), glossário (de palavras não utilizadas), quatro prefácios, ilustrações de capa e ilustrações ao final de cada estória, Guimarães Rosa deu à luz um livro-labirinto. Há, na obra, um grande número de divisões, corredores, galerias, etc., de feitio deveras complicado que só a muito custo e coletivamente se lhe pode acertar com a saída. Vários são os ângulos pelos quais ela pode ser mirada e, à medida que cada leitor percorre um de seus intrincados percursos, pode-se dizer que um pouco mais próximo se chega da compreensão do todo.

Dentre as singularidades de *Tutaméia*, aquela que mais chamou a nossa atenção foi a inusitada presença de quatro prefácios para uma única obra e sua inabitual posição. Conforme assinalado na introdução deste estudo, de acordo com o índice que encabeça o volume, em vez de se localizarem geograficamente no início, tais prefácios – sem serem apresentados como tais – aparecem distribuídos, juntamente com as narrativas, em ordem alfabética – como se o livro fosse formado por quarenta e quatro contos. Já no “índice de releitura”, em oposição ao primeiro, eles aparecem alinhados, sendo, pois, separados das estórias. Nesse momento, há um título para encabeçar os prefácios e outro para indicar os contos.

A nosso ver, em consonância com os dois índices, os prefácios de *Tutaméia* teriam duas possíveis funções: inicialmente, considerando o primeiro

índice, cada prefácio estaria vinculado a um grupo de estórias e teria papel norteador; em segundo lugar, em conformidade com o “índice de releitura”, eles teriam aplicação para além do grupo de estórias com que se relacionam, englobando, pois, *Tutaméia* como um todo e os demais títulos do autor.

Levando-se em conta o fato de que Guimarães Rosa acentua, em cada um dos prefácios, aspectos distintos de sua produção, não há dúvidas de que a segunda função seja realmente admissível. No entanto, no que diz respeito à primeira, fazia-se ainda necessário verificar até que ponto tais textos estariam verdadeiramente oferecendo a chave de compreensão dos quatro grupos de estórias que encabeçam. Uma vez que tamanha aventura seria por demais perigosa em razão do número de contos e à sua complexidade, a proposta deste trabalho consistiu na análise do grupo de estórias aberto pelo terceiro prefácio, “Nós, os temulentos”.

Vimos, neste prefácio, que o personagem Chico, aflito pelo misterioso e cruel “*drama*” do “*estar-no-mundo*” (p. 115), procura anulá-lo, ou melhor, convertê-lo “*em irrealidade*” (p. 115), através da bebedeira. Já no início do texto, o estado de embriaguez do personagem garante-lhe uma visão “diplópica”, isto é, Chico começa a ver todas as coisas de forma duplicada. À proporção que observamos as várias etapas de seu percurso, vamos notando que ele, gradativamente, vai perdendo a noção do real e trazendo o imaginário para a realidade. Num clima de muito humor, suas crescentes “duvidações diplópicas” (p. 115) levam-no a perder as noções de tempo, de espaço e, por último, a própria identidade. Nesse momento, é o “eu” de Chico que aparece duplicado. Depois de ter vivido várias peripécias até encontrar a própria casa, ele vê, diante do espelho, o corpo, que antes lhe era familiar, metamorfosear-se em corpo estranho. Sendo algo indesejável de se contemplar, o “borracho” (p. 118) personagem desfere uma sapatada contra o espelho. Tendo reduzido o *outro* aos “*mil pedaços de praxe*” (p. 118), Chico “*tumbou-se pronto na cama; e desapareceu de si mesmo*” (p. 118).

Partindo do que julgamos constituir o eixo de “Nós, os temulentos”, ou seja, a questão da “diplopia”, fizemos, então, a nossa pesquisa. Através das análises dos onze contos que o seguem, foi possível constatar que, de fato, existe uma afinidade temática entre eles e esta é a questão do duplo. Eis,

portanto, o centro e enigma das estórias deste grupo cujo acesso deu-se através do prefácio. Todavia, enquanto em “Nós, os temulentos” as “diplopias” se inserem no contexto da embriaguez, nestes contos, os dualismos se revelam como sendo de natureza distinta. São, pois, decorrentes da imaginação criativa do autor.

No decorrer de nossa exposição teórica, procuramos mostrar que a abrangência do motivo do duplo é bastante considerável, podendo o mesmo aparecer sob as mais diversas formas. Diga-se de passagem, os próprios onze contos que integram o *corpus* desta tese comprovam tal fato. Aqui, o duplo não se manifesta de forma uniforme. Pelo contrário, é visto sob variados ângulos, o que nos permite afirmar que Guimarães Rosa passeou pela pluralidade do tema. Neste passeio, ele caminhou na contramão de uma concepção unitária do homem e do mundo, interpelando, desse modo, a vida de forma plural. Como demonstram as análises efetivadas, grande parte dos personagens são seres cindidos, sujeitos cujo sentimento de vazio, de incompletude, leva-os, direta ou indiretamente, a empreender uma busca de si no *outro* para tentar se preencher. “É na alteridade, revelada em diferentes situações, que o Eu” desta galeria de personagens vai, assim, “descobrir faces inusitadas de si mesmo” (Mello, 2000, p. 123). Em uma breve apresentação das análises realizadas, pode-se dizer que o tema do duplo fez-se presente nas seguintes situações:

Em “O outro ou o outro”, ele se dá através da alteridade cultural. Através do discurso efetivado pelo narrador-personagem, constata-se o sentimento de alteridade por ele experimentado quando se depara com um acampamento cigano. Em companhia de seu tio Dô, delegado, o personagem vai ao acampamento para resolver um caso de furto. Curiosamente, todo o seu discurso é construído de forma intercalada, o que faz supor uma intencionalidade estética. Situado entre os dois diferentes “outros” (“O *outro* ou o *outro*”), ele ora dedica atenção ao cigano Prebixim, ora desvia o foco para o tio. Nos momentos em que focaliza o primeiro, seu olhar mostra-se marcado pelo “estranhamento”. Os hábitos, o linguajar, as roupas, o belo físico, a sensualidade e a fidelidade ao espírito livre e alegre de seu povo fazem de Prebixim um personagem exótico. Em decorrência do contato com este *outro* culturalmente diferente, o narrador-personagem sente aflorar o desejo

inconfesso de praticar seu estilo de vida. O que ocorre é o reconhecimento do *outro* em “si”. Já nos momentos em que focaliza o tio, seu olhar o apreende enquanto “conhecido”. Diferentemente de Prebixim, que se configura enquanto instinto, tio Dô situa-se enquanto razão. Trata-se de sujeito cidadão, cativo das regras e valores locais pelos quais deve zelar. Embora caracterizados como seres díspares, tanto tio Dô quanto Prebixim marcam a natureza dúplice do narrador-personagem. Ambos os “outros” formam o “mesmo”.

Além de “O outro ou o outro”, no conto “Orientação”, constata-se também a presença do duplo através da alteridade cultural. O conto narra a trajetória de Yao Tsing-Lao, um chinês que vai parar no interior de Minas Gerais e lá prospera. Em razão de seus caracteres, Seô Quim – como acabou por se tornar conhecido no meio – é o estrangeiro que causa espanto e admiração. Diferentemente dos sertanejos, ele “tem outro modo de ter cara” (p. 123) e a propriedade na qual habita parece ser um pequeno pedaço da China. Embora sendo diametralmente oposta à sua figura – pois ambos eram “parecidos como uma rapadura e uma escada” (p. 124) –, o chinês se apaixona pela mulata Rita Rola. Aqui, os traços antitéticos aparecem como expressão do liame de complementaridade e a paixão correspondida resulta no casamento entre Oriente e Ocidente. Entretanto, com o decorrer do tempo, a convivência com o *outro* e a recusa em se adaptar a seus hábitos começa a propiciar desencontros e a sertaneja exige a separação. Embora o enlace não perdure, o encontro de personagens tão desiguais acarreta transformações substanciais, especialmente em Rita Rola, que acaba por “orientalizar-se”.

Ainda que, em “Orientação”, exista um par amoroso, observa-se que, no conto, o que, de fato, sobressai não é a questão da complementação entre os sexos, mas a citada alteridade cultural. Como ficou evidenciado, o relacionamento homem/mulher precisou se desmanchar para que ela pudesse realizar uma definitiva viagem na estraneidade do *outro* e de si mesma. A materialização do amor enquanto encontro necessário para solucionar uma divisão interna e levar ao alcance da unidade estará presente nos contos “Palhaço da boca verde”, “Se eu seria personagem”, “Ripuária”, “Quadrinho de estória” e “Retrato de cavalo”. Nestas narrativas, o que se registrará será a idéia platônica de que cada um de nós não passa de um ser andrógino que, em

consequência de um castigo divino, fora cortado ao meio e cujo destino se converteu na eterna busca pela metade correspondente.

Em “Palhaço da boca verde”, três são os artistas que fazem parte do enredo, compondo a complexa situação de um triângulo amoroso: Mema Verguedo, X. Ruysconcellos e Ona Pomona. Tais personagens – cada qual à sua maneira – são seres dúplices. No que se refere à X. Ruysconcellos, sob a pele do palhaço Ritripas, este procura fugir da realidade. Como o seu nome próprio atesta (“X.” + “Ruysconcellos”), trata-se de um indivíduo configurado como um enigma para si mesmo e para os outros. A parte representada pela letra “X” indica a sua face faltante. Tendo, pois, abandonado o mundo circense, ele sai em busca de “toda cópia de informação, sobre Ona Pomona, casada e remota no mundo” (p. 131). Com esse propósito, vai à procura de Mema, personagem que fora amiga de Ona antes desta partir, e cuja sorte fizera dela uma prostituta. A utilização da palavra “cópia” já remete para a idéia do duplo, isto é, uma atua como o *alter ego* da outra. Como vimos, uma representa a figura do “fruto”, a outra a do “caroço”. Ao contrário de Ona Pomona, por quem o coração de Ruysconcellos bate mais forte, mas que não é correspondido, é Mema quem o ama. O ex-ator somente se dará conta disso ao final da narrativa, quando, ao rasgar em duas partes o retrato que trazia com as imagens das duas mulheres, perceber que destruiu justamente “essa outra e errada metade” (p. 131). No quarto de Mema, o transbordamento da paixão levará o casal à morte, que, então, será feita encontro definitivo.

Se em “Palhaço da boca verde” tem-se um triângulo formado por duas mulheres e um homem, em “Se eu seria personagem” verifica-se situação oposta. Dois rapazes são apaixonados pela mesma mulher: o tímido e passivo narrador-personagem e seu amigo Titolívio Sérvulo, homem de ação. No que diz respeito ao narrador-personagem, trata-se de um ser duplamente duplo. O amigo Titolívio Sérvulo e a amada Orlanda são as suas faces complementares. Com o primeiro, forma uma dupla de íntimos e rivais. Durante o tempo em que Titolívio corteja Orlanda, o narrador-personagem se submete a estranha experiência de ser desvelado por meio dele. Todas as atitudes e investidas do amigo com relação à mulher amada são, pois, exteriorizações de seus desejos mais profundos. Não é de se estranhar que ele o caracterize como “reflexo, eco,

decalque” (p. 156). Já no que diz respeito à relação do narrador-personagem com Orlanda, esta é a metade feminina que lhe falta. Assim que Titolívio deixar de parasitá-lo e persegui-lo, ele poderá formar com ela a polaridade necessária à realização do amor.

Além da referida construção do amor a partir da idéia de androginia, em “Ripuária”, o duplo também se manifesta através da idéia igualmente platônica de prisão *versus* desejo de libertação, presente no mito da caverna – fato que se repetirá em “Quadrinho de estória”. O conto trata de moradores à beira de um rio. A caracterização espacial mostra esse rio como divisor de dois mundos marcadamente distintos: o “cá” e o “lá”. O lugar onde se passa praticamente toda a ação é o “cá”, espaço que evoca a idéia de escuridão e de estagnação. Os habitantes desse lugar ignoram o que está no outro lado do rio. Estão como que enleados por esta margem e não aceitam mudanças. Diferentemente deles, Lioliandro identifica-se com a outra margem, ambiciona conhecê-la e libertar-se das correntes que o aprisionam. Para ele, a margem de “lá” corresponde à “uma só firme luz” (p. 152) e é de lá que virá a companheira por quem tanto espera – fato esse confirmado com o decorrer da narrativa. Como que pela ação do destino, um dia aparece uma canoa vinda do outro lado, sem dono, e ele lhe dá o nome de Álvara, justamente o nome da moça de “lá”, o seu par correspondente e, ao mesmo tempo, o seu instrumento de libertação.

Em “Quadrinho de estória”, a *coincidentia oppositorum* necessária à realização do amor é quebrada quando o protagonista, impulsionado por seu ciúme excessivo, dá cabo da companheira. Em decorrência do ato praticado, ele se encontra preso num lugar marcado pela escassez de luz (a própria caverna) e vive atormentado, pois, “da que não existe mais, descontornada nem pode sozinho lembrar-se” (p. 139). Os poucos raios solares que recebe chegam através das grades de um único quadrinho de janela, que acabará por se tornar a sua simbólica via de acesso à liberdade. Através da visão, iluminada pelo sol do “meio do meio-dia” (p. 140), de uma “transeunte” (p. 141) de vestido azul, ele conseguirá resgatar a imagem da “transiente” (p. 141) amada. Por meio desse duplo vivo, o personagem poderá, momentaneamente, “satisfazer a vontade de lembrança dela” (p. 139).

Fundamentando-se igualmente no mito da caverna, em “Presepe”, Guimarães Rosa traz para o campo de discussão o dualismo platônico segundo o qual todas as coisas conhecidas no mundo visível são o duplo imperfeito e fugaz de uma realidade ideal. Dessa forma, sendo imitação da imitação, a obra de arte seria um desvio em relação à essência, por estar três graus afastada da verdade. No conto rosiano, depara-se o leitor justamente com a representação de uma outra representação. Enquanto os familiares vão à missa do galo, Tio Bola, um velho fazendeiro de oitenta anos, refaz, num estábulo, com seu próprio corpo o presépio. Deitado num cocho e rodeado por um burro, um boi, uma cardíaca cozinheira e um imbecil agregado ele reatualiza um quadro da fé cristã.

Em “Retrato de cavalo”, o retrato em que se apresentam as imagens de Lirialvo, o cavalo de Bio, e a namorada de Iô Wi caracteriza-se como elemento que se presta à representação do duplo. Para Bio, a quem não pertence o retrato, o cavalo captado constitui um roubo. A seus olhos, a alma do animal estaria retida no retrato e este, por sua vez, já estaria sugando as suas energias. Por isso, o retrato deveria ser destruído. Seria uma forma de garantir-lhe a vida. Essa situação gera atrito entre os dois personagens, já que Iô Wi não quer cedê-lo, pois, no quadro, ele pode contemplar a imagem da moça. Para o personagem, o retrato representa o próprio sujeito amado – seu pólo complementar – e, concomitantemente, a própria relação. O impasse somente se dissipa com a eliminação dos originais. Ao descobrir que a namorada não mais retornaria, Williãozinho dá-se conta de que sua relação não era com uma moça real, mas idealizada. Já no que se refere a Bio, justificando todos os seus temores, o retrato furta, de vez, a vida de seu Lirialvo.

Em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, tem-se o duplo realidade X imaginação como aspecto caracterizador da narrativa. Os vaqueiros Jerevo, Nhoé e Jelázio, a partir de fragmentos de enunciados, criam um boi imaginário e, concomitantemente, uma estória. A cena em que surge a grandiosa figura do animal é vivida como real, extinguindo-se, pois, a distinção entre imaginação e realidade. Tão logo assume a sua forma acabada, o boi imaginário passa a exercer marcada influência em suas vidas e faz-se constantemente presente. À composição do animal segue-se, então, a sua divulgação. O resultado é que, ao final da narrativa, os personagens que, de

início, caracterizavam-se como reais desdobram-se em irrealis ao sobreviverem na própria história que inventaram. Tornam-se, pois, duplos: criadores e criaturas a uma só vez.

Em “Rebimba, o bom”, após ficar órfão por ocasião de uma epidemia de bexiga preta, o narrador-personagem desenvolve uma curiosa competência: a memória dúplice. Ciente desta cisão em seu ser, ele diz: “Desde aí tive duas memórias” (p. 142). De um lado, ele desfruta da memória de uma vida feliz, pujante, de grande fartura e esperança ao lado dos entes queridos. Do outro, ele conserva a memória de solidão, extrema miséria, enfermidades, desesperança e morte. Na narrativa, todo o seu itinerário oscilará entre essas duas circunstâncias e o que, reiteradamente, marcará a passagem de uma para a outra será o reacender da fé na existência de uma desconhecida e benfazeja figura, chamada “Rebimba, o bom”.

Na história de “Sinhá Secada”, último conto analisado, o duplo é encenado na cisão mãe/filho. Por ter sido “supostamente” uma vez infiel ao marido, tomam-lhe a criança. Esta falta será jamais preenchida na jovem mãe. Enquanto gerava o filho, a protagonista vivenciara a experiência do próprio corpo e, concomitantemente, do próprio ser desdobrar-se. Ao levarem-lhe o filho – o *outro* –, metaforicamente, retiram-lhe a alma, fazendo-a secar externa e internamente. A cura somente se realiza vários anos depois, com o aparecimento de um rapaz que também vivenciara a mesma sorte – a falta do *outro* representada pela figura da mãe.

Conforme afirmado e evidenciado através das análises dos onze contos, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o tema do duplo se revela por meio de diferentes faces, daí a necessidade de se ter visto o todo a partir da singularidade de cada texto. Nesse sentido, durante a execução deste trabalho, optou-se por examinar cada narrativa de acordo com a ordenação alfabética proposta pelo autor.

Após termos efetivado tais leituras, estamos cientes de que não vimos tudo e talvez nem tenhamos visto da forma mais apropriada. O desafio de enfrentar as dificuldades dessas histórias, de sondá-las quanto a uma temática que nelas se encontra bem-acentuada, é bastante grande. O próprio Guimarães Rosa admite que, “às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (p.

178). Contudo, foi com muito suor e dedicação que fizemos nossa investigação e acreditamos que nosso esforço tenha tido um saldo muito positivo, uma vez que a tese que se propôs defender deu conta de iluminar parte de um dos mistérios encerrados nesta obra: a perspectiva fixada pelo terceiro prefácio é a do duplo.

Diante do exposto, espera-se que o trabalho realizado tenha contribuído tanto para as pesquisas que se centram na presença do duplo na obra rosiana – tema que a insere numa longa tradição que remonta aos primórdios da literatura – quanto para os estudos concernentes à *Tutaméia* e sua peculiar estrutura. Estamos convencidos de que, assim como nós optamos pela análise de um corte de estórias estabelecido pelo próprio autor, numa tentativa de interpretar justamente este corte, outros pesquisadores também poderão fazê-lo com relação aos demais prefácios e a seus respectivos feixes de contos. É com base no bom êxito desta pesquisa que o afirmamos.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ACCORSI, Ana Maria Bueno. As metamorfoses de gênero em *Orlando* de Virginia Woolf. In: XVII SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL, 2001, Porto Alegre. *Anais do X Seminário de Crítica Literária*. Porto Alegre, 2001. p. 157-170.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

ANDERSEN, Hans Christian. A sombra. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 285-297.

ANDRADE, Álvaro Martins. “O espelho” de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, Assis, v. 14, p. 49-71, 1972.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *As três graças: nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 2001.

_____. *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1998.

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. A representação em “O espelho”, de Guimarães Rosa. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 11, p. 109-112, jul./dez. 1995.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Ética a Nicômaco; Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 197-270.

BARROS, Marta Cavalcante de. “O espelho”: entre o si mesmo e um outro. *Psychê*, São Paulo, n. 13, p. 61-70, jan./jun. 2004.

BENTO, Lúcia. Alteridade em contos de Guimarães Rosa. 2003. 106p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2006.

BÍBLIA DO PEREGRINO. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2006.

BION, Wilfred Ruprecht. O gêmeo imaginário. In: _____. *Estudos psicanalíticos revisados: second thoughts*. Trad. Wellington M. de Melo Dantas. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 11-32.

BOLLE, Willi. Anedotas de abstração: Tutaméia. In: _____. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 111-133.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O outro: esse difícil. In: _____. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 7-11.

BRASIL, Assis. A chave da obra. In: _____. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. p. 55-105.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 261-288.

CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, v. 18, n. 37, p. 42-53, 1978.

CARPEAUX, Otto Maria. O artigo sobre os prefácios. In: _____. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 268-273.

CARRATÉ, Juan Bargalló. Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: _____ (Org.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. p. 11-26.

CARVALHO, Bernardo. O “unheimlich” em Freud e Schelling. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/percurso/main/pcs03/BernardoUnheimlich.htm>>. Acesso em: 22 set. 2005.

CECHINATO, Luiz. *A missa parte por parte*. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CÉZAR, Adelaide Caramuru; SILVA, Alexandre Vilas Boas da; LIMA, Débora Domke Ribeiro. O narrador presente em *O outro ou o outro*, de João Guimarães Rosa. *Estudos Lingüísticos XXXIII*, Campinas, 2004. CD-ROM.
- CHAMISSO, Adelbert von & KELLER, Gottfried. *A singular história de Peter Schlemihl, O traje faz o homem e Romeu e Julieta na aldeia*. Trad. de Otto Schneider e Germano Thomsen. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.
- CHIZHEVSKY, Dmitri. The theme of the double in Dostoevsky. In: WELLEK, René (Org.). *Dostoevsky: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962. p. 112-129.
- CORACINI, Maria José R. Faria. A celebração do outro. In: _____ (Org.). *Identidade e discurso: (des)construindo subjetividades*. Campinas: UNICAMP; Chapecó: Argos, 2003. p. 197-221.
- CORTINA, Arnaldo et al. Diferentes formas de manifestação do ciúme: uma perspectiva semiótica. *Estudos Lingüísticos XXXIII*, Campinas. 2004. CD-ROM.
- COUVREUR, Catherine. Les “motifs” du double. In: _____. *Le double*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995. p. 19-37.
- COVIZZI, Lenira Marques. *Grande Sertão: Veredas*, no Brasil, em dias de época. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. p. 402-408.
- _____. Prefácios travestidos – estudo sobre as funções dos prefácios de *Tutaméia – Terceiras Estórias*. In: _____. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. p. 88-102.
- CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. “Retrato de cavalo”: o campo da metáfora amorosa. In: XLIII SEMINÁRIO DO GEL – UNAERP, 1995, Ribeirão Preto. *Anais de Seminários do GEL*. Taubaté, 1996. p. 446-451.

_____. A transferência metafórica nos nomes de personagens de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa. 2001. 280p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Sob o signo do amor: uma leitura de seis contos de *Tutaméia*. 1996. 116p. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNESP, Araraquara.

CULT. Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n. 43, 2001. (Dossiê Guimarães Rosa).

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. Confluência e alteridade: a questão do duplo como tema nos contos de Poe e Machado. *Literatura Comparada: Teoria e Prática*, Porto Alegre, v. 8, 1996.

_____. O questionamento do duplo na contística machadiana. *Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. IX, n. 3, p. 373-382, 2002.

DALATE, Sérgio. O solfejo e o modulejo: para uma leitura de “Tutaméia (Terceiras Estórias)”. *Polifonia*, Cuiabá, n. 1, p. 91-108, 1994.

DANIEL, Mary Lou. Post scriptum: Tutaméia. In: _____. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968. p. 178-183.

DOLEZEL, Lubomír. Le triangle du double: um champ thématique. *Poétique*, Seuil, n. 64, p. 463- 472, nov. 1985.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003.

_____. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000.

DUMAS, Alexandre. *Os irmãos corsos*. Trad. Augusto Souza. São Paulo: Saraiva, 1954.

ECO, Humberto. Sobre os espelhos. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENCICLOPÉDIA BARSA. Rio de Janeiro - São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1994.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Editorial Verbo, s/d.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Luiz Antônio de. Orientação: sina e signo. *Através*, n. 1, p. 81-85, 1977.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Do amor e da mulher em quatro contos de Tutaméia. *Minas Gerais*, n. 618, 5 ago. 1978. Suplemento literário, p. 04-05.

FINKLER, Gredes Rejane. O mito do duplo nos poemas de Ferreira Gullar. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 261-270.

FONSECA, Maria Angélica Nogueira Pimentel. Os códigos lingüísticos em “Sinhá Secada”. *Alfa*, São Paulo, n. 28, p. 17-20, 1984.

FRAYZE-PEREIRA, João A. A questão da alteridade. *Psicologia USP*, São Paulo, n. 5, p. 11-17, 1994.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: _____. *Obras completas*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 85-124.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Mínima mímica. In: MATOS, Edilene et al. *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Instituto de Estudos Brasileiros, 2003. p. 929-942.

GARCIA, Celina Fontenele. A construção irônica dos contos: “O espelho” de Machado de Assis e de Guimarães Rosa. *Revista do GELNE*, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 133-135.

GIUSTI, César. Teoria e prática dos prefácios – um estudo sobre *Tutaméia*. Disponível em: <<http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/prefacios.shtml>>. Acesso em: 1 abr. 2004.

GOGOL, Nikolai V. O nariz. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 187-211.

GOIMARD, Jacques & STRAGLIATI, Roland. Le thème du double. In: TROUBETZKOY, Wladimir. *La figure du double*. Paris: Didier, 1995. p. 25-35.

GONÇALVES, Martha Augusta Corrêa e Castro. O humor em Guimarães Rosa - análise de “Nós, os Temulentos”. In: IX SEMINÁRIO DO CENTRO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS DO PARANÁ, 1993, Curitiba. *Anais do IX Seminário do Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná*. Curitiba: UFPR, 1995. p. 146-149.

GOULART, Audemaro Taranto. O “Presepe” de Guimarães Rosa: a representação representada. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000. p. 97-103.

GRANDE ENCICLOPÉDIA BARSA. 3. ed. São Paulo: Balsa Planeta Internacional, 2005.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa; Rio de Janeiro, s/d.

GREEN, Andre. O duplo e o ausente. In: _____. *Sobre a loucura pessoal*. Rio de Janeiro: Imago, 1983. p. 315-334.

GROSSMANN, Judith. João Guimarães Rosa: Tutaméia, fecha-te sésamo da obra. *Cadernos Brasileiros*, v. 11, p. 05-23, 1969.

HAZIN, Marli. O alcance da paródia em *Orlando, A biography*, de Virginia Woolf. In: LICARI, Luzilá Gonçalves (Org.). *A escrita da nova mulher*. Recife: UFPR, 2005. p. 135-150.

HOFFMANN, E.T.A. *A imagem perdida*. Disponível em: <virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/a_imagem_perdida.pdf>. Acesso em 8 dez. 2006.

_____. *A mulher vampira*. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/A_Mulher_Vampira.pdf>. Acesso em 8 dez. 2006.

_____. *Contos fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A mulher sem sombra*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACQUES, Maria da Graça. Identidade. In: STREY, Marlene Neve et al. *Psicologia social contemporânea: livro-texto*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 159-167.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAJES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LAMAS, Berenice Sica. O duplo como representação da morte em conto de Julio Cortázar. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 235-249.

_____. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEITE, Dante Moreira. Retratos e espelhos. In: _____. *Psicologia e literatura*. 2. ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1967. p. 192-198.

LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. “Sinhá Secada”: Stabat Mater ou O contrário da loucura. In: DUARTE, Lélia Parreira & ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 275-283.

LOPES, Paulo César Carneiro. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de “A hora e vez de Augusto Matraga”*, de João Guimarães Rosa. Petrópolis: Vozes, 1997.

- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- LOUÇÃO, Paulo. Comentário filosófico. In: PLATÃO. *A alegoria da caverna*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Ésquilo, 2002. p. 75-151.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MARTINHO, Cristina. Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>>. Acesso em: 1 fev. 2006.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*: O Horla & outras histórias. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 2000. p. 111-123.
- MENDONÇA, Jeová Rocha de. O Retrato de Dorian Gray ou o Retrato de Oscar Wilde? Questões sobre a poética do duplo e biografismo. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, p. 144-153, jul./dez. 2001.
- MIGUET, Marie. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 26-39.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1988.

MOURÃO, Eliane. Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 55-71, 2º sem. 2003.

NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1998.

NOVIS, Vera. *Tutaméia*: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 143-171.

_____. Tutaméia. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 203-210.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Com quantas palavras se faz um boi. *Via Atlântica*, n. 4, p. 107-116, out. 2000.

_____. O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães. In: MENDES, Lauro Belchior & OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira (Org.). *A astúcia das palavras*: ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 101-132.

OLIVEIRA, Marly Amarilha de. Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião. *Travessia*, Florianópolis, v. 5, n. 12, p. 184-195, 1º sem. 1986.

PACCA, Maria Beatriz. Orientando-se pela constelação do Cruzeiro do Sul – uma análise da tradução francesa do conto “Orientação” de Guimarães Rosa. 1997. 97p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

PACHECO, Ana Paula. Pélagos e subterrâneos: a questão do duplo. In: _____. *Lugar do mito*: narrativa e processo social nas *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. p. 243-256.

PACHECO, Carlos. El monodialogo como estrategia narrativa oral em João Guimarães Rosa. In: _____. *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992. p. 105-127.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

_____. O amor: essa “outra” e errada metade (Leitura de *Palhaço da boca verde* de João Guimarães Rosa). In: _____. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Edusp, 1995. p. 26-41.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens e o outro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro]: Funarte, 1990. p. 471-480.

PERKOSKI, Norberto. Duas visões do duplo: Maupassant e Cortázar. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 28, n. 3, p. 75-86, set. 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Orientalismo e orientação em Guimarães Rosa. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 254-263.

_____. Sá-Carneiro e seus duplos. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PLATÃO. *A alegoria da caverna*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Ésquilo, 2002.

_____. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

_____. *A república: livro VII*. Trad. Elza Moreira Marcelina. Brasília: UNB, 1985.

_____. *Mênon*. Trad. Maura Iglesias. 3. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2005.

_____. O banquete. In: _____. *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 01-53.

POE, Edgar Allan. O retrato oval. Trad. Márcia Pedreira. In: _____ et al. *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996. p. 11-16.

_____. William Wilson. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira et al. São Paulo: Nova Cultural, 2003. p. 77-100.

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

PUSCH, Thereza Cristina. A (falsa) oralidade em Guimarães Rosa: Tutaméia. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 7, p. 70-77, 1985.

QUILICI, Cassiano Sydow. Dos espelhos. *Ângulo*, Lorena, n. 76, p. 67-74, dez. 1998.

RANK, Otto. *Don Juan et Le Double: essais psychanalytiques*. 2005. Disponível em: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2006.

_____. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

RENAUX, Sigrid. Dostoievski: a duplicidade na estrutura narrativa de *O duplo*. *Letras*, Curitiba, n. 25, p. 347-400, jul. 1976.

_____. Paralelismos entre Willian Wilson e Sr. Goliádkin, os “duplos” de Poe e Dostoievski. *Estudos Anglo-americanos*, São José do Rio Preto, n. 7 e 8, p. 16-42, 1983/1984.

RICHTER, Anne. Les métamorphoses du double. In: _____ (Org.). *Histoires du doubles: d’Hoffmann à Cortázar*. Bruxelles: Complexe, 1995. p. 7-23.

RIEDEL, Dirce Côrtes Riedel. A busca da palavra poética. *Revista de Cultura Vozes*, v. 65, n. 2, p. 105-113, 1971.

RIVERA, Tânia. *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

ROANI, Gerson Luiz. O duplo em “A confissão de Lúcio” de Mário de Sá-Carneiro. *Com Textos*, Mariana, n. 9, p. 91-97, 1999.

ROGERS, Robert. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

ROMANELLI, Kátia Bueno. A “álgebra mágica” na construção dos textos de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa”. 1995. 383p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

RÓNAI, Paulo. “A fecunda babel de Guimarães Rosa”, “Rosa não parou”, “Palavras apenas mágicas” e “Interesse geral de uma correspondência particular”. In: _____. *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 23-42.

_____. “Os prefácios de *Tutaméia*” e “As estórias de *Tutaméia*”. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 215-225.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites do sertão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (Org.). *Antologia do conto húngaro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 13-32.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *Sagarana*. 26. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

_____. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 145-168.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTA-CRUZ, Maria de. Roméia: a romenha de Rosa em *Tutaméia*. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003. p. 467-476.

_____. Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira & ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 191-211.

SANTOS, Livia Ferreira. A desconstrução em *Tutaméia*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 536-561.

Scripta, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 2º sem. 1998. (Edição especial do Seminário Internacional Guimarães Rosa – Rotas e roteiros).

Scripta, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1º sem. 2002. (Edição especial do II Seminário Internacional Guimarães Rosa).

SILVA, David Lopes da. *Tutaméia: prefácio*. 2001. 92p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SILVEIRA, Regina da Costa da. A propósito dos trinta anos de *Tutaméia*. *Nonada*, Porto Alegre, n. 1, p. 03-08, ago./dez. 1997.

_____. O herói nos contos de *Tutaméia*. 1997. 305p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. Veredinhas da infância em “Presepe”, de João Guimarães Rosa. *RBCEH - Revista Brasileira de Ciências do Envelhecimento Humano*, Passo Fundo, p. 9-15, jul./dez. 2005.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura/UNIP, 1995.

_____. O mundo encantado de *Tutaméia*: uma leitura de João Guimarães Rosa. 1984. 305p. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNESP, Assis.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. Tutaméia. In: *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. p. 103-110.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro e outras histórias*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

TROUBETZKOY, Wladimir. *L’ombre et la différence: le double en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VAL, Ana Cristina Pimenta da Costa. Machado de Assis e o fantástico espelho. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, p. 20-29, 1º sem. 2000.

VASCONCELOS, Sandra G. T. Do outro lado do espelho: um estudo de E. A. Poe e Machado de Assis. *Língua e Literatura*, v. 15, n. 18, p. 23-39, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. A categoria psicológica do “duplo”. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Européia do Livro; Edusp, 1973. p. 263-276.

WALTY, Ivete Lara Camargos. O estudo da ambigüidade em quatro contos de Guimarães Rosa. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 ago. 1979. Suplemento Literário, p. 6-7.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

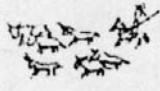




ZIMERMAN, David Epelbaum. O espelho na teoria e prática psicanalítica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 25, p. 43-61, 1991.

ANEXOS


ANEXO II

MOTIVOS para a C A P A
de
"T U T A M É I A — TERCEIRAS ESTÓRIAS —

171

1. As beiradas, com os vaqueiros (3) 
2. O cege, com uma grande cruz às costas, guiado por um anão (cabe- çude e cercunda). 
3. O vapor do São Francisco chegando cheio de passageiros. Dois ho- mens, no primeiro plano, e esperam, no cais.
4. O acompanhamento dos ciganos — barracas, homens, mulheres, meninos, trepilha de cavaleiros.
5. O buritizal. Buritis, pássaros.
6. A sucuri, estrangulando uma p.c.a. 
7. Quatro (4) canoas, em fila, descendo o rio, cheias de homens armados.
8. O soldado de chumbo, coração na mão.
9. O caçador à espera da anta, que vem ^{descendo o rio} com o filhote ; o companheiro dêle quer impedir que êle atire.
10. A igreja antiga, grande, os coqueiros no adro. A meia-lua no céu.
11. O velho, deitado num cêcho, de um lado o burro  o boi. estrêla no céu. (O velho é barbado.)
12. O palhaço, de mãos dadas com a Bailarina.
13. O menino, entre os perus.
14. O prêso, atrás da janela de grades, vê a mulher que passa na rua ; a janela de grades da prisão está num teia-de-aranha.
15. Cavaleiro, a galope, persegue o vôo
16. O gato e o rato ;
 (simbolicos) 

AN



Alfred Kubin. Die Nachtzeit (Andersen)

Figura 2: Exemplo da colaboração visual de Guimarães Rosa para a ilustração da capa de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Material constante em pasta no acervo Guimarães Rosa. Instituto de Estudos Brasileiros/USP (COVIZZI, 2003, p. 408).

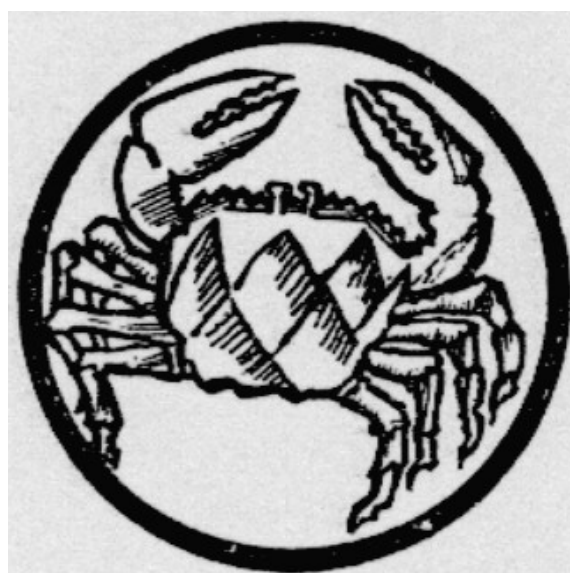
ANEXO III

Figura 3: Ilustrações que se repetem intercaladamente ao final de cada estória.

ANEXO IV

Trabalhos registrados no banco de teses e dissertações do portal da Capes que tratam de textos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. A seqüência obedece ao ano de defesa:

1987. NOVIS, Vera Lucia de Britto. Engenho e arte: sobre *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. 120p. Doutorado. Universidade de São Paulo.⁷⁷

1992. ARMELIN, Ana Maria Titko. Desenredo o mito revisitado - O mito de Tristão e Isolda como paradigma na leitura de um conto roseano. 181p. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resumo: Esta dissertação se propõe a mostrar que o conto “Desenredo” de Guimarães Rosa, situado em *Tutaméia (Terceira Estórias)*, é uma versão atualizada do mito de Tristão e Isolda. A partir dos conceitos de “analogia e ironia” em Octavio Paz, focalizamos o conto “Desenredo” como um mito crítico que, através da ironia, denuncia o casamento como o universo mítico de Tristão e Isolda. Num segundo momento, procuramos ler a linguagem simbólica do mito, e mostramos que o conto roseano resgata e atualiza esta mesma configuração simbólica.

1993. SCARANO, Fabiano Rubio. *Tutaméia*: a poética do paradoxo. 94p. Mestrado. Universidade de Brasília.

Resumo: Este estudo considera o texto literário como essencialmente reticente, cujos conteúdos permanecem sempre em estado virtual, incitando o leitor a uma participação efetiva na construção do sentido. Em *Tutaméia* o processo se dá pela insistência do paradoxo. Os contos quando relidos paradigmaticamente indicam sentidos contrários àqueles inicialmente surgidos. O passado impede a imobilização de um significado totalizante, pois aponta sempre para dois sentidos ao mesmo tempo. Esse enigma sugere ao leitor uma isotopia esotérica imposta pelo que não é dito e que estimula a eterna releitura.

1994. SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. A subversão da norma: um estudo das ousadias verbais em *Tutaméia*. 288p. Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo a detecção e análise dos procedimentos neológicos utilizados por João Guimarães Rosa na construção dos textos de *Tutaméia*. Tanto no nível vocabular como no nível frásico, a detecção do fato lingüístico neológico considera duas instâncias de subversão: o da norma lingüística social e o da norma instituída pelo próprio texto. Destaca-se, em ambos os casos, a função integradora das ousadias verbais na configuração do sentido global do texto, fato que lhes confere o estatuto de neologismos literários.

⁷⁷ O resumo do trabalho de Vera Lucia de Britto Novis, disponibilizado pelo portal da Capes, está permeado de sentenças incompletas e apresenta graves erros gramaticais. Por esta razão, preferimos não registrá-lo.

1996. CARVALHO, Marcio Cezar. *Tutaméia*, a projeção do conceito através da poética - João Guimarães Rosa. 156p. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Resumo: O estudo que se segue pretende demonstrar que em *Tutaméia*, obra da maturidade literária de João Guimarães Rosa, publicada em 1967, com quarenta contos e quatro prefácios, o autor logrou atingir através de sua poética nutrida pela tradição oral e por sua consciência autoral, o ponto de interpretação entre a linguagem de ficção e as estruturas de conceituação da linguagem de uso comum, deflagrando um processo complexo onde forma e sentido buscam a sedimentação de uma nova malha de conceitos, na qual o homem, na busca da compreensão da existência, revela-se em sua verdadeira dimensão variada e plural. Revalidando a tradição humanista, Rosa inaugura nessa obra uma moderna concepção sobre arte e vida, numa forma de consagração velada da natureza viva que postula a regeneração da natureza geral, contrariando a teoria científica de decadência do universo físico.

1996. CRUZ, Antonia Marli Moura. Sob o signo do amor: uma leitura de seis contos de *Tutaméia*. 116p. Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara.

Resumo: O objeto central deste trabalho é a obra *Tutaméia* de Guimarães Rosa, em particular os contos “Ripuária”, “Palhaço da Boca Verde”, “Retrato de cavalo”, “Reminiscção”, “A vela ao diabo” e “Esses Lopes”; procura mostrar como se apresenta o tema do amor, tendo como base a filosofia platônica. Tentamos verificar o modo como se configuram as relações amorosas, a partir dos motivos que compõem o eros platônico: a questão da androginia, o tema da volta, a reminiscência, o amor como busca do belo e do bem, a cegueira e o amor como ação de fixação e de continuidade. A observação do relacionamento entre as personagens masculinas e femininas e a análise do papel que as diferentes figuras do discurso amoroso desempenham na organização do texto, nos levaram a focalizar a imbricação de certas categorias da narrativa, tais como: o tempo, o espaço e, por vezes, o discurso. Em “Ripuária” a questão do olhar é o elemento norteador da leitura e nos direciona para a busca das figuras que empreendem a construção do sentimento amoroso. Na leitura de “Palhaço da boca verde”, “Retrato de cavalo” e “Reminiscção”, sustentamos que a recordação da situação amorosa, vivida ou imaginada, é o elemento instigador de eros e funciona como componente temático deste grupo. Na análise de “A vela ao diabo” situamos o amor passional ou mundano como elemento que, supostamente, possibilita a passagem para o amor ideal e sublime. Finalmente, em “Esses Lopes”, analisamos a trajetória da vivência sexual e amorosa experimentada pela personagem e narradora, Flausina. Na análise desses contos, tentamos mostrar os elementos temáticos mais significativos para a compreensão da questão amorosa.

1996. ROMANELLI, Kátia Bueno. A “álgebra mágica” na construção dos textos de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. 209p. Doutorado. Universidade de São Paulo.

Resumo: Exame das fontes documentais da obra *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, objetivando a análise e interpretação dos procedimentos de linguagem, em processo de reelaboração, formulados em elementos de experimentação, que denunciem possibilidades literárias.

1997. PACCA, Maria Beatriz. Orientando-se pela constelação do Cruzeiro do Sul - uma análise da tradução francesa do conto “Orientação” de Guimarães Rosa. 87p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: Desde 1950, podemos notar uma tentativa de sistematização das questões da tradução, com o surgimento de vários estudos sobre o assunto. Seguindo as tendências recentes da disciplina, este estudo objetiva analisar a tradução francesa de “Orientação”, um dos contos de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. A análise avalia o texto segundo os procedimentos técnicos propostos por Vinay e Darbelnet (1958), revistos por Francis Aubert (1981), através do estudo das unidades lexicais tradicionalmente empreendidas pela crítica. Por fim, apresentamos o depoimento do tradutor Jacques Thiériot, tentando estabelecer um contraponto à análise.

1997. SILVEIRA, Regina da Costa da. O herói nos contos de *Tutaméia*. 305p.

Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: Os personagens principais dos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de João Guimarães Rosa inscrevem-se entre os heróis “sem nenhum caráter” na literatura brasileira. Suas ações diminutas acham-se ligadas ao cômico e ao grotesco e ocorrem longe dos grandes centros urbanos. Não obstante, são heróis que fazem jus ao nome, mesmo não correspondendo à exemplaridade do caráter do herói que era objeto da imitação prevista pela mimese da antiga epopéia. A primeira parte do trabalho contém conceitos teóricos sobre o herói e suas virtudes, sobre a totalidade e a fragmentação do caráter heróico. Na segunda parte, encontram-se as análises de treze contos de *Tutaméia*, selecionados de acordo com as afinidades existentes entre os heróis no que diz respeito aos mistérios, à “centelha divina” (Platão) que cada herói traz consigo, aos desejos de nomeada e de imortalidade. Interessamo-nos pelo significado dos símbolos, pois que estes são responsáveis pela aproximação dos personagens de *Tutaméia* ao perfil de heróis antigos. Ao mesmo tempo, interessamo-nos pela análise das construções poéticas, pelos chistes e neologismos, pelas anedotas e conhecidos provérbios que são recolhidos e, de certa forma, “reciclados” no texto rosiano, construções em que o cômico e o excelso convivem lado a lado, enquanto fragmentam e subvertem o caráter de totalidade e exemplaridade do herói.

1999. ALMEIDA, Ana Luiza Penna Buarque de. Um abreviado de tudo: anedotas de *Tutaméia*. 134p. Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo: Estudo de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa, pondo em relevo a incidência de formas proverbiais, musicalidade e humor. O estudo aborda cada aspecto com o auxílio de textos críticos, de pesquisadores e teóricos. Preliminarmente buscou-se estabelecer origens, conceituações e a discussão de cada tema. A análise contextualiza *Tutaméia* no universo ficcional de Rosa, contemplando outras obras do autor, com quem dialoga. As cartas, entrevistas e anotações de Guimarães Rosa constituem o subsídio fundamental do trabalho. Os capítulos relativos aos provérbios e à música são objetos de análises complementares, distribuídas em dois Anexos. A abordagem do terceiro aspecto, o humor *nonsense* em *Tutaméia*, inclui textos de Lewis Carrol, com quem se faz um “desvio” à procura de possíveis analogias. As conclusões constatarem aspectos comuns entre as três formas estudadas, destacam a indicação de uma terceira via, na *ars poetica* de Rosa, que inclui opostos como real/fictício, popular/erudito, som/silêncio; o humor - a mágica e a cócega - como instrumento para se entender a vida e lançar a “ponte” entre as oposições.

1999. RIANI, Arilda. Construções neológicas em João Guimarães Rosa - Veredas! Uma abordagem semântico-estilística para ler em suas tortas linhas.

108p. Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo: Este trabalho tem por objetivo identificar alguns recursos semântico-fonológicos na obra de ficção de Rosa, em particular aqueles voltados para a criação de neologismos. Tomamos como corpus, *Sagarana*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém*, *Grande Sertão: Veredas*, *Primeiras Estórias* e *Tutaméia*, que abriram à nossa perspectiva uma gama de subsídios para fundamentar o assunto. Dos seis capítulos destinamos um à questão da língua no Brasil e os neologismos por entendermos que se trata de matéria relevante na história da língua portuguesa no Brasil. Na abordagem dos demais capítulos, procuramos mostrar um Rosa devotado à língua portuguesa e

à exploração dos recursos que ele oferece aos seus usuários, evidenciar o labor literário e o artesanato de uma escritura cheia de intenções subjacentes.

1999. TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário: uma mitocrítica dos gêneros literários*. 333p. Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Resumo: A idéia central desta tese consiste em elaborar uma teoria do gênero associada às estruturas antropológicas do imaginário e explicitar, do ponto de vista da construção literária, a relação mito e literatura e seus desdobramentos em obras literárias brasileiras do século XX. O trabalho apóia-se em estudos interdisciplinares, mas, adota, sobretudo, a perspectiva antropológica que enfoca o imaginário como tensão entre as forças psicológicas e biográficas e as sociais. Neste sentido, a obra de Gilbert Durand constitui-se em bibliografia fundamental, por estar voltada para o resgate do imaginário simbólico, formulando uma teoria geral das estruturas antropológicas do imaginário. Das cinco partes em que se divide a tese, a primeira estabelece as bases teóricas fundamentais para as etapas seguintes. O paralelo entre a teoria do imaginário e os gêneros literários, estabelecido já na parte inicial, é detalhado nos capítulos seguintes, ao tratar de cada gênero em particular. Na segunda parte, é aprofundada a relação entre as estruturas místicas do imaginário noturno e o gênero lírico, através de textos de Carlos Drummond de Andrade e de Gilberto Mendonça Teles. Na parte seguinte, o romance *Sete léguas de paraíso*, de Antônio José de Moura, e o conto “Esses Lopes”, de *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, são analisados, buscando compreender o jogo sugestivo de imagens entre os regimes diurno e noturno, entre a interioridade da lírica e a exterioridade da épica. A quarta parte trata da relação entre as estruturas sintéticas do imaginário e o gênero dramático, valendo-se do estudo de *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues e *Rio das Almas*, de Afonso Felix de Sousa.

2000. HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira. *A aragem dos acasos: sobre alguns temas trágicos em Guimarães Rosa*. 280p. Doutorado. Universidade de São Paulo.

Resumo: No espaço aberto entre a filosofia e a literatura, a proposta deste trabalho é basicamente estudar a recepção de temas trágicos na obra de Guimarães Rosa, delimitada entre *Sagarana* (1946) e *Tutaméia* (1967). O objetivo geral, assim, é de verificar a presença de elementos trágicos na obra de Guimarães Rosa, relacionando-os às principais teorias sobre o tema em questão formuladas a partir de Aristóteles (Hegel, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno e outros). Divide-se em oito capítulos. O primeiro e oitavo capítulos são constituídos, respectivamente, pela introdução e pela conclusão. O segundo capítulo aponta, sem desconsiderar as contribuições de Schelling, Kierkegaard, Schiller, Staiger, Walter Benjamin, alguns aspectos de uma teoria do trágico, tendo sido selecionados textos de Aristóteles, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Unamuno, procurando-se o literário na formulação filosófica e a filosofia na literatura, na tentativa de definir o trágico. O terceiro trata de alguns aspectos formais e temáticos de *Sagarana*, estabelecendo, em relação ao trágico, confrontos entre a tragédia esquiliana e o conto “Duelo”. O quarto capítulo trata, considerando a configuração formal peculiar do texto, da novela “Cara-de-Bronze”, a partir de um confronto entre “Cara-de-Bronze” e *Rei Édipo*. Abordam-se, no capítulo 5, alguns aspectos de *Grande Sertão: Veredas*, com base no pressuposto fundamental de que a categoria de destino, diferentemente definida na obra de Guimarães Rosa, é uma das “ordens” básicas para organizar o fluxo narrativo que busca flagrar a vida, mais que congelá-la em uma imagem fixa e definitiva. Esse conceito não é fixo mesmo em uma única obra. No capítulo 6, dedicado a *Primeiras Estórias*, discute-se, por meio da interpretação de “Fatalidade”, a relação entre o fatalismo e a graça, conjugando-se o estudo das referências à tragédia grega à problematização do agir humano, a partir das colocações de Vernant. No capítulo 7, estuda-se, entre outros textos, o conto “Estória nº 3” (*Tutaméia*). Nele, o narrador, ao descrever a situação de horror de Mira e Joãoquerque, diante do terceiro personagem, recorre à idéia de destino, sem lhe conferir empostação metafísica, e a uma metáfora mecanicista, criada a partir das palavras eixo e roda-mestra.

2000. MARTINS, Aira Suzana Ribeiro. Uma análise estilístico-semiótica dos sinais de pontuação em *Tutaméia*. 139p. Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo: Estudo estilístico-semiótico da pontuação especial de *Tutaméia*. Leitura semiótica dos ícones e índices de oralidade. Identificação das vozes presentes no texto. Leitura das pistas semióticas para a construção das imagens mentais do texto. Interpretação dos usos particulares dos sinais: [:], [;] e [-]. Ilustração dos usos estudados. Sugestão de aplicação didática dos dados trabalhados.

2000. TURRER, Dayse Leite. O livro e a ausência de livro em *Tutaméia*, de Guimarães Rosa. 96p. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo: Esta dissertação aborda o livro literário, tomando-o em suas dimensões de objeto material - que introduz a escrita no circuito comunicacional, por seu “caráter instrumental de apetrecho” - e de obra - espaço imaterial e incircunscrito, aberto ao movimento de vir a ser da escrita, que não cessa de devolver o artista ao trabalho da criação. Para desenvolver esse trajeto, escolheu-se o livro *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de João Guimarães Rosa, que possibilita ao leitor, por meio de seu paratexto singular que mescla estórias e prefácios, vislumbrar o tênue limite entre a escrita circunscrita no livro e o universo infinito da obra.

2001. ANDRADE, Paulo Fonseca. Retira a quem escreve sua caneta - Guimarães Rosa e a subtração da escrita. 94p. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo: “Existirá algo em comum entre a experiência literária de Guimarães Rosa e as operações de subtração?” Essa pergunta, formulada a partir da leitura de *Tutaméia*, envia-nos ao movimento que aqui procuramos identificar como sendo próprio da escrita rosiana - condensar, abstrair, prescindir - e insinua a dimensão do elemento sobre o qual recai o trabalho do escritor: agora não mais tanto as palavras, mas, diminutamente, a letra.

2001. CRUZ, Antonia Marli Moura. A transferência metafórica nos nomes de personagens de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. 280p. Doutorado. Universidade de São Paulo.

Resumo: Neste trabalho procuramos apresentar o papel que desempenham os nomes de personagens nas narrativas de *Tutaméia* de João Guimarães Rosa, destacando o modo pelo qual se desenvolvem a poeticidade da forma e a relação entre o sistema onomástico e a construção da história narrada. A análise aborda os textos de *Tutaméia* à luz dos nomes de seus personagens, acata o problema do nome próprio como um elemento que não se restringe apenas a designar o personagem. Aqui o nome é apreendido enquanto ponto de referência poética e enquanto recurso expressivo da realidade subjetiva do sujeito nomeado. O objetivo que se impôs ao presente trabalho foi observar o modo pelo qual o Nome assume o estatuto de um signo, como opera a função de denominar, explicar, fixar e expor peculiaridades do personagem e da estrutura narrativa, de que maneira a expressividade do significante referenda coisas ditas e não ditas no conteúdo narrado. Na análise do “nome próprio rosiano”, percebemos que as possibilidades oferecidas pelos componentes materiais que o constitui - visual e sonoro - estabelecem relações inesperadas de significação. Nesse sentido, o Nome é concebido como um recurso estilístico que se desdobra em significados para tornar-se um plurissigno, sustenta a ambigüidade do discurso narrativo e aponta a fluidez e a ambivalência subjetiva da realidade de seu portador. Sob tal enfoque, não consideramos o nome próprio como elemento exterior à narrativa literária, uma vez que, na obra de Guimarães Rosa, seu efeito depende das relações que se estabelecem no texto. Consideramos que o Nome rosiano é um signo motivado que

apresenta uma relação direta entre o significante e o referente, é uma marca de individuação do personagem e se constitui como traço peculiar na construção da narrativa.

2001. RIBEIRO, Maria Célia Chaves. Pulsões de vida & morte em *Tutaméia*. 175p. Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo.

Resumo: Estudo de *Tutaméia* a partir das noções de pulsão e de morte, observadas a partir do discurso.

2001. SILVA, David Lopes da. *Tutaméia*: prefácio. 123p. Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina.

Resumo: Estudo dos prefácios do livro de contos *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa.

2002. ABREU, Áurea Sousa Oliveira de. A simbologia da passagem iniciática nas estórias de João Guimarães Rosa. 257p. Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: A constatação da presença de mitos, de motivos e de elementos míticos em grande número de obras literárias ensejou, no século XX, a emergência de uma escola de estudos literários que é geralmente identificada como “crítica do imaginário”. Observando os pressupostos básicos desse tipo de abordagem ao texto literário, realizou-se uma leitura que objetiva demonstrar a recorrência dos motivos iniciatórios nos contos de João Guimarães Rosa. De acordo com as teses do historiador das religiões Mircea Eliade, os ritos de iniciação ou de passagem sobrevivem, sob forma camuflada, na literatura oral e nos textos de criação individual. Partindo desta hipótese, e considerando-se que a análise das questões referentes à oralidade do texto de Guimarães Rosa demonstra que a narrativa rosiana fundamenta-se na tradição oral, este trabalho se propõe a demonstrar que os motivos iniciatórios constituem um tema recorrente na obra de Rosa. O presente estudo analisa a presença da simbologia da passagem iniciática nas estórias “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*; “As margens da alegria”, “Seqüência” e “Os cimos”, em *Primeiras Estórias*; “Reminiscção”, “Mechéu” e “Orientação”, integrantes da coletânea *Tutaméia (Terceiras Estórias)*; “Fita Verde no Cabelo (Nova Velha estória)”, publicada em *Ave Palavra* e, por fim, “Páramo”, de *Estas Estórias*. Através da análise destes contos, procura-se demonstrar, por um lado, que Rosa, desde seu primeiro livro até suas últimas narrativas, volta-se sistematicamente para os motivos iniciatórios, e, por outro, evidenciar a evolução que o tema em estudo vai recebendo em seu tratamento, à medida que vai sendo retomado. A investigação da trajetória de Augusto Matraga como uma trajetória iniciática, dentre outros aspectos, demonstra que o autor, em *Sagarana*, realiza a retomada da iniciação de uma forma reiterativa e através de alusões continuadas ao cristianismo e à simbologia alquímica. Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” apresentam-se como atualizações de ritos da puberdade ou rituais de passagem da infância para a vida adulta, enquanto “Seqüência” apresenta-se como uma atualização de um ritual de passagem para o casamento. As narrativas iniciáticas de *Tutaméia* analisadas nesta pesquisa demonstram em especial o processo de sutílização que o tema da passagem atinge na obra de Rosa. Nas *Terceiras Estórias*, a retomada da passagem iniciática está praticamente restrita à demonstração da transfiguração do sujeito em iniciação. A leitura de “Fita Verde no Cabelo (Nova Velha estória)” ilustra a descoberta da morte como uma experiência que se configura com uma provação iniciatória nos textos de Rosa. Por fim, a análise de “Páramo” revela que, nesta estória, o autor volta a realizar uma explicitação mais demorada dos motivos iniciatórios. Com o estudo deste conto procura-se demonstrar, de modo especial, que essa narrativa pode ser vista como uma síntese da concepção do autor sobre a passagem iniciática. Nesse texto, o tema da iniciação é proposto não só através da descrição da trajetória iniciática empreendida pelo narrador-protagonista, mas também através de uma exposição teórica sobre a passagem.

2002. CAMARGO, José Márcio. Verdade e nomadismo: leitura de quatro contos de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. 144p. Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora.

Resumo: Estudo de quatro contos de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa, numa abordagem da questão da verdade na metafísica ocidental, a partir do entrecruzamento de textos filosóficos de Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, dentre outros. Trata-se de pôr em relevo os deslocamentos ficcionais operados pela escrita rosiana sobre a tradição, tais como uma revisão radical do amor e das relações éticas entre os sujeitos. Análise, igualmente, da questão cigana nos textos do autor mineiro e suas articulações com o pensamento nômade. Nesse sentido, interpretam-se os efeitos desconstrutores e intensivos da cultura cigana sobre a ordem falocêntrica e a linguagem articulada pelo poder.

2003. AZEVEDO, Cristiane Sampaio de. Alegria - a descoberta do mundo em Guimarães Rosa. 93p. Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo: Alegria - esta é a palavra, o espírito, que toma conta das narrativas de Guimarães Rosa e que articula toda a sua obra, desde o primeiro livro publicado, *Sagarana*, passando por *Corpo de Baile*, *Grande Sertão: Veredas*, *Primeiras Estórias* e *Tutaméia*, seu último livro publicado em sua vida. A alegria em Guimarães Rosa nasce da compreensão da ambigüidade do real (o bem e o mal, Deus e o diabo, a coragem e o medo, o belo e o feio, a tristeza e a alegria) que se manifesta em suas estórias. Os personagens que estão nesta disposição são personagens envolvidos com a imaginação e com o pensamento. Este aparece, inclusive, em fronteira com aquela. Alegre é o criador, o pensador, pois conseguem recriar a realidade a partir das dicotomias que ela apresenta e, com isso, conquistar “um estado diferente e acima”, ou seja, transcender essa ambigüidade e alcançar a sua liberdade num mundo emaranhado, misturado. Nesse sentido, a alegria não se opõe ao trágico, mas, ao contrário, como diria Nietzsche, nasce dele. Este trabalho pretende, então, a partir de três contos e uma novela, interpretar a relação existente entre alegria e Memória (Mnemosyne), a deusa inspiradora, a que tudo vê e que impulsiona a imaginação, a fim de entender o sentido da alegria na obra de Guimarães Rosa.

2003. BENTO, Lúcia Aparecida. Alteridade em contos de Guimarães Rosa. 100p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: Estudar Guimarães Rosa não é uma atividade fácil, devido à construção lingüística deste autor. Trabalhar seu *Tutaméia (Terceiras Estórias)* é difícil porque é uma das obras mais condensadas e com pouquíssimos estudos em torno dela. Associar isto à teoria de Freud sobre “o estranho” parecia quase impossível, mas não foi. Ao final desta dissertação foi possível perceber na obra a alteridade enquanto manifestação inesperada e espontânea do “outro” que existe no psiquismo humano no momento em que o “mesmo” se depara com o estrangeiro além-fronteira. Para realizar esta tarefa, buscamos evidenciar o narrador e a presença de elementos textuais que revelavam a presença da cultura estrangeira; finalmente, o resultado surgiu no confronto do estranho com o nativo, provocando neste uma modificação inimaginável.

2003. CRUZ, Renato de Araújo. O teatro rosiano. 168p. Doutorado. Universidade de São Paulo.

Resumo: O propósito deste trabalho é observar como se processa o uso dos paradoxos nas narrativas de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Para tanto, faz-se necessário definir tal uso enquanto uma estratégia discursiva capaz de desvelar as implicações do inefável nos contos rosianos. A consecução desse objetivo, será apontado o caráter transgressivo do paradoxo, que percorre os efeitos, decorrentes de sua funcionalidade, tais como os aspectos - lógico, ético, histórico, estético e paródico -, tendo em vista analisar os jogos de sentido sobre os temas da verdade, da violência, da relevância marginal, nos raciocínios complexos e na impenetrabilidade dessa estratégia.

2003. MELLO, Rosângela de. *Brincadeira de criança: o jardim mitorosiano da infância e os pequenos grandes mestres*. 168p. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: O estudo objetiva demonstrar que o universo engendrado por João Guimarães Rosa para abrigar o seu elenco de infantes pode ser contemplado como uma espécie de jardim primevo, cuja realidade de seu engenho descende de uma cosmovisão mitopoética da “verdade” (Alétheia), articulada ao movimento lúdico que norteia o próprio ato da criação. Trata-se, pois, de percorrer as narrativas rosianas em que a infância, ao ser transubstanciada em matéria mágico-mítica, escorre em direção a um passado arcaico, o qual, recriado poeticamente pelo mestre da palavra, nutre seus personagens mirins com um saber que os consagra simultaneamente como grandes mestres, seja da verdade ou do logro, categorias opostas, porém complementares, pois pertencem a uma lógica em que a ambigüidade constitui um mecanismo essencial. Ainda que o trabalho aspire a uma visão global da obra rosiana (no que tange, evidentemente, à temática da infância), oito são os textos selecionados, quais sejam: “Campo Geral” (*Corpo de Baile*, 1956); “A Menina de Lá”, “Nenhum, Nenhuma”, “Partida do Audaz Navegante”, “Pirlimpsiquice” (*Primeiras Estórias*, 1962); “Tresaventura” (*Tutaméia*, 1967); “Jardim Fechado” e “A Caça à Lua” (*Ave, Palavra*, 1970). Deste conjunto de textos, quatro mereceram distinção, sendo porque explorados em escassos estudos (“Nenhum, Nenhuma” e “Tresaventura”), seja por carência total de análises críticas (“Jardim Fechado” e “A Caça à Lua”).

2004. ALMEIDA, Ana Luiza Penna Buarque de. *Rosa e a rapsódia silenciosa: um estudo sobre a recepção crítica de Tutaméia entre 1967 e 1990*. 250p. Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo: Estudo de recepção crítica de Guimarães Rosa, na mídia e na produção acadêmica brasileiras entre 1967 e 1990. A partir da constatação preliminar do pequeno impacto exercido pelo último livro publicado em vida do autor, o estudo propõe investigar prováveis hipóteses para a sua fraca recepção, destacando-se o motivo do “livro difícil” e a revelação da polêmica crítico-ideológica em torno de Rosa.

2004. ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia - Terceiras Estórias*. 138p. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

Resumo: Propomos uma análise de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa (1967), com ênfase em seus paratextos. Nossa hipótese inicial é que a composição de *Tutaméia* seja orientada por um projeto estético que prima pela velhacaria, a astúcia do sertanejo. Nosso objetivo é traçar, a partir dos elementos analisados, um esboço de projeto literário do autor. Sobre esta obra existem apenas alguns artigos e citações esparsas, além das leituras de Simões (1988) e Novis (1989). Simões (1988) orienta sua leitura pelos prefácios do livro, enquanto Novis (1989) desvenda suas intratextualidades. Ora, tanto os prefácios quanto as intratextualidades, assim como os paratextos e as intertextualidades, constituem o que Genette chama de transtextualidade do texto. A leitura dos elementos transtextuais em *Tutaméia* remete-nos a questões fundamentais para Guimarães Rosa, que explora em suas obras a ambigüidade das regiões fronteiriças. É na fronteira do livro que se situam seus paratextos, dispostos em *Tutaméia* de modo a suscitar dúvidas quanto a seu valor de verdade ou de ficção. Realizamos, nesta dissertação, uma análise de elementos paratextuais de *Tutaméia* - título, orelhas, índices, listas e dois de seus prefácios, “Aletria e hermenêutica” e “Hipotrérico” - para, a partir deles, chegar às diretrizes que norteiam o estilo de Guimarães Rosa, quais sejam, a valorização da cultura popular, polifonicamente relacionada à erudição livresca do autor, e o experimentalismo lingüístico, que leva ao enriquecimento do vocabulário e sintaxe do português brasileiro, elementos que atuam em conjunto, no sentido de transfigurar a realidade pelo primado da intuição.

2004. FONSECA, Cláudia Lorena Vouto da. Os bichos de muita antigüidade: anticonvenções do contar em Guimarães Rosa. 140p. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: Ao longo do processo de evolução por que passou a forma literária que conhecemos por conto, fica evidente que cada vez mais este se distanciou de suas origens: a oralidade, a essência popular, que agrega o maravilhoso. Guimarães Rosa resgata, em sua obra, esses aspectos, atualizando-os. Estudamos a atualização do conto popular de tradição oral na obra de Guimarães Rosa à luz da metalingüística bakhtiniana, utilizando os contos “Famigerado” e “Um moço muito branco”, de *Primeiras Estórias*; “Como ataca a sucuri”, de *Tutaméia*; e “Meu tio o Iauaretê”, de *Estas Estórias*, especificamente, como exemplos desse fato.

2005. BRANDÃO, Antonia Marisa R. O amor e o trágico em “Desenredo” e “Reminiscção”, contos de *Tutaméia*, de João Guimarães Rosa. 126p. Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Resumo: Este trabalho tem como *corpus* os contos “Desenredo” e “Reminiscção”, do livro *Tutaméia*, 1967, de João Guimarães Rosa. Focalizamos, nos dois capítulos que compõem a dissertação, a temática do Amor, sob a ótica do trágico clássico e do trágico como constitutivo da experiência humana. Nosso objetivo é explicar o tratamento que o autor dispensa ao tema, redimensionando o trágico, que se insurge, de modo diferente, na relação amorosa dos protagonistas das duas narrativas analisadas. O título do conto, “Desenredo”, anuncia uma descomplicação da trama que se instaura sobre a virtualidade de uma tragédia clichê; no entanto, o procedimento paródico da inversão da relação de causalidade revela um outro enredo, que pode estar ocultando a ameaça do trágico. Ao des-enredar uma tragédia clichê, impulsionado pelo amor erótico, a personagem pode estar construindo uma tragédia moderna. “Reminiscção” apresenta o problema de uma relação de tempos diferentes: o tempo da enunciação e um tempo passado que gerencia a ação do protagonista. O discurso irônico do narrador anuncia a vivência de uma situação marcada pela tragicidade, por parte do protagonista, ironicamente sinalizando um processo de ascese da personagem. A metodologia adotada para o tratamento dos contos rosianos caracterizou-se pelo método da descoberta, construído entre o contar e o mostrar do narrador, o dito e o não-dito, texto e ausência de texto: construção dialógica, crítica e poética. Um prefácio e um posfácio articulam-se, na abertura e na finalização do trabalho, como uma introdução e uma conclusão reversiva, relação interativa de textos que se ampliam em complementação circular.

2005. FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas. 528p. Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo: Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas é uma proposta de interpretação de dois livros de Guimarães Rosa: *Primeiras Estórias* e *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. A meta da interpretação é revelar a especificidade de cada livro, mostrando, ao mesmo tempo, a forte unidade que existe entre os dois. Para tanto, divide-se a Tese em duas partes. A primeira parte, intitulada “A originalidade das *Primeiras Estórias*”, consta de três capítulos. O primeiro, “A estrutura arquitetônica do livro”, trata do livro como um todo, a sua unidade e originalidade, a ligação entre as estórias, e demonstra que todas elas constelam em torno de uma idéia primordial, que se propõe na estória central do livro: “Você chegou a existir?”. Essa questão vai rompendo rumo e abrindo as veredas de todas as estórias que se narram. A resposta a esta pergunta fundamental é cada uma das estórias. Como as maneiras de responder são múltiplas, as estórias são diversas. Como a situação existencial é, essencialmente, sempre a mesma, as estórias são, abissalmente, a mesma estória que diversamente se encena. E, como a resposta à pergunta que se formula é o começar a ser de uma nova vida que se re-genera, as estórias são todas primeiras: atos genesíacos primordiais a partir dos quais deixa o homem de insistir na desalentada versão de um si que não é próprio e se desconhece, e passa finalmente a existir,

estabelecendo um “pacto de puro entusiasmo” com a vida, que é pura invenção de novidade. A dialética do uno e do múltiplo rege e integra as estórias rosianas.

2005. LIMA, Débora Domke Ribeiro. O amor em quatro contos de *Tutaméia*. 160p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: O estudo do tema do amor em alguns contos de Guimarães Rosa será o assunto da dissertação. Para tanto, optou-se por um breve resgate histórico que enfocasse tanto o desenvolvimento do gênero conto até Guimarães Rosa, assim como de algumas passagens importantes da História ocidental nas quais o amor se faz presente. O ponto principal do trabalho recai na análise de alguns contos selecionados da obra *Tutaméia*, que enfoca diferentes abordagens do tema.

2005. MEDEIROS, Maria Aparecida de. Oralidade e cultura escrita: uma experiência estética em *Tutaméia*. 159p. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Resumo: Esta dissertação tem como objeto de estudo os contos de *Tutaméia*, dentre eles: “Desenredo”, “Esses Lopes” e “Arroio das Antas”. Entre hipóteses que organizam e fundamentam o fio condutor deste trabalho aborda-se a estética das narrativas, o processo criador e a oralidade, ou seja, como Rosa traduz esse mundo da oralidade, recuperando a fala arcaizante na construção de sua narrativa escrita. Com o objetivo de dar maior clareza, estabelece-se relações com a tradição e modernidade presentes na obra do autor, destacando os valores humanos, fazendo com que permaneça viva a cultura enraizada e impregnada na alma. Buscar-se-á, ainda, evidenciar nos contos o gosto de se expressar por meio de provérbios aproveitados por Rosa para dar rumo às narrativas. Observa-se, também, a ludicidade, pois essa renovação não busca só a transcrição do oral, mas o alcance do humano e do existencial, reinventando-o através da linguagem.

2005. PEREIRA JR, Jerônimo. O dia de todos os pássaros: intratextualidade em *Primeiras Estórias*. 295p. Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Resumo: *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa é um livro que questiona, com ironia, o poder da autoridade legal, acusando sua omissão. Nossa pesquisa pretende comparar, no âmago da intratextualidade, os vinte e um contos do livro, colocando frente a frente os aspectos semelhantes que compartilham entre si. Fundamentamos o trabalho em textos de Bakhtin, na fortuna crítica de Guimarães Rosa e nas declarações do próprio autor, que se encontram em prefácios, em cartas aos seus tradutores e em entrevista ao crítico Günther W. Lorenz. Entretanto, partiremos das observações sucintas e precisas feitas por Graciliano Ramos sobre a obra de Guimarães Rosa, para apontarmos traços da linguagem “instrumentalista” de Guimarães Rosa que visa a condensação verbal e a forma de poesia, que é alcançada através do abundante uso de metáforas, da musicalidade expressa por aliterações e combinabilidade de vogais, e de soluções que contornam o lugar-comum. Veremos, como notou Graciliano Ramos, que o trabalho de Guimarães Rosa sobre a linguagem é altamente elaborado, baseia-se em minuciosa pesquisa de campo, não se restringe só ao português, nem ao português contemporâneo, nem só ao uso do elemento verbal. Sem limites para sua linguagem, Guimarães Rosa experimenta o proibido e subverte as regras gramaticais. O ambíguo captado por Graciliano Ramos, será perseguido em nossa leitura sobre o visível e o velado em *Primeiras Estórias*. Com as pistas encontradas em outra obra, *Tutaméia*, abriremos algumas portas do enigmático em *Primeiras Estórias*, que nos permitem indagar a qual tema uno os contos de *Primeiras Estórias* apontam, pois, se funcionam como peças (narrativas) autônomas, ao mesmo tempo, por se comunicarem em intensa intratextualidade, tendem à união, formando um só texto, ou ainda, reúnem-se em torno de uma só temática, ao resgatar a memória de um povo sem arquivos, ao dar voz aos excluídos e desamparados sem cidadania, que vivem, no plano físico, em desventura; mas que, graças à liberdade para recitar o irreal dada pelo canal de salvação que é a linguagem rosiana, encontram, no plano metafísico, a alegria.

2005. SILVA JR, André Luis da Silva. A conversão poética da linguagem e do homem em *Tutaméia* de Guimarães Rosa. 84p. Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo: Esse trabalho tem por objetivo investigar a obra de Guimarães Rosa, mais especificamente os contos “Vela ao diabo”, “Curtamão” e “Antiperipléia” de *Tutaméia*, de forma a apontar como o escritor mineiro consegue não apenas renovar a dicção, mas articular um projeto lingüístico com uma proposta humanística. Os procedimentos narrativos e os jogos de linguagem, nas *Terceiras Estórias*, embora aparentemente repetitivos se confrontadas com obras anteriores, além da isomorfia linguagem-temática, manifestam funções sociais e éticas. A visão mito-poética, a partir dos mitos de Medusa, Perseu, Eros; as lições de poetas e críticos selecionados como Valéry, Mallarmé, Novalis, T.S. Eliot bem como a óptica pós-estruturalista, mais particularmente as teorias de Derrida, Deleuze, Kristeva, Barthes auxiliam na leitura dos contos das *Terceiras Estórias*. Mais do que técnicas para resgatar a luminosidade perdida pelo signo, processa-se na obra rosiana a conversão do homem a partir da transformação da linguagem que se projeta com força libertadora ao se afastar das convenções classificatórias.

2005. SILVA, Alexandre Vilas Boas. Narradores autodiegéticos presentes em *Tutaméia - Terceiras Estórias*. 117p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo geral efetuar leitura analítica de sete contos de João Guimarães Rosa, presentes em sua última obra publicada em vida: *Tutaméia - Terceiras Estórias*. Dentre as quarenta “estórias” do livro, elegeram-se as seguintes: “Antiperipléia”, “Curtamão”, “Êsses Lopes”, “Rebimba, o bom”, “Se eu seria personagem”, “Tapiiraiuara” e “-Uai, eu?”, que possuem em comum, além da estrutura concisa, a presença de narradores autodiegéticos. Esta categoria, criada por Gérard Genette, diz respeito ao tipo de narrador que participou da história que conta, como protagonista. Para dar conta do artefato teórico foi escolhido como principal obra de apoio *O discurso da narrativa*. O trabalho visa contribuir com os estudos acerca da obra contística de Guimarães Rosa, com destaque para a figura do narrador.

2006. MARTINS, Aira Suzana Ribeiro. A pontuação não-gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico. 164p. Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise semiótica da pontuação na obra de Guimarães Rosa. O estudo verifica as estratégias de pontuação utilizadas pelo autor, as quais buscam recuperar, na escrita, as características da língua falada. Trata-se de uma pesquisa semiótica, calcada principalmente, nas contribuições da teoria semiótica de Peirce. Esse procedimento visa a descobrir as regularidades dos usos especiais dos sinais de pontuação presentes no texto, com vistas a desenhar uma possível “gramática” rosiana da pontuação. O estudo tem como *corpus* as seguintes obras: *Sagarana*, *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém*, *Noites do Sertão*, *Grande Sertão: Veredas*, *Primeiras Estórias*, *Tutaméia* e *Estas Estórias*. Finalmente serão apresentadas sugestões para proveito didático dos dados trabalhados e das conclusões formuladas.

2006. PIRES, Iris Cristina Nishitani de Oliveira. Plasmações do grotesco em “Zingarêsca”, de João Guimarães Rosa. 117p. Mestrado. Universidade Estadual de Londrina.

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura de “Zingarêsca”, último conto de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), de Guimarães Rosa (1908-1967), buscando evidenciar as

características do grotesco que tornam o mundo do personagem Zepaz um mundo estranhado que já não permite uma orientação – conforme teoria discutida por Wolfgang Kayser. Pretende, ainda, mostrar, amparado pela teoria de Mikhail Bakhtin sobre carnavalização, que o grotesco se faz presente na eliminação de censuras ocasionada pela festa carnavalesca dos zingaros, originando, assim, a dissolução do que é considerado ordenado, a desconstrução do convencional. Para atingir os objetivos pretendidos, este estudo divide-se em duas partes. Em um primeiro momento, em virtude dos diálogos entre os textos da obra, há uma análise geral de *Tutaméia*. A seguir, “Faraó e água do rio”, “O outro ou o outro”, “Intruge-se” e “Vida ensinada” são focalizados, uma vez que “Zingarêscas” retoma personagens presentes nos citados contos. Na segunda parte, os caminhos percorridos no trabalho, finalmente, cruzam-se. “Zingarêscas” é, primeiramente, analisada visando o estabelecimento de oposições entre grupos de personagens. Estabelecidas as oposições, analisa-se, a seguir, a configuração rosiana do grotesco. Configuração esta que faz de “Zingarêscas” um conto no qual ocorre o encontro de opostos.

2006. SADDI, Maria Helena Garrido. Simultaneidade: arte e metafísica em Guimarães Rosa. 201p. Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Resumo: O presente estudo formula-se como uma tese, com duas linhas de sustentação. Uma delas procura fazer ver, em considerável mostra da construção literária de João Guimarães Rosa, destacado empenho em se produzirem efeitos de sentido da simultaneidade, mediante procedimentos lingüísticos e literários tendentemente singulares. A outra busca dar conta de possível implicação metafísica no referido processo criativo do autor. Serve-se, para tanto, de fundamentação filosófico-mística, compatível com sugestivas indicações oferecidas pelo *corpus* pesquisado. O estudo consta de três partes, além de uma nota introdutória e uma conclusão. A PARTE I divide-se em dois capítulos. Ocupam-se esses da questão da simultaneidade vinculada a estratégias semióticas, verificadas em segmentos textuais da estória rosiana. A PARTE II, diferindo das duas outras em sua organização, dá prosseguimento ao trabalho da anterior, mas operando com quatro textos integrais (três de *Primeiras Estórias* e um de *Tutaméia*). A PARTE III, como a primeira, compõe-se de dois capítulos. Ocupa-se o primeiro com a demonstração pontual de significativas semelhanças entre *Grande Sertão: Veredas* e *Primeiras Estórias*. Trata o segundo do envolvimento estético-metafísico de Guimarães Rosa com a questão da simultaneidade, ponto colocado como elemento conector das duas obras. Isso se faz numa perspectiva que reconhece certa relação de complementaridade antitética entre posturas ideológico-existenciais do Riobaldo velho, do *Grande Sertão: Veredas*, e do Menino, personagem de duas narrativas estrategicamente posicionadas – uma, no início, e a outra, no fim do repertório de *Primeiras Estórias*. Chega-se à conclusão de se ter exposto, com a requerida suficiência, o conteúdo das duas linhas de sustentação da tese. De um lado, entende-se ter-se embasado devidamente a afirmação relativa à relevância estética conferida à simultaneidade na construção literária de João Guimarães Rosa; de outro, admite-se ter-se confirmado como plausível a hipótese de haver, no referido procedimento do autor, certa implicação de ordem metafísica atinente à questão da simultaneidade.

2006. SANTOS, Iolanda Cristina dos. O aprendizado do olhar na obra de João Guimarães Rosa. 250p. Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Resumo: Este é um estudo sobre a construção e o aprendizado do olhar na obra de Guimarães Rosa, ou, melhor, sobre a maneira como o autor questiona, através de seus personagens, toda visão mecânica ou estereotipada de mundo e está sempre chamando atenção para novas possibilidades de visão. Ao usar como *corpus* dezessete estórias da maioria de seus livros - *Sagarana*, *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém*, *Primeiras Estórias*, *Tutaméia* e *Ave, Palavra* - e tomando o *Grande Sertão: Veredas* como referência, examinamos a ênfase que ele confere ao sentido da visão em suas narrativas e às diferentes formas com que seus personagens encaram os fatos e eventos de suas vidas. As narrativas enfocadas revelam a presença de um olhar lírico e filosófico sobre as situações cotidianas, que rompem com os paradigmas tradicionais e trazem à tona o imprevisível. Seus personagens são muitas vezes seres que vivem à margem da sociedade - crianças, velhos, cegos, loucos, artistas, etc. - e sua maneira

de apreender a realidade se acha geralmente associada à busca e à indagação, bem como ao desejo de compreender o que lhes escapa de imediato. O seu modo distinto de ver as coisas à sua volta desencadeia todo um processo de reflexão que se transmite ao leitor, e o induz a refletir sobre sua própria maneira de perceber a realidade. Em termos teóricos, este é um estudo hermenêutico, baseado na interpretação das narrativas de Guimarães Rosa. Seu ponto de partida é sempre o texto rosiano, a expressão de seus personagens e o seu modo de relacionar-se com o mundo.

2006. VOLANTE, Paula Aparecida. A prosa poética de *Tutaméia*. 157p.

Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara.

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

2007. FLACK, Alessandra Bittencourt. Nós, os fabulistas: o pensamento baseado na oralidade e as narrativas de Guimarães Rosa. 148p. Mestrado.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a obra de Guimarães Rosa a partir do aproveitamento que o autor faz de elementos provenientes de uma cultura oral. Para tanto, são analisadas as histórias “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, de *Estas Estórias*, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, de *Ave, Palavra*, “Três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, de *Tutaméia*, “Cara-de-Bronze” e “O recado do Morro”, de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e “Uma história de amor”, de *Manuelzão e Miguilim*. A escolha dessas narrativas diz respeito ao fato de que as mesmas são ilustrativas do projeto do autor em recriar a literatura de tradição oral, mas também de recriar a situação de enunciação e de divulgação de narrativas que existem em um contexto de oralidade. Além da linguagem, que não é o foco desta pesquisa, o autor valoriza a importância da palavra proferida por seus porta-vozes e a maneira como ela é transmitida, bem como o efeito que ela causa em seus espectadores, através da performance. Para explorar uma espécie de “episteme do pensamento sertanejo”, Rosa constrói um discurso autoral que visa a reforçar seu engajamento com tudo aquilo que provém do sertão, dando credibilidade e verossimilhança ao que é ensinado através das narrativas. O autor apropria-se de um universo popular sem que o resultado disso seja uma produção “artificial” ou simplesmente descritiva, sob um ponto de vista intelectual, distanciado. Dada essa fusão entre popular e erudito e entre oral e escrito, optou-se por recorrer a teóricos preocupados em discutir tanto o comportamento das produções artísticas de caráter oral e as condições de sua produção (como Paul Zumthor, Walter Ong, Peter Burke, André Jolles, Câmara Cascudo) quanto às estratégias ficcionais utilizadas pelo autor para satisfazer seus propósitos (com base nas teorias e nos argumentos de Paul Ricœur, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Iser, entre outros). Assim, foi possível perceber que Guimarães Rosa transita entre o popular e o erudito, na medida em que recorre a ambos para compor suas narrativas. Muito mais do que diferenças, o autor demonstra que a fixação do texto na escrita não impede que as situações de oralidade (que privilegiam a troca de experiências entre grupos que compartilham valores, crenças e costumes) deixem suas marcas na leitura silenciosa e solitária que um livro exige.

2007. RAMOS, Jacqueline. Risada e meia: comicidade em *Tutaméia*. 175p.

Mestrado. Universidade de São Paulo.

Resumo: Em *Tutaméia*, Guimarães Rosa propõe e experimenta um recorte muito peculiar do cômico, cuja função não seria a de causar o riso, mas a de dar acesso a “novos sistemas de pensamento”. A natureza e os mecanismos do cômico são discutidos no primeiro prefácio e valorizados por sua capacidade de desfazer estereótipos, abrindo espaço para outras possibilidades, para o inédito (sentido primordial de anedota), por exemplo. A própria obra incorpora formas e estruturas do cômico: seus quatro prefácios retomam em nova configuração elementos da comédia clássica, principalmente a parábase; assinalamos várias histórias organizadas segundo as formas cômicas debatidas no prefácio; até mesmo na composição de frases ou vocábulos percebe-se princípios próprios do cômico. A perspectiva cômica, infiltrada em vários planos da obra, cumpre inúmeras funções. Uma delas seria a de revelar o engano de raciocínios e valores viciados, já que alarga as possibilidades de representação ao incorporar “outras lógicas”, normalmente banidas do pensamento sério, como no caso do louco, da criança, do criminoso, do palhaço, do velho esclerosado etc. Alguns procedimentos cômicos discutidos - seria o caso do “processo de nulificação” e da “definição por extração” - e também observados em histórias seriam modos de se acessar o “nada”, tema amplamente recorrente e que faz parte inclusive do título: *Tutaméia* é “ninharia”, “quase nada”. A comicidade, ainda, contribuiria para ampliar o próprio idioma; ao desfazer clichês possibilita apreender a realidade não atingida pelo senso comum ou por formas convencionais. Note-se que *Tutaméia* não é uma obra cômica, mas foi composta a partir da perspectiva cômica, o que parece corresponder a uma vertente do pensamento moderno que valoriza o cômico por permitir a liberação do censurado, por dar acesso a tudo o que é excluído como “não oficial”, “não sério”, e que no entanto participa da totalidade (Dasein). A questão da comicidade ganha extraordinária complexidade na obra, confundindo-se muitas vezes com outros procedimentos (o estranhamento, a ironia, o grotesco) e sugerindo a dissolução das formas: há elementos trágicos, épicos, míticos, dramáticos, fantásticos, cinematográficos; além do minimalismo das histórias, do desdobramento cubista de perspectivas, da sondagem subjetiva etc. Enfim, o manejo do cômico em *Tutaméia* culmina num sistema de pluralidade e simultaneidade de perspectivas.

2007. SOBRINHO, João Batista Santiago. A embriaguez como força plástica da escritura: tramas além do bem e do mal entre João Guimarães Rosa e Nietzsche.

207p. Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo: Este estudo estabelece aproximações, além do bem e do mal, entre os autores João Guimarães Rosa e Nietzsche, a partir de dois enfoques principais, os quais advêm do prefácio “Nós, os temulentos”, que se encontra no último livro publicado em vida por João Guimarães Rosa, *Tutaméia*, e do livro *O nascimento da tragédia*, primeiro livro do poeta e filósofo alemão Nietzsche. Ambos atuam como veredas escriturais extáticas e provedoras de estilhaços de conceitos e diálogos entre os autores. O périplo do embriagado Chico, herói do prefácio “Nós, os temulentos”, alegoriza o percurso trágico nos moldes nietzschianos, ou seja, da individuação apolínea à embriaguez dionisiaca e, finalmente à morte. Sua morte representa uma das perspectivas possíveis, numa escritura marcada pela indiciabilidade, o encontro com o Uno. Desvelamos, assim, a alegria trágica, à qual o texto rosiano, em muitos momentos, encena. Notadamente convergiram entre os autores em análise outras impulsividades como, por exemplo, o devir, o mito, a música, a perspectiva, a travessia e a ficção que, misturadas, possibilitam, na escritura rosiana, o afloramento de uma verdade nos moldes nietzschianos, uma verdade artística.