



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ELIANE BATISTA

**DO *HOMO VIATOR* AO *HOMO REGRESSUS*:**  
A (MITO)POÉTICA DO RETORNO EM *TUTAMÉIA*  
(*TERCEIRAS ESTÓRIAS*), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

---

Londrina  
2015

ELIANE BATISTA

**DO HOMO VIATOR AO HOMO REGRESSUS:  
A (MITO)POÉTICA DO RETORNO EM *TUTAMÉIA*  
(*TERCEIRAS ESTÓRIAS*), DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Curso Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adelaide Caramuru Cezar

Londrina  
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

B333d Batista, Eliane.

*Do homo viator ao homo regressus* : a (mito)poética do retorno em Tutaméia (Terceiras Estórias), de João Guimarães Rosa / Eliane Batista. – Londrina, 2015.  
217 f. : il.

Orientador: Adelaide Caramuru César.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Tutaméia (Terceiras Estórias) – Teses. 2. Contos brasileiros – História e crítica – Teses. 3. (Mito)poética – Teses. 4. Retorno – Teses. I. César, Adelaide Caramuru. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

ELIANE BATISTA

**DO HOMO VIATOR AO HOMO REGRESSUS:**  
A (MITO)POÉTICA DO RETORNO EM *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Curso Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adelaide Caramuru Cezar  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luzia Aparecida Berloff Tofalini  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

---

Prof. Dr. Cláudio Aquati  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

---

Prof. Dr. Adilson dos Santos  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Brito  
Universidade Estadual do Norte do Paraná -  
UENP

Londrina, 13 de julho de 2015.

Aos meus pais, Batista e Mercedes, meu porto seguro, pelo amor incondicional e pela preocupação constante em todas as etapas de realização desse trabalho; ao meu irmão Flávio, pelas conversas filosóficas; e ao meu pequeno Arturo, razão do meu viver.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas bênçãos que me foram concedidas, permitindo que eu chegasse até aqui, e por ter me dado coragem e esperança nos momentos de desalento. Aos meus intercessores junto a Ele, que para mim, são exemplos ternos de fé, confiança e amor.

À professora Doutora Adelaide Caramuru Cezar, pela orientação séria e competente; pelo precioso material que me disponibilizou para a consulta e, acima de tudo, pela confiança em mim depositada, ao longo do percurso.

Aos professores Doutores Aécio Flávio de Carvalho, Apolo dos Santos Silva e Luzia Aparecida Berloff Tofalini, pelo total incentivo, quando da minha incerteza em participar do processo de Seleção do Programa de Pós-Graduação em Letras.

À Universidade Estadual de Maringá e aos colegas da Área de Cultura Clássica do DTL, pela possibilidade de afastamento das atividades docentes, durante o período de minha capacitação.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UEL, que muito contribuíram para minha formação profissional.

Aos professores Doutores Almir Aquino Corrêa, Luiz Carlos Santos Simon e Sérgio Paulo Adolfo (*in memoriam*) pela arguição do meu trabalho durante o SEDA (Seminário de Dissertações e Teses em Andamento).

Aos professores Doutores Adilson dos Santos e Luzia Aparecida Berloff Tofalini, membros da Banca de Exame de Qualificação, que enriqueceram o trabalho, com seus comentários esclarecedores.

Aos Professores Doutores Cláudio Aquati e Luciana Brito, pela relevância dos apontamentos realizados na Banca de Exame de Defesa.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, especialmente, à Rosemeri Silvano e à Rosely Fernandes, pela prestatividade em sanar as dúvidas, sempre recorrentes.

Aos colegas de doutorado, Érica Caetano, Nelci Silvestre, Ricardo Gomes, Willian André, Samuel Ronobo e Cinthia Gatto pelos momentos de descontração e pela troca de experiências, tão benéficas.

Ao querido amigo Padre John Caruana, pela generosa ajuda nos momentos de dúvida com a língua inglesa.

Ao professor Doutor Aécio Flávio de Carvalho, pela “consultoria” de língua latina.

Aos amigos de estrada, Érica Caetano, Nelci Silvestre, Ricardo Gomes, Willian André e, posteriormente, Daniela Nazaré e Cléia Milan, pela amizade sincera e pelo ombro amigo, nos momentos de insegurança que a vida acadêmica, às vezes, nos apresenta.

A todos aqueles que me incentivaram e que torceram para que eu vencesse mais essa etapa, muito obrigada.

*“(o mineiro) não acredita que coisa alguma se resolva por um gesto ou um ato, mas aprendeu que **as coisas voltam, que a vida dá muitas voltas, que tudo pode tornar a voltar**. Até sem saber o que faz, o mineiro está sempre pegando com Deus”.*

(Guimarães Rosa, grifo nosso)

*“Aí está Minas: a mineiridade”.*

(Manchete, 24/08/1957)

BATISTA, Eliane. *Do homo viator ao homo regressus: a (mito)poética do retorno em Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de João Guimarães Rosa. 2015. 217f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

Partindo do princípio de que a temática da viagem, da travessia, é considerada pela crítica como um fio condutor que perpassa toda a produção literária de João Guimarães Rosa, esta tese tem por objetivo demonstrar que a temática do retorno configura-se, também, peça de fundamental relevância para a decifração das veredas trilhadas pelo autor, particularmente, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), sua derradeira obra publicada em vida. Ao participar de um concurso de contos, em 1937, Guimarães Rosa utiliza o pseudônimo de *Viator*, antecipando um dos pontos centrais de sua produção poética, a condição do *homo viator*, do homem que está sempre a caminho. Se o processo da viagem é composto por três etapas, sendo elas, a partida, a travessia e o retorno, encontramos nesta última uma ação dotada de vasta simbologia, tão merecedora de atenção quanto às outras duas, pois, a nosso ver, se as personagens de Guimarães Rosa tornam-se particulares por refletirem o *homo viator*, da mesma forma, suas ações encontram-se totalmente plasmadas pela condição do *homo regressus*, ou seja, do homem que retorna. A tese defendida baseia-se na premissa de que o ato de retornar, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, adentra as esferas do mítico e concretiza uma (mito)poética do retorno, perceptível pelo trabalho que Rosa realiza com a linguagem e pela presença de uma matriz mítica, na grande maioria dos contos, quase que de A a Z, uma vez que esses se encontram dispostos em ordem alfabética. Nessa perspectiva, o trabalho estrutura-se em três capítulos, sendo que, no primeiro, tecemos algumas considerações sobre a inserção de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* em uma dimensão mítica, revelando seu caráter enigmático; no segundo capítulo, destacamos a abrangência da temática do retorno, presente desde os primórdios da humanidade e a estreita relação que possui com a narrativa ficcional, considerada uma arte de retorno aos mitos e aos ritos da Antiguidade, como apresentam os críticos Northrop Frye, E. M. Meletínski e Sérgio Vicente Motta. No terceiro capítulo, selecionamos para a análise os contos “Arroio-das-Antas”, “Sinhá Secada”, “Barra da Vaca”, “Droenha”, “Curtamão”, “Presepe”, “Desenredo”, “Reminiscção”, “Estoriinha”, “Estória nº 3”, “Grande Gedeão”, “No prosseguir”, “Rebimba, o bom”, “Antiperipléia” e “Zingarêsca”, por acreditarmos que, neles, a possibilidade de retorno, ou não, tende a ocasionar consequências bastante profundas no desenrolar dos fatos e na vida das personagens.

**Palavras-chave:** *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. (Mito)poética. Retorno.

BATISTA, Eliane. *Homo viator to homo regressus: the (myth)poetics of the return on Tutaméia (Terceiras Estórias)*, by João Guimarães Rosa. 2015. 217p. Doctoral Thesis in Literature – Universidade Estadual de Londrina, Londrina PR Brazil, 2015.

## ABSTRACT

Assuming that the theme of the journey, the crossing, is considered by critics as a thread that runs through all the literary production of João Guimarães Rosa, this thesis aims to demonstrate that the thematic of the return configures also a piece of fundamental relevance to the deciphering of the paths threshed by the author, particularly in *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967), his last work published in his lifetime. By participating in a contest of short stories in 1937, Guimarães Rosa uses the pseudonym *Viator*, anticipating one of the central points of his poetic production, the condition of *homo viator*, the man who is always on the way. If the process of the journey consists of three steps, as follows, the departure, the crossing and the return, we find in the latter a highly symbolic action as worthy of attention as the other two, because, in our view, if the Guimarães Rosa characters become individuals by reflecting the *homo viator*, similarly their actions are totally shaped by the *homo regressus* condition, that is the man who returns. The thesis defended is based on the premise that the act of returning in *Tutaméia (Terceiras Estórias)* enters the mythical spheres, with the completion of one (myth)poetics of the return, noticeable by the work that Rosa performs with the language and the presence of a mythical matrix in most tales almost from A to Z, since these are arranged in alphabetical order. From this perspective, the work is structured in three chapters, and in the first we weave some considerations about the insertion of *Tutaméia (Terceiras Estórias)* on a mythical dimension, revealing his enigmatic character; in the second chapter we highlight the comprehensiveness of the theme return, present since the dawn of humanity and the close relationship it has with the fictional narrative, considered an art of return to the myths and rites of antiquity, as criticals Northrop Frye, E. M. Meletínski and Sérgio Vicente Motta present. In the third chapter we selected for analysis the tales “Arroio-das-Antas”, “Sinhá Secada” “Barra da Vaca”, “Droenha”, “Curtamão” “Presepe”, “Desenredo”, “Reminiscção”, “Estoriinha”, “Estória nº 3”, “Grande Gedeão”, “No prosseguir”, “Rebimba, o bom”, “Antiperipléia” and “Zingarêsca” since we believe that the possibility of returning in the tales tends to cause quite profound consequences for the course of events and the lives of the characters.

**Keywords:** *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. (myth)Poetics. Return.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 A DIMENSÃO MÍTICA DE TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)</b> .....	20
1.1 DO SERTÃO MINEIRO PARA O MUNDO: O BARDO GUIMARÃES ROSA .....	20
1.2 DOS ENIGMAS E MISTÉRIOS DE <i>TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)</i> .....	23
1.3 DOS ORÁCULOS E PITONISAS .....	32
1.4 VEREDAS DO MITO EM <i>TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)</i> .....	36
<b>2 DO RETORNO E SEUS MATIZES</b> .....	45
2.1 DOS PRIMÓRDIOS DA HUMANIDADE: RETORNAR É PRECISO .....	46
2.2 A NARRATIVA LITERÁRIA: A ARTE DO RETORNO .....	54
2.2.1 A Crítica Literária do Retorno: nos Passos de Frye e Motta.....	59
2.3 OS MITOS DE RETORNO: NO LIMAR ENTRE A VIDA E A MORTE .....	62
2.3.1 Os Mitos Cíclicos do Sol e da Lua.....	62
2.3.2 Perséfone-Deméter e Adônis .....	65
2.3.3 Alceste e Eurídice .....	69
2.3.4 Sísifo, Íxion, Títio, Tântalo, Danaides e Prometeu .....	71
2.4 O SIMBOLISMO DA CODORNA, DA ASA-BRANCA (UM ÍCONE DO SERTÃO BRASILEIRO), DA ABELHA E DA SERPENTE .....	75
<b>3 DE A A ZE DE ZA A: A (MITO)POÉTICA DO RETORNO NOS CONTOS DE <i>TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)</i></b> .....	81
3.1 “ARROIO-DAS-ANTAS” E “SINHÁ SECADA”: O RETORNO PARA A VIDA .....	81
3.2 “BARRA DA VACA” E “DROENHA”: DO DESEJADO AO IMPOSSÍVEL RETORNO ....	103
3.3 “CURTAMÃO” E “PRESEPE”: O RETORNO AO SAGRADO .....	112
3.4 “DESENREDO” E “REMINISÇÃO”: O RETORNO APOTEÓTICO .....	124
3.5 “ESTÓRIA Nº 3” E “ESTORINHA”: DUAS ESTÓRIAS, DUAS VIAGENS, DOIS RETORNOS.....	141
3.6 “GRANDE GEDEÃO”: O RETORNO À IDADE DE OURO .....	161
3.7 “NO PROSSEGUIR”: O RETORNO ADIADO .....	166
3.8 “REBIMBA, O BOM”: O RETORNO MESSIÂNICO .....	176
3.9 “ANTIPERIPLÉIA” E “ZINGARÊSCA”: DO FIM AO COMEÇO .....	189

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>203</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>206</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>213</b>

## INTRODUÇÃO

*Voltar, para fim de ida.*  
“Antiperipléia” (ROSA, 2001, p. 45).

João Guimarães Rosa (1908-1967) é um autor que dispensa apresentações, pois todos nós reconhecemos sua incontestável importância no cenário da literatura brasileira e no exterior. Mediante estudos já comprovados, Guimarães Rosa é considerado um dos autores mais estudados nas universidades brasileiras.

Apenas a título de exemplificação, Raquel Esteves de Lima (2000), no artigo “As veredas trilhadas pelos leitores de Rosa”, parte integrante de sua tese, intitulada “A crítica literária na universidade brasileira” (1997), constata que, entre os anos de 1970 e 1997, as teses das mais renomadas universidades do país tinham como principal objeto de estudo a obra do escritor mineiro, sob as mais diversas correntes de abordagem. De lá para cá, quanto tempo se passou e quantos trabalhos mais não surgiram sobre Guimarães Rosa? Além de ser objeto de análise acadêmica, o autor esteve sempre em destaque nos estudos de personalidades que, ao longo dos anos, compuseram o corpo da crítica nacional, como Álvaro Lins, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, Paulo Rónai, Benedito Nunes, Walnice Nogueira Galvão, dentre muitos outros.

Como uma pedra preciosa, a obra de Guimarães Rosa atrai para si os olhares de pesquisadores que buscam lapidar esse diamante. Não que ele não seja dotado de perfeição, mas pelo contrário, como todo diamante que se preze, também é resistente, com uma solidez quase que impenetrável. Assim, nesse trabalho com o texto rosiano, os estudiosos buscam propiciar uma maior visibilidade àqueles olhos que, pouco acostumados com tamanha luminosidade, chegam, muitas vezes, a se ofuscar, não conseguindo desfrutar de sua rara beleza.

Se, por um lado, isso denota a riqueza e profundidade da obra do autor, por outro, gera um fator complicador. Tarefa árdua é trabalhar com a produção poética de Guimarães Rosa, pois, diante desse contexto, em vários momentos chegamos a pensar se existiria algo que ainda não tenha sido dito sobre o autor e sua obra? Conseguiremos trilhar um caminho, pelo menos, diferente dos que já foram trilhados? Com certeza, esse é o desafio constante dos pesquisadores dos textos deste “chamado João”. Muitas são, contudo, as veredas de Rosa e como nos diz Ítalo Calvino (apud CHAVES, 2003, p. 749), “a leitura abre espaços de interrogação, de meditação, de exame crítico, isto é, de liberdade.”

Somando-se a uma miríade de estudos existentes sobre Guimarães Rosa, a presente tese busca desbravar mais uma de suas veredas, focando nosso olhar

sobre a temática do retorno, a qual consideramos ser, juntamente com a temática da viagem, uma constante na produção poética do autor.

Guimarães Rosa é considerado pela crítica como o escritor das viagens, da travessia, temática que permeia toda sua obra. Sem dúvida alguma, esse tema parece sempre ter fascinado Guimarães Rosa. Inúmeras foram as viagens que realizou, dentro e fora do Brasil, desbravando os sertões, descobrindo novos mundos e encontrando todo o material necessário para compor suas obras.

Em 1937, Rosa concorre ao Prêmio Humberto de Campos, com o volume *Contos* (primeira versão de *Sagarana*, publicada somente em 1946), utilizando o pseudônimo de *Viator*, fato que não foi gratuito, pois o autor antecipou, assim, um dos pontos centrais de sua produção literária, a condição do *homo viator*<sup>1</sup>, do homem que está sempre a caminho, traçando o itinerário de sua existência, não apenas seduzido pelas belezas que encontra à margem dele, mas também temeroso pelo que pode encontrar pela frente, diante das curvas do caminho.

Maria Theresa Abelha Alves (2001, p. 215), no artigo “Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda”, no qual desenvolve um estudo sobre a viagem em “Dão-lalalão”, salienta que “o mito do *homo viator* integra e elucida a condição humana” e que, na obra de Guimarães Rosa, “viajar se traduz por ouvir, ler e escrever”.

Em 1952, no Rio de Janeiro, em correspondência ao amigo Mário Calábria, cônsul do Brasil em Munique, Rosa comenta, ansioso, sobre os preparativos de uma viagem que faria pelo sertão de Minas:

Estou-me preparando para daqui a dias, ir acompanhar, rústica, árdua, autenticamente, uma boiada brava, em percurso de 40 léguas, lá do sertão sagarânico, da fazenda da Sirga [...] Já ando nos preparativos, arrumando mochila cantil, roupa cáqui, pois serão 15 dias no ermo, a carne seca, com farinha-de-mandioca e café com rapadura, sob sol, poeira, lama e chuva. Odiseus (ROSA apud COSTA, 2006, p. 29).

Ana Luiza Martins Costa (2008), no artigo “João Rosa, *viator*”, declara que, durante o período de elaboração das obras de 1956, Guimarães Rosa realizou uma verdadeira coleta de dados pelo sertão, onde se passa a maioria de suas estórias, andando com caderneta e lápis pendurados ao pescoço, anotando tudo o que via e ouvia. Segundo a autora, “para o escritor, a viagem, o contato com a terra, sons e odores serviam de impulso à atividade literária” (COSTA, 2008, p. 313).

---

<sup>1</sup> De acordo com o dicionário *Latino Português* de Ernesto Faria (1994), *homo*, *-inis*, subs., masc.: homem; *viator*, *-oris*, subs., masc.: viajante, viandante.

Se a metáfora da viagem permeia toda a narrativa rosiana, sendo o elemento norteador de sua produção poética; se o processo da viagem é composto por três etapas essenciais, sendo elas, a partida, a travessia e o retorno, encontramos nesta última uma ação dotada de vasta simbologia, tão merecedora de atenção quanto às outras duas, pois se, por um lado, as personagens de Rosa refletem o *homo viator*, por outro, também o fazem com o *homo regressus*<sup>2</sup>, o homem que retorna. Observando a citação acima, Guimarães Rosa finaliza sua mensagem, como que assinando “Odisseus”. Com certeza, o autor se compara ao herói grego, antevendo as grandes aventuras que viverá durante a esperada viagem pelo sertão, e se Ulisses é conhecido por sua viagem repleta de peripécias, muito mais o é pelo seu retorno.

Dessa forma, se, inicialmente, consideramos que a narrativa rosiana particulariza-se por apresentar o *homo viator*, posteriormente, veremos que sua produção poética encontra-se profusamente plasmada pela condição do *homo regressus*, daquele que retorna.

O ato de retornar é uma constante nas obras de Guimarães Rosa. Inicia-se em *Sagarana*<sup>3</sup>, culmina em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*<sup>4</sup>, derradeira obra publicada em vida pelo autor, em 1967, na qual o movimento de retorno adentra as

<sup>2</sup> Para este trabalho, atribuímos a *homo regressus* o sentido de “o homem que retorna”. O Professor Doutor Aécio Flávio de Carvalho, em consulta verbal, referiu outras opções. Segundo ele, *regressus*, a, um (particípio passado do verbo *regredior*, *-gredi*: andar para trás, voltar, retroceder) sugere uma ação conclusa; a mesma ideia de ação acabada poderia ser expressa por *reditus* (part. passado de *redeo*, *-ire*: tornar, voltar); a ideia que elegemos ficaria semanticamente melhor expressa por *regrediens* ou por *reitinerans*, sendo este último um termo não dicionarizado, mas componível a partir de *itinerans* (part. presente de *itineror*, *-ari*, + pref. *re*, significando “o que refaz ou retoma um caminho”). Entretanto, a forma escolhida pode justificar-se pela eufonia da expressão e pela associação imediata que se faz, em português, com a palavra regresso, retorno.

<sup>3</sup> Suzi Frankl Sperber (1982), no capítulo VII da obra *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*, intitulado O tema do centro: as articulações com a macroestrutura, além de desenvolver o tema proposto, sobre uma convergência para o “meio”, para o centro, existente nas obras de Guimarães Rosa, como um todo, mas, particularmente, em *Grande sertão: veredas* (a obra ocupa uma posição central dentro das obras publicadas em vida pelo autor), tece algumas considerações a respeito da temática da “ida e da volta” já presente em *Sagarana*, e que perpassa *Corpo de Baile*, *Grande sertão: veredas* e *Primeiras estórias*. Em *Sagarana*, a autora destaca que “o tema da “ida e volta” tem um cunho meramente ficcional, isto é, orienta o relato em torno da caminhada, de modo a justificar a linearidade da narrativa” (p. 112). Em *Corpo de Baile*, “ida e volta, travessia, convertem-se em problemas metalinguísticos”, no dizer da autora, bem como em *Primeiras estórias*, a temática do “meio”, “ida e volta” reapareceriam no próprio texto (SPERBER, 1982, p. 113-114), sendo visíveis nos contos. Da mesma forma, Luiz Roncari, no artigo “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”, ressalta a presença do mito do eterno retorno em *Corpo de Baile*, ao comparar as novelas “Campo Geral” e “Buriti”, primeira e última do livro, uma vez que a personagem Miguel aparece em ambas. Na primeira, como o menino Miguilim, e na última, já homem feito, como Miguel.

<sup>4</sup> ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Todas as citações deste trabalho serão retiradas desta edição. Optamos por manter a acentuação nos títulos das obras literárias, embora algumas mudanças tenham ocorrido com a última Reforma Ortográfica, em vigor desde 2009, no Brasil.

esferas do mítico. Aliás, como a obra está inserida integralmente em uma dimensão mítica, escolhemos designar essa prática do autor de (mito)poética do retorno, pois como nos diz Benedito Nunes (1997):

É certo que nem toda poesia acaba no mito. Mas, conte-nos a respeito dos homens ou da terra, do céu ou dos deuses, não há mito sem começo poético [...]. Como residência humana, o mundo que podemos habitar pede, ao mesmo tempo, os dois adjetivos, 'mítico' e 'poético'. Permutáveis entre si, um não expulsa o outro. No mito, a poesia já tomou palavra; e a palavra poética traz o mito em botão (NUNES, 1997, p. 33-37).

Outra característica marcante da produção rosiana é o apurado trabalho realizado com a linguagem. Guimarães Rosa era extremamente metódico ao elaborar seus textos, pois incansavelmente buscava atingir aquilo que aos seus olhos considerava a perfeição. O movimento de retorno, de releitura, proposto em suas obras, também era uma prática realizada por ele durante o trabalho de criação, conforme o autor relata:

Por exemplo, dir-lhe-ei que as 5 edições de *Sagarana* são todas diferentes, refeitas, remodeladas, remexidas. Por fim, para ver se eu conseguia deixar isso de lado, e me voltava para escrever outros e novos livros, o meu Editor José Olympio, mandou matizar ou estereotipar a composição, guardando-as nos chumbos, e impedindo-me assim, de permanecer na classe das Danaides ou Sísifo (ROSA apud COSTA, 2006, p. 40).

Ao se colocar na classe das Danaides e de Sísifo, figuras míticas que são consideradas verdadeiros arquétipos do movimento de retorno, de repetição, conforme veremos mais adiante, o autor evidencia essa prática com a língua, principalmente por meio do prefixo *re-*, importante traço representativo do processo de criação das palavras em Guimarães Rosa, presente também em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, segundo Jeane Mari Sant'Ana Spera (1995), no livro *As ousadias verbais em Tutaméia*. O trabalho de retorno com a linguagem também se efetiva na utilização de termos arcaicos, voltando às raízes do idioma, como vemos em:

Eu não crio palavras. Elas todas estão nos clássicos, estão nos livros arcaicos portugueses. São expressões de muito valor que eu pretendo salvar. Em *Sertão: veredas* há palavras que nem em

Portugal se falam mais. Mas existem. Para determinadas passagens, entretanto, não existem palavras. Então, é preciso criá-las, ou redescobri-las através de sons que a correspondam (ROSA, 2006)<sup>5</sup>.

Na dissertação intitulada “A velhacaria nos paratextos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”, Ana Maria Bernardes de Andrade (2004, p. 27) desenvolve um estudo, intitulado “*Tutaméia e Odisséia: rima ou solução?*”, como subtópico do segundo capítulo. Nele, a autora aponta algumas relações existentes entre a obra de Rosa e de Homero, como a rima ocorrida nos títulos, a viagem de volta empreendida pelo herói grego na *Odisséia* que seria dramatizada pelo índice de releitura; também destaca que o retorno seria o tema de várias estórias de *Tutaméia*.

Para exemplificar sua análise, a autora cita o primeiro conto da obra, “Antiperipléia”, praticamente iniciado com a seguinte revelação da personagem anão Prudencinho, guia de cego: “Tudo, para mim, é viagem de volta. [...] que as coisas começam de veras é por detrás. [...] Voltar, para fim de ida” (ANDRADE, 2004, p. 41-45).

Também faz referência ao bêbado Chico, personagem do prefácio “Nós, os temulentos”, que empreende uma verdadeira odisseia para conseguir retornar para casa. Da mesma forma, as personagens que são caracterizadas como grandes na obra de Rosa, como no conto “Grande Gedeão” e no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, o amigo Roasão, são comparadas, pela autora, aos ciclopes da *Odisséia*.

Basicamente, nesse estudo, ao comparar as semelhanças existentes entre as duas obras, a autora quer ressaltar que a astúcia, considerada a principal característica do herói grego Ulisses, especialmente no episódio em que consegue escapar do ciclope Polifemo, dizendo a este que seu nome é “Ninguém”<sup>6</sup>, também é encontrada no homem do sertão, só que lá, ela possui outro nome: “velhacaria”.

Ainda que as considerações feitas por Andrade (2004) referentes à temática do retorno presente em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* tenham tido outros fins para

<sup>5</sup> Este depoimento encontra-se em um artigo intitulado “Guimarães Rosa fala aos jovens”, publicado em *O Cruzeiro*, em 23/12/1967. Faz parte da seção “Guimarães Rosa por ele mesmo”, do livro *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2006, p. 82.

<sup>6</sup> Na *Odisséia*, de Homero, há um episódio em que Ulisses e seus companheiros estão presos na caverna do ciclope (gigantes que possuíam apenas um olho no meio da testa) Polifemo, filho do deus grego Posídon. Como o monstro começa a devorar os homens, Ulisses arquiteta o plano de cegá-lo, quando ele dormisse. Assim foi feito e Polifemo, desesperado pela dor, pergunta quem o havia cegado, qual era o nome daquele que lhe fizera mal. Ulisses, utilizando de sua astúcia, responde ao ciclope: “*Meu nome é Ninguém! Ninguém o cegou*”. Assim, Polifemo, ao sair para pedir ajuda aos outros ciclopes gritava: “*Ninguém me cegou! Ninguém me cegou*”. Os outros, pensando que se tratasse de uma brincadeira, não vieram ajudá-lo e, com esta artimanha, Ulisses e seus companheiros conseguiram escapar do gigante.

sua pesquisa, as questões apontadas pela autora tornam-se bastante pertinentes ao que nos propomos fazer neste trabalho, pois acreditamos que em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* há a concretização de uma (mito)poética do retorno, verificada na grande maioria dos contos, praticamente de A a Z, tendo em vista a ordem alfabética em que os contos aparecem dispostos. Como disse Paulo Rónai (2001, p. 22), essa sucessão obedece a “intenções ocultas”, pois desde o princípio até o fim e vice-versa, a temática do retorno se faz presente, sendo esta a tese a que nos propomos defender nesta pesquisa.

Além das questões comumente mencionadas pelos estudiosos, que destacam a perspectiva de ida e volta, verificadas na obra por meio do índice de releitura; além da comparação entre o primeiro conto “Antiperipléia” e o último “Zingarêsca”, nos quais encontramos personagens que se repetem em vários contos, todas essas características visíveis na superfície da obra, acreditamos que a temática do retorno, do *homo regressus*, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* coaduna-se com um projeto maior empreendido por Guimarães Rosa ao longo de sua carreira, quer como prática em sua vida pessoal<sup>7</sup>, quer como recurso recorrente na composição de suas obras, verificado, principalmente, pelo trabalho com a linguagem e pelo viés mítico, já que na maioria dos contos há a presença de uma matriz mítica. Como o próprio Guimarães Rosa salienta: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se

---

<sup>7</sup> O retorno, coincidentemente, sempre se fez presente na vida de Guimarães Rosa. Apenas a título de curiosidade e de exemplificação, faremos um apanhado das situações que envolvem o escritor, colocando-o sempre em uma posição de regresso e que mexem com nosso imaginário. Guimarães Rosa retornou até no nome, pois como ele mencionara, algumas vezes, nasceu no dia de 27 de junho, dia de São Ladislau (mesmo nome de uma personagem que aparece em várias estórias de *Tutaméia*). O pai queria dar-lhe o nome do santo do dia, mas a mãe preferiu dar o nome de João, santo comemorado três dias antes. Quando trabalhou por vários anos, no exterior, em carta aos familiares, sempre manifestava o desejo de retornar para o sertão mineiro. As publicações de suas obras foram realizadas com intervalos bem longos. Dessa forma, criava-se uma expectativa nesses intervalos entre as publicações, pois a crítica já sabia que, tratando-se de Guimarães Rosa, grandes surpresas poderiam ser esperadas, conforme reportagem a “Volta de Guimarães Rosa” da Revista Visão, em 1954, que anuncia duas obras para o início de 1955 (*Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*). Guimarães Rosa inicia o romance *Grande sertão: veredas* com a palavra “nonada” e uma das últimas palavras a serem ditas, no final da obra, é “nonada”. Em *Corpo de Baile*, na primeira novela “Campo Geral”, encontramos a personagem Miguilim, que retorna na última, “Buriti”, já adulto, como Miguel. Em *Primeiras estórias*, no primeiro conto “As margens da alegria”, e no último “Os cimos”, encontramos a mesma personagem, um garoto, realizando uma viagem de ida e volta. Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, também encontramos um cego e um anão, personagens do primeiro conto “Antiperipléia”, presentes no último conto, “Zingarêsca”. No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Rosa inicia sua fala com a palavra Cordisburgo e termina com a mesma palavra, Cordisburgo: “CORDISBURGO era pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais [...]. – Ministro, está aqui CORDISBURGO” (ROSA, 1968, p. 57-87).

estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo” (ROSA, 2006, p. 84).

Apesar de sempre presente, a temática do retorno em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* manifesta-se de diferentes maneiras, resultando em consequências bastante profundas no desenrolar dos fatos e na vida das personagens, que, na maioria das vezes, encontram-se num limite entre a vida e a morte, sendo o retorno elemento decisivo.

Nessa perspectiva, múltiplas serão as situações vivenciadas pelo *homo regressus* de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, como o retorno ao passado, ao sagrado, da esperança, da morte para a vida ou, simplesmente, um impossível retorno.

Para nós, a ação de retornar configura-se um processo bastante significativo, pois o retorno exige reflexão e está sempre motivado por algum desejo, por alguma razão. Apenas a título de exemplificação, pensemos no processo da viagem. Na maioria das vezes, a viagem de ida nos reserva surpresas, pois somos impelidos ao caminho, sem saber o que vamos encontrar. Tal fato tende a não ocorrer no retorno, uma vez que o caminho já se faz conhecido, bem como ainda temos a opção de querer retornar ou não, dependendo das experiências vividas durante o percurso. Diante disso, consideramos que a ação de retornar tende a possuir um efeito catártico<sup>8</sup>, podendo provocar uma mudança de espírito naquele que a realiza.

Como observaremos no decorrer do trabalho, no que se refere às singularidades de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, acreditamos que os mistérios de Guimarães Rosa, no tocante à apresentação visual da obra, como o índice de releitura, as epígrafes, os contos dispostos em ordem alfabética, bem como a existência de quatro prefácios tendem a emoldurar a temática do retorno sempre presente, pois, se nos dermos conta, ainda que superficialmente, os prefácios também atentam para um movimento de retorno: “Aletria e Hermenêutica” atenta para o “mecanismo dos mitos”; “Hipotrérico”, para a criação, origem da língua; em

---

<sup>8</sup> No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles (1959, p. 274) nos ensina que a tragédia é “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada [...] e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito obter a purgação dessas emoções”. Alfredo Leme Coelho de Carvalho, no livro *Interpretação da Poética de Aristóteles* (1998), desenvolve um estudo a respeito das várias traduções feitas da obra do autor grego, ao longo do tempo, ressaltando as várias possibilidades de sentido que delas emanam, além de discutir, criticamente, conceitos fundamentais a respeito da arte poética. Sendo assim, o conceito de catarse (*kátharsis*) é um deles. Segundo Carvalho, em português, o termo adquiriu os sentidos de purificação, purgação, alívio, diante das emoções suscitadas pela tragédia. O autor ressalta que a catarse não se restringiria apenas aos sentimentos de terror e de piedade, na tragédia, mas sim que “se deva entender serem catartizadas as emoções da própria vida” (CARVALHO, 1998, p. 179).

“Nós, os temulentos”, como já verificamos, está explícito o movimento de retorno, de volta, representado pela personagem Chico; em “Sobre a escova e a dúvida”, encontramos o retorno à origem das estórias, do processo de criação, por meio de referências claras a fatos passados, vividos pelo autor. Como nos diz Irene Gilberto Simões, na obra *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas* (s/d):

Os prefácios das *Terceiras Estórias* ‘poderiam funcionar como as molduras na arte pictórica, cuja função é a de marcar a passagem de um ponto de vista externo para um ponto de vista interno e vice-versa’. Deste ponto de vista, o exterior corresponderia às proposições poéticas dos prefácios, aí colocados como uma expressão do autor e que, por sua vez, contêm os elementos que ‘explicariam’ a composição do texto literário: temas como a relação anedota-estória, a criação do vocábulo, a origem das estórias, representariam o ponto de vista externo e remeteriam às estórias propriamente ditas (ponto de vista interno). Estas, pelo fato de apresentarem os mesmos temas – agora como elementos componentes das estórias – remeteriam o leitor de volta aos prefácios (SIMÕES, s/d, p. 26-27).

Diante dos aspectos mencionados, o trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro, intitulado “A dimensão mítica de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”, destacamos as particularidades da última obra de Guimarães Rosa, considerada pela crítica como uma obra enigmática e, a nosso ver, totalmente inserida numa dimensão mítica. Para as discussões acerca do aspecto mítico, utilizaremos como referencial teórico autores renomados no assunto, como Mircea Eliade, em *Aspectos do Mito* (1963) e Joseph Campbell, em *O poder do Mito* (1988), além de outras obras desses autores.

No segundo capítulo, “Do retorno e seus matizes”, abordamos a relação intrínseca existente entre a temática do retorno e a humanidade, verificada, principalmente, no aspecto religioso e literário, uma vez que, embasados pelos teóricos Northrop Frye, com as obras *Anatomia da Crítica* (1973) e *Fábulas de Identidade* (2000); E. M. Meletínski, com *Os Arquétipos Literários* (1998); e Sérgio Vicente Motta, com *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica. Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa* (2006), partimos do princípio de que a literatura é a arte do retorno e que a narrativa ficcional possui sua matriz arquetípica oriunda dos mitos sacros; além disso, realizamos uma visita aos inúmeros mitos e símbolos, constantemente retomados na literatura, que apresentam a temática do retorno, dos quais destacaremos os mitos cíclicos do Sol e da Lua, os mitos

sazonais de Deméter e Perséfone, e de Adônis, Alceste e Eurídice, Sísifo, Íxion, Títio, Tântalo, Danaides e Prometeu, além do simbolismo da codorna, da asa branca, da abelha e da serpente.

No terceiro e último capítulo, intitulado “De A a Z e de Z a A: a (mito)poética do retorno nos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”, selecionamos para a análise quinze contos, por acreditarmos que estes apresentam, de forma abrangente, as multifaces do retorno, além de possuírem uma matriz mítica: “Arroio-das-Antas” e “Sinhá Secada”: o retorno para a vida; “Barra da Vaca” e “Droenha”: do desejado ao impossível retorno; “Curtamão” e “Presepe”: o retorno ao sagrado; “Desenredo” e “Reminição”: o retorno apoteótico; “Estoriinha” e “Estória nº 3”: duas estórias, duas viagens, dois retornos; “Grande Gedeão”: o retorno à Idade de Ouro; “No prosseguir”: o retorno adiado; “Rebimba, o bom”: o retorno messiânico; “Antiperipléia” e “Zingarêscas”: do fim ao começo.

Finalmente, esperamos que nossa tese, juntando-se ao rol das miríades de trabalhos sobre Guimarães Rosa, venha a contribuir para a fortuna crítica do autor, sob a perspectiva do *homo regressus* presente em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* que, juntamente com o *homo viator*, constitui um dos principais caminhos, o de ida, mas também de volta, nessas infindas veredas.

## 1 A DIMENSÃO MÍTICA DE TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)

...*Todos os meus livros são simples tentativas  
de rodear e devassar um pouquinho o  
mistério cósmico, esta coisa movente,  
impossível perturbante, rebelde a qualquer  
lógica, que é a chamada 'realidade', que é a  
gente mesmo, o mundo, a vida.*  
(ROSA, 2006, p. 77).

### 1.1 DO SERTÃO MINEIRO PARA O MUNDO: O BARDO GUIMARÃES ROSA

“*Decifra-me ou te devoro*”. Eis a sentença proferida pela Esfinge a Édipo, quando este desejava transpassar os portões da cidade de Tebas. O jovem teria de decifrar o enigma proposto pela Esfinge, mas, em caso contrário, pagaria com a própria vida. À semelhança de Édipo, também nós, leitores e estudiosos da obra de João Guimarães Rosa, sentimo-nos desafiados a decifrar seus enigmas, caso queiramos penetrar nas entranhas de sua criação poética. Porém, diferentemente do que o mortífero monstro<sup>9</sup> predissera a Édipo, ao nos depararmos com o conjunto da obra de Guimarães Rosa, sentimo-nos como que seduzidos pelo autor com a seguinte promessa: “*Decifra-me e te encanto*”.

Assim, desde que surgiu no ambiente literário com a publicação de *Sagarana*, em 1946, Rosa, com seu canto de poeta, de bardo<sup>10</sup>, cantou e encantou a todos. O impacto causado pela obra fez com que a crítica reconhecesse, logo de imediato, sua importância para a literatura brasileira, fazendo com que Guimarães Rosa galgasse elevado patamar já em sua estreia. De acordo com Silva (2005, p. 7), a primeira crítica da qual se tem notícia teria sido feita por Álvaro Lins no *Jornal Correio da Manhã*, no dia 12 de abril de 1946, e posteriormente foi incluída na

<sup>9</sup> Segundo Junito de Souza Brandão (1986, p. 245), a Esfinge, cujo nome provém do verbo grego *sphinguen* (apertar, sufocar), era um monstro feminino, com rosto, e seios de mulher, peito, patas e cauda de leão e dotado de asas. Teria sido enviado contra Tebas pela deusa grega Hera, a fim de punir Laio, rei da cidade, contra o crime de pederastia. A Esfinge, também conhecida como cruel cantora, pois propunha o enigma cantado, já havia devorado muitos homens que não haviam conseguido decifrar o seu enigma, até a chegada de Édipo. Este, tendo lhe respondido que o ser que andava de manhã com quatro patas, ao meio-dia com duas e à tarde, com três era o homem, nas suas fases de infância, adulto e velhice, decifrou o enigma. A esfinge precipitou-se do alto do rochedo e morreu.

<sup>10</sup> De acordo com Ferreira (1986, p. 233), bardo era o nome dado aos poetas heroicos, entre os celtas e gálios; trovador. Na seção “Confluências” do Caderno de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles (2006, p. 59), Dora Ferreira da Silva, em depoimento intitulado “Às Margens de Rosa”, assim se pronuncia sobre o autor: “João Guimarães Rosa, bardo do Brasil, inventor de mundos, nossa *paidéia*, o nosso Homer”.

coletânea organizada por Eduardo Coutinho para a Coleção Fortuna Crítica, da Editora Civilização Brasileira:

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o sr. J. Guimarães Rosa (LINS apud COUTINHO, 1991, p. 237-238).

Paulo Dantas, embevecido pela obra de Rosa, também participa dos primeiros depoimentos críticos acerca de *Sagarana*:

Surgiu um verbo novo nos sertões brasileiros... Com ele começa o trans-sertão, para além do mistério euclidiano... Nele o verbo se fez carne, tumulto, coivara e possessão. Acendeu-se em diademas de luz, em extravagâncias orais e sensitivas (DANTAS apud COELHO; VERSIANI, 1975, p. 6).

As inovações propostas por Guimarães Rosa, que tanto impactaram o público literário, situam-se no aspecto linguístico e temático, fatores que contribuíram para a inauguração de uma nova perspectiva de regionalismo. De acordo com Walnice Nogueira Galvão, no ensaio “Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese” (2006, p. 144), Guimarães Rosa revolucionou a produção literária brasileira ao eleger o interior de Minas Gerais como cenário de toda a sua obra e por combinar, de forma muito particular, a fala sertaneja e sua erudição de poliglota, recuperando arcaísmos e regionalismos, criando neologismos e adaptando estrangeirismos. Da mesma forma, o autor se destaca pela capacidade quase infinita de arquitetar enredos.

Em 1956, Guimarães Rosa publica as novelas *Corpo de Baile* e o romance *Grande sertão: veredas*, sagrando-se, com este último, definitivamente como um dos maiores escritores da literatura brasileira. Nelly Novaes Coelho e Ivana Versiani (1975, p. 7), no livro *Guimarães Rosa. (Dois estudos)*, nos apresentam um panorama de como foi, inicialmente, a recepção do público frente à “revolução linguístico-estrutural-metafísica” empreendida pela obra. Nas palavras das autoras, vemos que:

Nunca, entre nós, havia surgido uma obra de tão profundo virtuosismo linguístico (mesmo levando em conta a extraordinária experiência de Mário de Andrade em *Macunaíma*). Daí o espanto de alguns e a repulsa de muitos. O fato é que *Grande sertão: veredas*, com sua narrativa labiríntica, sua arquitetura inteiriça, sem divisão em capítulos e seu estranho linguajar exigia um acercamento lento, um conquistar progressivo, uma leitura descansada, como descansado é o ritmo em que ali as estórias vão saindo, umas de dentro da outra, sem pressa... obedecendo ao ritmo vital com que foram vividas. Só então é que o romance se ‘abre’ e mostra o que nos veio trazer em linguagem simbólica: a visão do mistério da existência através do circunstancialismo da vida do jagunço Riobaldo (COELHO; VERSIANI, 1975, p. 7).

Segundo Ana Luiza Martins Costa, no ensaio “Via e Viagens: a elaboração de *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*” (2006, p. 187), entre a publicação de *Sagarana*, em 1946, até a publicação de *Corpo de Baile e Grande Sertão: veredas*, em 1956, Rosa publicou cerca de vinte e três escritos em periódicos do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte (1947-1954), inclusive um pequeno livro, *Com o vaqueiro Mariano*, em 1952. A maior parte desses escritos, segundo a autora, era composta por pequenos contos, relatos de viagens, notas de um diário e descrições de animais, que somente foram republicados, com algumas alterações, nos livros póstumos *Estas estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970).

Em 1962, surgem as “estórias”<sup>11</sup> de Rosa, termo que será marca registrada do autor, ao serem publicados três livros de contos tendo-as nos títulos: *Primeiras estórias*, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967) e *Estas estórias* (1969).

Além de ser consagrado como um dos maiores escritores nacionais, não podemos deixar de elencar Guimarães Rosa como um autor que também figura entre os clássicos da literatura universal. À semelhança de Homero, como disse Dora Ferreira da Silva (2006), nosso bardo também cantou e levou os feitos dos homens deste “sertão-mundo” para o mundo. Alguns podem ser considerados heroicos; outros, talvez, nem tanto, mas todos com a mesma grandeza a ponto de torná-los míticos, imortais por excelência.

<sup>11</sup> No prefácio de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* intitulado “Aletria e Hermenêutica”, Guimarães Rosa destaca que “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 2001, p. 29). Daí o fato de o autor referir-se às suas narrativas como estórias. O trecho também alude ao Capítulo IX da *Poética*, de Aristóteles, no qual o filósofo distingue as funções do poeta e do historiador. Para ele, o historiador relata o que aconteceu, enquanto o poeta, o que pode acontecer. Daí, a poesia ser considerada por Aristóteles algo mais filosófico e mais elevado que a história, pois a poesia tende a expressar o universal, a história, o particular.

Comprovam esse fato as várias traduções das obras de Rosa para outras línguas, como para o alemão, italiano, inglês, espanhol, francês, holandês, norueguês, eslovaco, tcheco, dinamarquês, citando algumas.

## 1.2 DOS ENIGMAS E MISTÉRIOS DE *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

Das estórias de Guimarães Rosa, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* é a que consideramos mais emblemática, quer seja pelo fato de ter sido a derradeira obra do autor, publicada apenas três meses antes de sua morte repentina<sup>12</sup>, em novembro de 1967; quer seja pela atmosfera de enigmas e mistérios criada pelo autor na arquitetura da obra, ou até mesmo pelo tom oracular adotado por Rosa ao referir-se a ela, conferindo-lhe inúmeras particularidades, como veremos a seguir. Todas essas características reunidas inserem *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de modo ímpar, em uma dimensão mítica.

Considerada como obra “testamento” (SILVA, 2005, p. 13), na qual Rosa nos deixa seu legado sobre o fazer poético, sobre o mistério da existência, enfim, onde redige “*um abreviado de tudo*” (“Sobre a escova e a dúvida”, p. 213), *Tutaméia (Terceiras Estórias)* torna-se singular, inclusive para o autor, que declara possuir uma afeição especial por este livro, como relata Paulo Rónai<sup>13</sup>:

Em conversa comigo (numa daquelas conversas esfuziantes, estonteantes, enriquecedoras e provocadoras que tanta falta me hão de fazer pela vida afora), deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu próprio 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 (RÓNAI, 2001, p. 15).

<sup>12</sup> Guimarães Rosa faleceu no dia 19 de novembro de 1967, num domingo, três dias após ter tomado posse na Academia Brasileira de Letras, vítima de enfarte. De acordo com Ana Luiza Martins Costa (2006, p. 54), o fato de Guimarães Rosa ter morrido três dias após sua posse surpreendeu a todos e até hoje provoca especulações diante dos quatro anos que levou para efetivamente assumir sua cadeira na ABL. Foi sepultado na urna número 13 do Mausoléu da ABL, no cemitério São João Batista, Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> De acordo com Adelaide Caramauru Cezar (2007, p. 12), Paulo Rónai manteve em vida estreitos laços de amizade com Guimarães Rosa, sendo o responsável pela organização de *Ave, Palavra*, em 1970.

*Tutaméia (Terceiras Estórias)* é uma obra desafiadora. Aqueles que se embrenham na aventura com o texto, quase sempre terminam a jornada considerando a obra *enigmática, mágica, misteriosa*. Apenas a título de constatação, Vera Novis (1989, p. 119), no livro *Tutaméia: engenho e arte*, declara que a obra “assemelha-se mais a um sensível caleidoscópio cujas pedrinhas coloridas multiplicadas em espelho criam desenhos que se transformam a um mínimo movimento”.

Adilson dos Santos (2009, p. 44), em tese intitulada “Duplos em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*”, nos diz que “trata-se de uma obra labiríntica, dotada de várias entradas e passagens secretas, que equivalem a diferentes caminhos a serem percorridos pelo leitor”.

Sob a luz do mito grego de Dédalo<sup>14</sup>, o exímio construtor do labirinto da ilha de Creta, Guimarães Rosa apresenta-se como o engenhoso construtor da palavra, e cá ficamos nós, à espera, como Teseu, do fio de Ariadne, para que possamos encontrar a saída, ou melhor, para que possamos penetrar no âmago de sua imaginação criadora e desvendar seus mistérios. Mistério. Eis a palavra chave.

No Dicionário Escolar Latino Português de Ernesto Faria (1994), encontramos as seguintes definições:

**mysta (mystes), ae**, subst. masc.: O que é iniciado nos mistérios.

**mystagogus, i**, subst. masc.: Mistagogo, iniciador, guia.

**mysterium, i** subst.. n. (geralmente no pl.) I –Sent. próprio: 1) Mistérios (cerimônias secretas em honra de uma divindade, a que somente os iniciados eram admitidos. II – Sent. Fig.: 2) mistério, segredo.

**mysticus, a, um**, adj.: místico, relativo aos mistérios (grifos do autor).

Para realmente nos enveredarmos pela dimensão mítica de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, faz-se mister que nos familiarizemos com esses termos, uma vez que, metaforicamente, a estrutura da obra se baseia e se particulariza por seus mistérios. Guimarães Rosa, além de ser o mistagogo, é também um místico, como ele próprio se intitula: ‘*Sou místico, pelo menos acho que sou*’ (ROSA, 2006, p. 92). E nós, seus iniciados, uma vez que almejamos desvendar seus segredos.

<sup>14</sup> Segundo Ruth Guimarães (1972, p. 120), Dédalo era escultor e arquiteto em Atenas. Após ter cometido um crime contra seu discípulo e sobrinho Talo, foi exilado em Creta, junto ao rei Minos. Lá foi obrigado a construir um labirinto, onde Minos aprisionou o Minotauro, monstro fruto da infidelidade da rainha Pasífae com um touro. O herói Teseu conseguiu derrotar o Minotauro e somente encontrou a saída do labirinto ao guiar-se pelo fio de Ariadne, um novelo de lã com o qual marcou o caminho de volta.

Tal tarefa, porém, não se configura nada fácil, pois vários são os ritos realizados pelo autor em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, como se estivesse realizando uma verdadeira cerimônia, buscando por meio dela, atingir o sublime, vivenciar o sagrado. De forma similar ao que ocorria nos Mistérios da Antiguidade, nos Mistérios de Elêusis<sup>15</sup>, por exemplo, seremos, a partir de agora, também iniciados nos Mistérios de Rosa, compartilhando com ele desse “grande mistério” que é a sua própria arte e as profundas indagações que ela suscita, como o próprio autor ressalta: “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 a outros a humildade. [...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (ROSA, 2001, p. 225-226).

Semelhante experiência, a da iniciação, viveu Benedito Nunes numa conversa travada com Guimarães Rosa, em 1967, em um gabinete do antigo Itamaraty, no Rio de Janeiro. Rosa lhe entregara o original encadernado e datilografado de *Tutaméia* para que lesse o prefácio “Aletria e Hermenêutica” e desse sua opinião, conforme nos relata Nunes:

Não estaria eu recebendo o privilégio de surpreender a novidade de seu livro ainda inédito? Como sabia que o autor muito próximo se achasse da tradição ocultista, julguei que a incumbência dele recebida era uma espécie de ato iniciático disfarçado. Confirmou-o gesto ritualístico de Rosa naquele momento ao dividir comigo, exatamente pela metade, uma bolacha Maria que juntos comemos em comunhão (NUNES, 2006, p. 236).

Segundo Ana Luiza Martins Costa, na Memória Seletiva intitulada “Veredas de Viator”, publicada nos Cadernos de Literatura Brasileira (2006), *Tutaméia (Terceiras Estórias)* foi publicada em julho de 1967, reunindo quarenta contos e quatro prefácios, sendo a grande maioria destes textos publicada anteriormente no Jornal médico *Pulso*<sup>16</sup>, editado no Rio de Janeiro, entre 1965-1967. Faz-se

<sup>15</sup> Para Maria Helena da Rocha Pereira (1997, p. 307), os mistérios de Elêusis, considerados o culto mais conhecido da Antiguidade Clássica, estavam ligados ao culto da deusa grega Deméter e de sua filha Pérsfone, que havia sido raptada por Hades, deus do mundo subterrâneo. Como a deusa ficara desesperada, vagando sem rumo à procura da filha, acaba chegando à cidade de Elêusis, onde, disfarçada de velha, é acolhida pelas filhas do rei. Como forma de retribuição, a deusa ensina aos reis a agricultura e os mistérios. A natureza do culto seria agrária, mas pouco conhecimento se tem a respeito das cerimônias, uma vez que estas eram extremamente sigilosas e só admitiam os iniciados.

<sup>16</sup> Alguns autores, como Vera Novis (1989), referem-se a *Pulso* como sendo uma revista, outros como sendo um jornal. Optamos por considerá-lo um jornal, conforme apresenta Ana Luiza Martins Costa (2006, p. 47). De acordo com Adilson dos Santos (2009, p. 11), as publicações no jornal médico *Pulso* ocorriam quinzenalmente, pois se alternavam os textos de Guimarães Rosa e de Carlos Drummond de Andrade, o médico e o farmacêutico.

necessário ressaltar que, apesar de a publicação ter ocorrido somente em 1967, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* já seria um projeto do autor, desde muito tempo.

De acordo com Sônia Maria van Dijck Lima (apud SILVA, 2005, p. 11), a primeira versão de *Sagarana*, datada de 1937, chamava-se *Sezão e Rosa* havia acrescentado às narrativas um posfácio intitulado “Porteira de fim de estrada”. Nesse texto, Rosa teria anunciado que, em breve, escreveria um próximo livro e que este se chamaria “*Tutaméia*”, conforme nos apresenta Suzi Frankl Sperber (1982), na obra *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*:

‘Sezão’ e as outras histórias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano 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 (*sic*) mexeu, na fôrma, mínimas modificações: nenhum acréscimo, quasi que suppresões sòmente, já que, neste alto genero de lavoura, mais valem capina e póda do que adubaçãõ e enxerto.

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

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 aleluia!... (ROSA apud SPERBER, 1982, p. 103).

De fato, a publicação de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, só viria a acontecer muitos anos depois, após o autor muito ruminar antes de apresentá-lo ao público, talvez como salienta Silva (2005, p. 11), após atingir a “devida maturidade”. Quando do término de sua colaboração em *Pulso*, Guimarães Rosa despede-se de seus leitores e anuncia, finalmente, a publicação da obra, fruto da reunião de vários contos publicados no jornal:

Mas aos amigos comunico, principalmente, que os 24 meses de colaboração deram livro: *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, em véspera de sair, pela Livraria José Olympio Editora, compreendendo 40 contos – dos quais um apenas não estampado prévio nesta coluna – mais 4 “Prefácios” do autor. Sem desmodéstia, declaro-me com ele satisfeito. Gostaria que o lessem [...] Tenho é sincera a confiança em que, muitos, com toda a moda minha de linguagem toquem de bem. Além de alguns retoques, mínimos mais utilíssimos a título de facilitário, já de si a coisa em páginas, fica mais descomprimida e clara menos travada. Sempre é tempo para a boa-vontade de se reexperimentar. Digo, devo ao convite de *Pulso* a realização da obra. Para a minha especial sorte: porquanto os temas de alguns dos

contos andavam-me sem solução na cabeça, uns há cerca de 20 anos; até que só nesta forma curta, forçada pela limitação do espaço, encontraram como compor-se (ROSA apud COSTA, 2006, p. 52).

Os contos<sup>17</sup> de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* são curtos, cada qual com extensão variável entre três e cinco páginas (devido ao espaço limitado concedido pelo Jornal). Os outros textos existentes na obra, de acordo com Adelaide Caramuru Cezar (2007), no artigo “*Tutaméia (Terceiras Estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa*”, são textos de caráter metaficcional, e podem ser encontrados nos quatro prefácios e nas várias epígrafes e citações na obra, sendo estes bem mais extensos. A autora ressalta a grande preocupação que Guimarães Rosa teve com a apresentação desses textos ao leitor, objetivando realmente destacá-los, uma vez que o registro gráfico dos contos ficcionais propriamente ditos se encontra em caracteres redondos, enquanto os outros textos, em itálico.

Partindo para, talvez, um dos mais instigantes mistérios de Rosa em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, nos ateremos aos quatro prefácios intitulados: “Aletria e Hermenêutica<sup>18</sup>”, “Hipotrérico<sup>19</sup>”, “Nós, os temulentos<sup>20</sup>” e “Sobre a escova e a dúvida”, que ora aparecem no sumário, em itálico, intercalados entre os contos, ora aparecem juntos, destacados como prefácios, no índice de releitura, no final do livro, separados dos contos. No sumário, à primeira vista, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* aparenta conter quarenta e quatro contos, já no índice de releitura, separados os prefácios, aparecem apenas os quarenta.

<sup>17</sup> Os contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, juntamente com os prefácios são: *Aletria e hermenêutica*, “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao Diabo”, “Azo de Almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº 3”, “Estoriinha”, “Faraó e a água do rio”, “Hiato”, *Hipotrérico*, “Intruge-se”, “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão”, “Reminiscção”, “Lá, nas campinas”, “Mechéu”, “Melim-Meloso”, “No prosseguir”, *Nós, os temulentos*, “O Outro ou o outro”, “Orientação”, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”, “Palhaço da boca verde”, “Presepre”, “Quadrinho de estória”, “Rebimba, o bom”, “Retrato de cavalo”, “Ripuária”, “Se eu seria personagem”, “Sinhá Secada”, *Sobre a escova e a dúvida*, “Sota e barla”, “Tapiiraiuara”, “Tresaventura”, “-Uai, eu?”, “Um formas”, “Vida ensinada” e “Zingarêsca”.

<sup>18</sup> Nilce Sant’Ana Martins (2008, p. 20), na obra *O Léxico de Guimarães Rosa*, apresenta alguns significados para a palavra aletria, a saber: massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão chamado de “cabelo de anjo”. Segundo a autora, Rosa poderia ter inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de linguagem, exigidoras de hermenêutica. Já hermenêutica seria a interpretação de palavras de textos sagrados ou leis.

<sup>19</sup> O autor, no mesmo prefácio, apresenta alguns significados de hipotrérico, dizendo que, “apesar de ser um termo novo, de impesquisada origem e sem definição que lhe defina totalmente, quer dizer antipodático, sengraçante, imprizado, indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia” (ROSA, 2001, p. 106).

<sup>20</sup> De acordo com Faria (1994), o adjetivo latino *temulentus*, *a*, *um* significa ébrio, embriagado.

Segundo Simões (s/d, p. 21-22), de todos os textos publicados em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o prefácio “Aletria e Hermenêutica” seria o único a manter o ineditismo e servir realmente à função de prefaciando a obra, uma vez que os outros prefácios já tinham sido anteriormente publicados como ficção. “Hipotrérico” e “Nós, os temulentos” foram publicados no jornal *O Globo*, sendo o primeiro, em 14/01/1961, e o segundo, em 28/01/1961. “Sobre a escova e a dúvida” havia sido publicado no jornal *Pulso* em 15/05/1965.

Diferentemente do habitual, a existência de apenas um prefácio<sup>21</sup>, os quatro existentes em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* são considerados por muitos estudiosos como a chave mestra para a compreensão, ou pelo menos, uma iniciação com relação ao processo criador de Rosa, já que, segundo Benedito Nunes, “os prefácios encerram muitas insídias, surpresas e revelações para o intérprete sequioso da obra de Rosa” (1976, p. 205).

Paulo Rónai (2001, p. 17) entende que:

Estórias à primeira vista, num segundo relance os prefácios hão de revelar uma mensagem. Juntos compõem ao mesmo tempo uma profissão de fé e uma arte poética que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza da sua inspiração, a finalidade da sua arte, de toda arte.

De acordo com Simões (s/d, p. 26), os “prefácios” de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* estariam apenas “mascarados” sob esse título, pois apresentam as mesmas características artísticas existentes nos outros textos, bem como a linguagem extremamente densa exige do leitor uma profunda reflexão sobre o cotidiano, agora percebido mediante uma “visão lúcida, crítica e poética da realidade”.

Ao atentarmos sobre os prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, nos deparamos com questões centrais da produção poética de Guimarães Rosa, preocupações antigas que reunidas, nessa obra, tendem a formar um verdadeiro compêndio daquilo que o autor realmente acredita ser indispensável ao fazer poético. Questões essas como a relação entre a estória e a anedota (o lúdico na literatura), verificadas em “Aletria e Hermenêutica”; o trabalho exaustivo com a

---

<sup>21</sup> De acordo com Faria (1994), prefácio (*praefatio*, -onis., substantivo feminino) significa ação de falar primeiramente; o que se diz em primeiro lugar; no princípio; exórdio; considerações preliminares.

linguagem, por meio do processo de criação das palavras, em “Hipotrérico”; as várias possibilidades de leitura do mundo ou a dupla visão, em “Nós os Temulentos” e, finalmente, em “Sobre a escova e a dúvida”, o mais extenso deles, há um apanhado de tudo. Nele, o autor reflete sobre o seu próprio processo de criação e sobre qual seria a função da literatura, como vemos no trecho a seguir:

Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias. No plano da arte de criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir (ROSA, 2001, p. 221-222).

Irene Gilberto Simões (s/d, p. 37) considera “Sobre a escova e a dúvida” o ponto de partida de Guimarães Rosa para as indagações do autor em torno da literatura, cuja função seria “traduzir esse mundo mágico, rompendo com os planos da lógica por meio de uma nova expressão que o reflita”.

Mary Lou Daniel (1968) também ressalta a importância desse prefácio para o conjunto da obra de Rosa:

[...] ‘Sobre a Escova e a Dúvida’ figura-se de suma importância para qualquer leitor da obra rosiana no que tem de definitivo, confessional, pois é nesse prefácio que Guimarães Rosa fala abertamente da fé, da felicidade, do processo criador, e da essência da vida, dando-nos, por assim dizer, a sua auto-análise ou autopsicografia. Surpreendente me foi ler por primeira vez este prefácio, parecendo-me que o autor tocava em terreno tão íntimo como quase sagrado, inviolável; mas compreendi, ao receber a notícia de sua morte tão pouco tempo depois, que ele nos legava nessas páginas de *Tutaméia* algo de si que só se dá uma vez na vida, e que o dava naquele momento com plena consciência da sua mortalidade e imortalidade (DANIEL, 1968, p. 12).

Dando prosseguimento ao nosso “rito” iniciático em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, encontramos duas epígrafes de Schopenhauer, uma no sumário e outra no índice de releitura, sendo a primeira: “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” (SCHOPENHAUER apud ROSA, 2001, p. 5). A segunda epígrafe também adverte: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (SCHOPENHAUER apud ROSA, 2001, p. 266). Ambas as passagens atentam para a necessidade de ler a obra várias vezes, ou seja, terminada a leitura, somos advertidos sobre a necessidade de volta, de fazermos um movimento de ir e vir, um retorno.

Os títulos dos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* apresentam-se, no sumário, em ordem alfabética de A a Z, excetuando uma ruptura após a letra J (“João Porém, o criador de perus”), que vem seguida por dois contos que começam com as letras G (“Grande Gedeão”) e R (“Reminiscção”). Com essa disposição, formam-se as iniciais do nome do autor JGR. De acordo com Machado (apud SANTOS, 2009, p. 15), estas iniciais relacionadas com os contos que a antecedem (“Hiato” e “Intruge-se”) e com aquele que as sucede (“Lá, nas campinas”) formaria a seguinte mensagem: “*Hiato: intruge-se JGR lá, nas campinas*”. Da mesma forma, a autora salienta que se considerarmos as iniciais dos títulos dos prefácios, as mesmas seriam anagrama de (HANS), João, em alemão.

Heloisa Vilhena de Araujo (2001, p. 90), no livro *As três graças*, nos diz que nos títulos desses três contos há a terminação ‘ão’, cujo significado seria de ‘grandeza’, reforçada pela palavra ‘grande’ em “Grande Gedeão”, sendo assim: “João, “Grande Gedeão”, “Reminiscção”. Além disso, o herói de “Reminiscção” chama-se Romão (o amor, ao contrário). Três contos. Três letras. Três vezes grande: “Trismegisto”.

A autora alude ao fato de que nos três contos poderia estar oculta, hermeticamente, uma referência a Hermes Trismegisto<sup>22</sup>, “três vezes grande”, já que as letras possuíam grande importância no hermetismo<sup>23</sup>, pois Tot, deus egípcio

<sup>22</sup> De acordo com Junito de Souza Brandão (1996, p. 197), o deus grego Hermes Trismegisto (Três vezes Máximo) é também associado ao deus egípcio Tot. Várias são as atribuições do deus Hermes na mitologia, como mensageiro, protetor dos rebanhos, dos viajantes, das estradas e dos ladrões, o psicopompo, ou seja, aquele que conduzia as almas. É considerado o deus das ciências ocultas, numa junção entre a filosofia, a religião, a alquimia, magia e astrologia, cujas diretrizes encontravam-se reunidas sob a epígrafe de *Corpus Hermeticum*.

<sup>23</sup> Segundo Heloisa Vilhena de Araujo (2001, p. 42), tendo em vista a obra de Suzi Sperber, *Caos e Cosmos* (1976, p. 199), na qual a autora faz um levantamento das obras existentes na Biblioteca de Guimarães Rosa, constava na biblioteca do autor o primeiro volume da edição do *Corpus Hermeticum*, atribuído a Hermes Trismegisto.

fundador do alfabeto, era filho de Hermes. Em seu estudo, Heloisa Vilhena de Araujo, estabelece uma relação entre alguns contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* e a doutrina hermética, uma vez que o deus Hermes, por meio de suas características mais conhecidas, como a alquimia<sup>24</sup> estaria representado por algumas situações e personagens existentes na obra.

Como exemplo dessa visão também mítica sobre *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, teríamos os contos nos quais há a presença de ciganos (“Faraó e a água do rio”, “O outro ou o outro” e “Zingarêscas”), e a ausência de um conto iniciado pela letra X<sup>25</sup>, já que o autor dispusera os títulos dos contos em ordem alfabética. Para a estudiosa, uma simbologia bastante comum para a letra X seria a encruzilhada, um dos lugares onde, segundo a mitologia, o deus Hermes se apresentava. Assim, a letra X que faltou estaria presente no próximo conto, “Zingarêscas”, representado por uma cruz carregada por um cego.

Outro aspecto a ser destacado diz respeito à disposição do título da obra, pois no sumário encontramos *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, enquanto no índice de releitura, há uma inversão, e nos deparamos com *Terceiras Estórias (Tutaméia)*. Aliado a este fato, tivemos as *Primeiras Estórias* e as *Terceiras*, mas onde estariam as *Segundas Estórias* do autor? Benedito Nunes descreve o momento em que também fizera a mesma pergunta, surpreendendo-se diante daquele estranho subtítulo do livro, ainda inédito, ao que o autor respondera, ou melhor, não respondera, de forma a aguçar ainda mais a curiosidade de seus leitores: “Já tinham saído as *Primeiras*, então, eu perguntei: ‘– E as segundas? Essas são as terceiras!’ E ele disse: ‘– Ah, isso é um mistério que eu não posso revelar!’ E então ficou no domínio do segredo, do secreto, do oculto...” (apud COSTA, 2006, p. 52).

Ainda sobre essa questão, convém registrar também o depoimento de Paulo Rónai sobre as *Terceiras Estórias*, apresentado no artigo “Os prefácios de Tutaméia”:

<sup>24</sup> Sobre essa questão, é importante registrar uma fala de Guimarães Rosa sobre a alquimia da palavra: “O escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar alquimia do sangue do coração humano é preciso provir do sertão” (ROSA apud LORENZ, 1995, p. 49).

<sup>25</sup> Embora não exista em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* um conto começado pela letra X, há uma personagem no vigésimo sexto conto, “Palhaço da boca verde”, cujo nome é X. Ruysconcellos.

- ‘Por que *Terceiras estórias* – perguntei-lhe – se não houvesse as segundas?’
  - ‘Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.’
  - ‘E o que diz o autor?’
  - ‘O autor não diz nada’ – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.
  - ‘Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?’
  - ‘Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.’
  - ‘Por quê?’
  - ‘Senão eles achavam tudo fácil.’
- “Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos (RÓNAI, 2001, p. 15-16).

Mediante os relatos dos autores, de suas experiências pessoais vividas com Guimarães Rosa, podemos perceber o tom jocoso utilizado pelo autor ao se referir às insídias preparadas em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o que nos remete ao caráter lúdico e anedótico, já apresentado em “Aletria e hermenêutica”. Ao mesmo tempo, porém, por meio dessa linguagem ambígua, encontramos mais uma característica mítica de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, o tom oracular.

### 1.3 DOS ORÁCULOS E PITONISAS

De acordo com P. Commelin, no livro *Mitologia Grega e Romana*, (s/d, p. 327), os oráculos<sup>26</sup> divulgavam de diferentes modos. Os consultantes, para obterem

<sup>26</sup> Segundo Maria Helena da Rocha Pereira (1997, p. 321), o oráculo mais conhecido era o oráculo de Apolo, em Delfos, cuja influência foi incalculável no mundo grego, especialmente na literatura. Era este deus que prescrevia aos homicidas as purificações a efetuar, que aprovava as constituições, que aconselhava os reis diante das batalhas. Mas a ambiguidade dos oráculos também era famosa, tornando conhecidíssimo o episódio em que o rei da Lídia, Cresos, havia consultado o oráculo para saber se deveria partir em campanha contra os persas. Teria ouvido da Pítia, sacerdotisa de Apolo que, se o fizesse, poria fim a um grande império; o rei atacou e foi vencido. Ao questionar o oráculo sobre o que este havia predito, teria ouvido dele que deveria ter perguntado a qual reino poria fim. Já que Guimarães Rosa, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, atribui valor estimado à anedota, existe uma sobre a ambiguidade dos oráculos, na qual eles deslocavam a posição da vírgula nas frases, conforme seus interesses. Como ocorre nestas duas situações, formando sentidos totalmente opostos: “Irás, voltarás, nunca perecerás na guerra” ou “Irás, voltarás nunca, perecerás na guerra. Dependendo do resultado do empreendimento, caso este fosse desfavorável, a responsabilidade teria sido do consultante por não ter sabido colocar a vírgula no local correto.

as respostas que desejavam, muitas vezes, necessitavam de muitas atividades preparatórias, como jejuns, sacrifícios, formalidades; outras vezes, porém, recebiam resposta imediata ao chegar. A ambiguidade e o duplo sentido eram atributos essenciais às profecias, cabendo àqueles desejosos de conhecerem o futuro, muitas vezes, interpretá-las conforme a sua própria percepção.

De certa forma, encontramos-nos em uma posição dúplice, pois ao mesmo tempo em que nos comportamos como “consultantes”, também nos assemelhamos às pitonisas da Antiguidade, nesse processo de decifração diante de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, com a função de interpretarmos e passarmos adiante um pouco do que o oráculo de Rosa tem a nos dizer. Assim, ansiosos por decifrar as predições do autor, em meio a tantas particularidades existentes na obra, enveredamo-nos por vários caminhos, por várias possibilidades de leitura, pois a obra exige isso do leitor, nada se apresenta “fácil”, como o próprio Rosa disse.

Para David Lopes da Silva (2001), na dissertação “*Tutaméia: prefácio*”, uma possível resposta para a questão das segundas e terceiras estórias estaria contida no próprio livro, se levarmos em conta a inversão ocorrida nos títulos do sumário e do índice de releitura, conforme segue:

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 (apud SANTOS, 2009, p. 14).

Como já havia sugerido Heloisa Vilhena de Araujo (2001), poderíamos novamente aqui, nesta inversão, termos a presença do deus Hermes, reafirmando o hermetismo também presente na obra, pois o **X** reaparece se levarmos em consideração esta disposição:

<i>Tutaméia</i>	<i>(Terceiras Estórias)</i>
	<b>X</b>
<i>(Terceiras Estórias)</i>	<i>Tutaméia</i>

Estaríamos novamente em uma encruzilhada ou simplesmente o autor estaria nos pregando uma peça de “menino grande”, mais uma vez nos impelindo ao movimento de retorno, já sugerido pela releitura da obra? Porque inverter *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) para *Terceiras Estórias* (*Tutaméia*) nada mais é do que dispor aquilo que está no fim para o começo, um retornar, a fim de que este processo nos leve a uma leitura outra. Quanto às *Segundas Estórias*? Ah, talvez estas ainda permaneçam, por algum tempo, no nível do secreto, do mistério. Quem sabe se Guimarães Rosa tivesse tido mais tempo, poderia ter-nos revelado suas “intenções ocultas”, ou como disse Paulo Rónai (2001, p. 20), “será que o diria?”

Como era de costume do autor, na maioria dos livros de Guimarães Rosa, encontramos ilustrações que aparecem na capa e no interior das obras. Conforme apresenta Ana Luiza Martins Costa em “Veredas de *Viator*” (2006), esse processo era realizado com a supervisão ativa de Rosa, que descrevia minuciosamente aos ilustradores as suas intenções de gravuras. Ao longo do ano de 1955, Rosa teve vários encontros com Poty, contratado por José Olympio, para ilustrar a 4ª edição de *Sagarana* e de seus dois próximos livros. Segundo depoimentos de Poty, Rosa dava as ideias, sugeria os temas, mas quase não desenhava, a não ser quando fosse algo que o ilustrador não conhecesse: “Só quando havia um passarinho que eu não conhecia, ele tirava os óculos e fazia uma coisinha bem tosquinha, mas exata, né?” (POTY apud COSTA, 2006, p. 33). Somente depois de muitas conversas com o autor, os desenhos iam para o papel, como ocorreu com a ilustração de *Grande sertão: veredas*. Como Poty não havia lido o livro, Rosa lhe contou toda a estória, durante oito horas, sem parar:

Foram quatro versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: ‘*Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui*’. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não. Ele me disse os elementos e eu compus: o diabo, a personagem feminina, a coruja... O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro (POTY apud COSTA, 2006, p. 34).

Em *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*), também encontramos ilustrações de capa e ilustrações que se repetem ao final da maioria das estórias, sendo estas últimas as figuras de uma coruja e de um caranguejo. As ilustrações de *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) foram feitas por Luís Jardim. Conforme trecho apresentado por Lenira

Marques Covizzi<sup>27</sup> (2003), o cuidado com a ilustração era uma preocupação de Rosa:

[...] rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os *cul-de-lamps* de *Tutaméia*, feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o signo zodiacal do escritor) apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que ele também escolhia e que fizeram capas e ilustrações para seus livros (apud SANTOS, 2009, p. 18-19).

Heloisa Vilhena de Araujo (2001) considera que a presença das gravuras do caranguejo<sup>28</sup> e da coruja<sup>29</sup>, a primeira relacionada ao signo do autor, e a segunda, à *Sapientia*, sabedoria, bem como a ausência dessas figuras em alguns contos<sup>30</sup>, simbolicamente remeteriam à figura de Cristo. Partindo do significado do nome do autor, João, que significa *graça de Deus*, a autora, ao longo de seu estudo, nos mostra que *Tutaméia (Terceiras Estórias)* é revestida pelo tema da *graça*, sendo que este termo desdobra-se em três sentidos: *dom sobrenatural, atrativo e gracejo* (já apresentados pelo autor no prefácio “Aletria e Hermenêutica”), mas agrupados sob a predominância do primeiro: “da graça divina” (p. 293). Assim, as imagens agrupadas, bem como a ausência delas, o “hiato”, estariam, para a autora, indicando a presença de Cristo na alma humana e, por conseguinte, emoldurando o ser de João Guimarães Rosa, ou seja, ele é uma *graça* de Deus.

Também simbólicas, as gravuras de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* elencam os mistérios de Rosa presentes na obra. Porém, de acordo com Adilson dos Santos (2009, p. 19), as ilustrações feitas com a supervisão do autor somente estiveram presentes nas edições da editora José Olympio, desaparecendo após a edição pela Nova Fronteira. Apenas, recentemente, com edições comemorativas de algumas obras, tentou-se recuperar o projeto inicial do autor, fato de extrema importância,

<sup>27</sup> Lenira Marques Covizzi (apud SANTOS, 2009) apresenta o trecho acima como “Nota da Editora”, extraído da obra coletiva *Em memória de João Guimarães Rosa* (José Olympio, 1968).

<sup>28</sup> Segundo P. Commelin (s/d), o caranguejo foi o animal que Hera enviara contra Hércules, quando o herói combateu a hidra de Lerna e pelo qual foi mordido no pé. Hércules o matou e Hera colocou-o entre os signos do zodíaco.

<sup>29</sup> Entre os gregos, a coruja era a ave consagrada à deusa Atena, a deusa da sabedoria.

<sup>30</sup> Segundo Heloisa Vilhena de Araujo (2001), os contos em que não aparece nenhuma gravura no final são: “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Droenha”, “Estória nº 3”, “Hiato”, “O outro ou o outro”, “Orientação”, “Melim-Meloso”, “Presepe”, “Retrato de cavalo”, “Sota e barla” e “Tapiiraiauara”.

pois torna possível ao leitor entrar em contato novamente com mais esta dinâmica criadora de Rosa.

#### 1.4 VEREDAS DO MITO EM *TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)*

Que há uma relação intrínseca entre a obra de Guimarães Rosa e o mito é ponto pacífico. Diante dessa constatação, na atualidade, há inúmeros estudos críticos de autores que ressaltam a densa carga mítica presente na narrativa rosiana como um todo e, particularmente, no romance *Grande sertão: Veredas*.

Segundo Simões, no livro *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, na obra de Guimarães Rosa, ocorre:

A fusão entre a prosa e a poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo, na presença de recursos poéticos como também no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura. E aqui o narrador desempenha um papel importante, vinculado a uma postura de contador – o que nos remete à função mítica da narrativa (SIMÕES, s/d, p. 16).

Benedito Nunes (1997, p. 33), no artigo “O mito em Grande sertão: veredas”, considera a obra “um romance mitomórfico, escrito na perspectiva do mito”, já que, metaforicamente, a poesia e o mito dar-se-iam as mãos, de forma particular, nesse texto de Guimarães Rosa. Para o autor, a descrição do sertão e das personagens principais, Riobaldo e Diadorim, diante da profundidade que lhes é característica, são suficientes para que a obra esteja totalmente imbuída pela perspectiva do mito.

Sobre *Grande sertão: Veredas*, Walnice Nogueira Galvão (2006, p. 144) considera que a obra ocupa posição central na produção de Guimarães Rosa e que o território apresentado pelo autor, embora integrado e indissolúvel, pode, para fins de análise, ser definido sob três perspectivas: a geográfica, a mítica e a metafísica.

Alfredo Bosi (1994), no capítulo VIII da obra *História Concisa da Literatura Brasileira*, intitulado “Tendências Contemporâneas”, destaca que:

A obra de Guimarães Rosa é um desafio à narração convencional porque seus processos mais constantes pertencem às esferas do poético e do mítico. Para compreendê-la em toda sua riqueza é preciso repensar essas dimensões da cultura, não *in abstracto*, mas tal como se articulam no mundo da linguagem (BOSI, 1994, p. 433).

Walnice Nogueira Galvão (1978), na obra *Mitológica Rosiana*, desenvolve um estudo sobre três contos de Rosa, sendo eles: “Meu tio, o lauaretê”, presente em *Estas Estórias*; “A terceira margem do rio”, de *Primeiras estórias* e a “Hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*. A autora traça um caminho permeado pelos mitos gregos, judaico-cristãos e indígenas, mostrando como as personagens desses contos encontram-se mergulhadas numa atmosfera mítica, ao se depararem com a morte, buscando uma forma de transpor essa passagem metafísica, do “cozido para o cru”, de uma margem à outra, da morte para uma vida nova.

Heloisa Vilhena de Araujo (1992), no livro *A Raiz da Alma*, analisa *Corpo de Baile* sob uma perspectiva totalmente mítica, ao associar as personagens dos contos aos deuses greco-romanos (também representados pelos planetas) e a algumas figuras míticas. Assim como os planetas orbitam ao redor do Sol, as personagens também estariam dispostas numa ordem, como se realizassem uma verdadeira dança cósmica, um baile.

Ana Paula Pacheco (2006), na obra *Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa, realiza um estudo enfocando a maneira como o autor aborda a realidade social, por meio da representação de personagens velhos, crianças, loucos, entre outros. Mesmo de forma mitificada, as questões sociais encontram-se visíveis na obra:

Entendido inicialmente como (tentativa de) contraponto à realidade objetiva, material, das personagens via de regra excluídas, o mítico surge na dobradiça do foco narrativo ora como mentira, ora como sabedoria, mas também como *mentira (que é) histórica*, ou seja, visada do mundo que revela, no seu modo de entender/suprimir a História, contradições sociais verdadeiras. O mítico como resposta a mudanças, como leitura do processo social, como resguardo de uma cultura; enfim, como atraso e simultaneamente como reposta a um ‘progresso’ desigual (PACHECO, 2006, p. 18).

De acordo com Zaira Turchi (2003, p. 512), no artigo “*Tutaméia: o tecido do enredo e do desenredo*”, para Rosa, “o conteúdo mítico não é nem ilustração de tema nem ação exemplar, os mitos representam uma forja privilegiada da sua imaginação criadora”.

Após percorrermos tantas veredas, nesse processo de iniciação em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, na tentativa de proporcionar uma visão global acerca desse mundo mágico, movente e misterioso que é a narrativa rosiana, deixamos para o

final um ponto que consideramos essencial para delinear, ainda que parcialmente, pois a obra de Rosa não admite contornos fechados, ao que chamamos, no início, de dimensão mítica da obra: o título *Tutaméia*. O que dizer sobre este “vocábulo mágico tipicamente rosiano”, nas palavras de Paulo Rónai (2001, p. 15), que é *Tutaméia*?

Antes, porém, se consideramos *Tutaméia* (*Terceiras Estórias*) como uma obra pertencente ao domínio mítico, torna-se necessário que façamos algumas considerações sobre mito devido à extensa abrangência do termo, já que este não se limita à esfera do literário. Vários são os teóricos, das mais diversas áreas, filosofia, antropologia, teologia, literatura, entre outras, que, ao longo do tempo, encontraram no mito uma possibilidade de desvendar os mistérios da existência humana, desde as sociedades primitivas até os dias atuais, pois basicamente não há um campo do saber que não seja passível de uma abordagem pelo viés mítico.

Não que tenhamos a intenção de definir mito, uma vez que o assunto é demasiadamente complexo, pois, nas palavras de Aécio Flávio de Carvalho (2008), no artigo “Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem”, devemos estar atentos para:

A palavra mito requer alguma reflexão, mas não com a pretensão de se chegar a uma definição cabal, tentativa que vem frustrando os esforços de vários pesquisadores, pois este se constitui terreno movediço daquelas ideias sempre discutidas e discutíveis (CARVALHO, 2008, p. 29).

Como ponto de partida, o termo *mythos*, surgido em solo grego, foi e continua sendo alvo de incontáveis debates, na esfera filosófica, acerca de sua relação com outro termo grego, o *logos*<sup>31</sup>. De certa forma, a distinção feita, inicialmente, entre esses dois termos, pelos filósofos da Antiguidade, teria sido responsável pela banalização do termo mito, ocorrida ao longo do tempo, uma vez que a este sempre era atribuído o sentido de narrativa falsa, mentirosa, em oposição ao discurso verdadeiro, relacionado ao *logos*. Há cerca de alguns anos, porém, muitos teóricos

---

<sup>31</sup> De acordo com Jean Pierre Vernant, em *Mito e Sociedade na Grécia Antiga* (1992), é entre os séculos VIII e IV a.C. que se instaura, no pensamento grego, uma oposição entre *mythos* e *logos*. Ao primeiro atribui-se o sentido de narrativa fantasiosa, ligada à tradição oral; enquanto ao segundo, ligado à escrita, atribui-se o sentido de pensamento lógico, racional. Desse fato, teria surgido a famosa querela iniciada pelos filósofos Pré-Socráticos contra a mitologia presente, principalmente nas obras de Homero e Hesíodo, ocorrendo aquilo Junito de Souza Brandão (1986, p. 27) chama de “dessacralização” do mito grego, em nome da razão.

têm-se embrenhado na missão de resgatar a importância fundamental que o mito desempenha para a existência humana.

De acordo com Walter Burkert, em *Mito e Mitologia* (2001, p. 17), a palavra grega *mythos*, no latim *mythus*, significa fala, narração, concepção. Para o autor, os mitos são narrativas tradicionais, sendo a mitologia um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa.

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles dá a definição de tragédia e enumera seus elementos constitutivos, a saber: espetáculo cênico, melopeia, elocução, mito, caráter e pensamento. De todos esses, considera o mito (*mythos*)<sup>32</sup> o mais importante, pois este seria a organização dos fatos, a gênese do enredo, o embrião temático da narrativa ficcional.

Mircea Eliade, no livro *Aspectos do Mito* (1963), propõe uma definição sobre mito a qual considera “a menos imperfeita porquanto mais ampla”:

O mito, nesta concepção conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma ‘criação’: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir (ELIADE, 1963, p. 12-13).

Mircea Eliade (1963, p. 12) faz uma ressalva com relação aos mitos primitivos e os mitos gregos, egípcios e indianos. Para o autor, os mitos gregos, em sua maioria, foram contados, e, por conseguinte, modificados, articulados e sistematizados por autores como Hesíodo e Homero, ou por rapsodos e mitógrafos. Da mesma maneira, as tradições mitológicas do Próximo Oriente e da Índia foram reinterpretadas e elaboradas pelos respectivos teólogos e ritualistas. Diante desse fato, o autor destaca que, apesar de a substância mítica ainda subsistir nessas mitologias, e não apenas o valor literário, é nas sociedades primordiais que os mitos refletem uma condição essencial, mesmo com as modificações ao longo do tempo.

André Jolles (1976), na obra *Formas Simples*, nos explica que:

<sup>32</sup> Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1998, p. 48) nos diz que o termo *mythos* apresentado por Aristóteles na *Poética* foi traduzido também pelos termos fábula e enredo, dos quais prefere o vocábulo enredo.

O homem pede ao universo e seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer. Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta e resposta*, tem lugar a Forma a que chamamos de Mito (JOLLES, 1976, p. 88).

Jolles (1976) também associa ao mito o oráculo, uma vez que este também se situa na mesma disposição mental, pois “ambos predizem”. Segundo o autor, mito e oráculo se situam no campo do sagrado e neste processo de pergunta e resposta o futuro faz-se conhecer, numa “verificação”, ou seja, numa predição verdadeira: “a distância entre passado e o futuro fica, portanto eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir no universo profético” (p. 88-89).

Joseph Campbell (2008, p. 34-36), em *Mito e Transformação*, ensina-nos que a mitologia possui quatro funções primordiais, a saber: em primeiro plano, tem o propósito de inculcar em nós um sentido de deslumbramento grato e afirmativo diante do estupendo mistério que é a existência; em segundo, apresentar uma imagem do cosmos, uma imagem do universo que nos cerca, conservando no indivíduo um sentido místico que explique tudo o que está à sua volta; em terceiro, validar e preservar um sistema sociológico daquilo que se considera certo e errado, propriedades e impropriedades, no qual esteja apoiada nossa unidade social particular. Por fim, para o autor, a mitologia possui uma função psicológica, pois o mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte, tudo isso em comum acordo com a ordem social do grupo desse indivíduo, em comum acordo com o mistério estupendo.

Suzi Frankl Sperber, em *Ficção e Razão* (2009), aborda a relação entre mito e ficção, ressaltando a importância que o primeiro possui nesse processo:

A verdade essencial do ser humano, o grande mistério, é o próprio ser humano: vida e morte. A busca dessa verdade se repete em ritos, cultos, mitos, contos de fadas – literatura. [...] Um dos sentidos do mito, na ficção, é o de atribuição de valor sagrado (e verdadeiro) ao relato. Reinstaura o sagrado e com ele a distância entre o sagrado e o profano, entre o sagrado e o humano. Isso garante que o mito imponha limites ao ser humano, controlando-o. Nesse sentido, a perenidade do mito é anistórica, intemporal (SPERBER, 2009, p. 329).

Northrop Frye (2000), em *Fábulas de identidade*, destaca que, apesar de o termo mito ser uma concepção que atravessa muitas áreas do pensamento contemporâneo, em crítica literária não há outro meio de explicá-lo a não ser conferindo-lhe legitimamente o status de elemento integrante da literatura, uma vez que, desde a época de Homero, o interesse dos poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante:

A mitologia, como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade, é a matriz da literatura; a poesia maior fica retornando a ela. Em cada época, poetas que são pensadores (que pensam por meio de metáforas e imagens) e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade, dificilmente conseguem achar um tema literário que não coincida com um mito (FRYE, 2000, p. 41).

Finalizando essa breve explanação, feita apenas para nos situarmos no território do mito, retomemos à questão sobre o significado de *Tutaméia*. De acordo com Ferreira (1986, p. 1729), “tuta-e-meia” (o mesmo que “tutaméia”) é um substantivo feminino que significa “ninharia, preço vil, quase nada./ Pouco dinheiro”. Guimarães Rosa, no glossário elaborado por ele ao final do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, também apresenta sua definição para o termo: “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (ROSA, 2001, p. 233).

Assim como acontece com a apresentação das epígrafes e dos prefácios ao longo da obra, há uma mudança de caracteres com relação à expressão escrita em latim, *mea omnia*<sup>33</sup>, que aparece no final, separada por ponto e vírgula dos outros significados atribuídos à palavra “tutaméia”. Estaríamos diante de outro mistério de Rosa? Como explicar a relação contraditória que se estabelece na aproximação de termos com sentido tão diferentes, como *quase nada* ou *nonada* e *mea omnia*?

Para Lenira Marques Covizzi, *mea omnia* pode ser entendida como “tudo o que eu penso a respeito do que faço e abordo”, enquanto para Jeane Mari Sant’Ana Spera, “tudo meu ou tudo de mim” (apud SANTOS, 2009, p. 12).

<sup>33</sup> No dicionário Latino-português de Ernesto Faria (1994), encontramos os seguintes verbetes: *meus*, *a*, *um*, pron. possessivo. Sent. próprio: meu, minha, que me pertence. Na língua afetiva: querido, que me é querido; *omnis*, *e*, adj. e pron. indefinido. Sent. próprio: todo, toda. Indef.: todo, cada. No neutro plural: todas as coisas, tudo.

Maria Zaira Turchi faz uma aproximação entre o termo *tutaméia* e *mea omnia*, como se os mesmos fossem equivalentes, frutos da típica formação de palavras feitas pelo autor, que mistura elementos de línguas diferentes a fim de conseguir o máximo de significado: “*omnia* equivale em latim a *tota*, toda, em português (*tutta*, em italiano) e *tuta*, unida a *mea*, eufonicamente transforma-se em *tutaméia*<sup>34</sup> – simples naturalização de uma palavra latina através do italiano” (TURCHI, 2003, p. 513).

Já Andrade (2004), apresenta-nos a palavra “*tutaméia*” derivada de *mu'kuta*, termo quimbundo (língua angolana), nome da moeda com que se negociavam escravos. Para a autora, o sentido monetário do termo também pode ser associado à palavra *conto*, de réis, antiga moeda, o que transformaria *Tutaméia* em uma espécie de porta-níqueis, ou seja: “um lugar onde coexistem um punhado de pequenos contos, de pouco valor comercial, que tratam de quase nada, mas que são ao mesmo tempo, toda a riqueza do autor” (ANDRADE, 2004, p. 22-23).

A cada detalhe verificado em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, podemos comprovar como a narrativa rosiana, por meio de seus mistérios, vai se particularizando, diante das várias possibilidades de leitura que emanam do texto. Sendo assim, consideramos que é nessa contradição de sentidos, nesse oxímoro proposto pelo autor na definição de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* que a obra se consubstancia, visivelmente, numa dimensão mítica. A essência do mito, bem como o princípio da criação poética encontram-se enraizados em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, ao ser definida como nada e tudo ao mesmo tempo.

Se, de forma bem sucinta, fizermos um apanhado sobre as principais características apresentadas pelos teóricos a respeito do mito, veremos que este se fundamenta nos seguintes aspectos: é uma narrativa engendrada, atemporal, de caráter sagrado, que tem como principal função auxiliar o ser humano na sua incessante busca por respostas frente ao grande mistério de sua existência no cosmos.

*Tutaméia (Terceiras Estórias)* agrega todas essas características míticas em sua gênese. É um nada, *nonada*, posto que é ficção, uma narrativa, criada pelo engenho poético de Guimarães Rosa; mas, ao mesmo tempo, é tudo, *mea omnia*,

---

<sup>34</sup> Poderíamos sugerir também um significado para “*tuta mea*”, partindo do adjetivo latino *tutus*, a, *um*, cujo sentido é seguro. Assim, *Tutaméia* seria a representação de um sentimento de segurança para Guimarães Rosa.

visto que possui um valor sagrado para o autor (não é do sagrado que trata a hermenêutica?) e busca revelar, ainda que “escondendo”, todas as suas inquietações diante de tudo que está ao seu redor: sua gente, sua arte, sua vida, enfim, diante do “mistério cósmico”.

A definição de “tutaméia” faz-nos lembrar de Fernando Pessoa, de sua célebre definição de mito, apresentada no poema “Ulisses”<sup>35</sup>, presente no livro *Mensagem*: “o mito é o nada que é tudo”.

Antes de partirmos para as questões temáticas de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, há uma interessante reflexão feita por Carvalho (2008) sobre o mito em Guimarães Rosa que, sem dúvida, aplica-se inteiramente à *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, no que se refere à arquitetura engenhosa da obra como um todo:

O mito, no seu sentido clássico, esconde – enquanto narra, enreda – enquanto explica, confunde, – enquanto esclarece a respeito de anseios e receios eternos na alma humana: a questão das origens, a questão dos fins, as questões do bem e do mal, do certo e do errado, do prêmio e do castigo, enfim dos porquês da vida e dos mistérios do depois, de tudo o que justifica a angústia e o medo que se esconde na frase ‘viver é muito perigoso...’ (CARVALHO, 2008, p. 29).

E o que dizer das estórias presentes em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*? Encontramos nos quarenta contos as mais diversas situações, das mais comumente até as mais inusitadas, e uma gama de personagens: cegos, anões, ciganos, padres, vaqueiros, barqueiros, construtores, caçadores, jagunços, palhaços, estrangeiros, triângulos amorosos, mães e filhos, pais e filhos, velhos, jovens, enfim, parafraseando Rosa, há *omnes personae*, ou seja, todos os tipos de pessoas que empreendem uma caminhada, um ir e vir, em busca de autoconhecimento, de compreender sobre as origens e o fim do próprio ser, de trilhar novas veredas.

Se, como um todo, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* “sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos – sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível” (ROSA, 2001, p. 31), a temática também o será, por conseguinte, pois verificamos, na maioria dos contos, o evidente desejo nas personagens de concretizarem um retorno às fontes míticas, como forma de superação aos obstáculos que a vida as impõe.

<sup>35</sup> Segundo Salvatore D’Onofrio (1990, p. 473), o poema de Fernando Pessoa retrata a lenda de que a cidade de Lisboa teria sido fundada pelo herói grego Ulisses, durante um naufrágio, nas costas de Portugal. Lisboa, etimologicamente, seria um derivado fonético de “Ulissipona”, cidade de Ulisses. A palavra “Ulissipona” está estampada na parte frontal do livro *Mensagem*.

Finalizando nosso périplo sobre *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, gostaríamos de destacar que, de acordo com Vera Novis (1989), a obra não foi bem recebida pela crítica, em sua publicação em 1967. Apesar de ter alcançado sucesso de vendas naquele ano, por ter sido a última obra publicada pelo autor em vida, não caiu nas graças dos leitores. Devido às inúmeras particularidades que já mencionamos sobre a obra, esta foi taxada de extremamente difícil e de temática densa, sendo relegada ao “limbo”, nas palavras de Andrade (2003, p. 41).

Lá se vão quarenta e sete anos de sua publicação e, apesar de muita coisa ter mudado, os estudos acerca da obra terem frutificado, muita coisa ainda há por dizer sobre *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, há muitos mistérios a desvendar e esperamos que este trabalho venha a contribuir com isso. Cá ficamos nós, ansiosos de que haja outras exalações proféticas e que novos trabalhos sobre *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de João Guimarães Rosa, emanem.

## 2 DO RETORNO E SEUS MATIZES

*Divulgo: que as coisas começam  
deveras é por detrás,  
do que há, recurso [...]*  
“Antiperipléia” (ROSA, 2001, p. 41-42)

Retorno. Palavra cujo significado em língua portuguesa é “ato ou efeito de retornar; regresso, volta, reaparição” (Ferreria, 1986, p. 1502), sentido este basicamente expresso pelo prefixo de origem latina “re-”. De acordo com Napoleão Mendes de Almeida (1959, p. 351), em *Noções Fundamentais de Língua Latina*, a ideia fundamental desta partícula é de “repetição, podendo distinguir-se em para trás (*re-gredior*), outra vez (*re-perio*), reforço (*re-ligo*), negação (*re-cludo*) e ocultamento (*re-lego*)”<sup>36</sup>.

Podemos perceber que, embora a palavra retorno remeta diretamente ao movimento de refazer um caminho até o ponto de partida, semanticamente, ela tende a possuir alguns matizes que, por sua vez, implicam circunstâncias diversificadas. Aliás, analisando por esse prisma, a abrangência temática do retorno é tão multifacetada que, praticamente, permeia todas as ações empreendidas pelo homem, nas mais variadas culturas e nos mais variados contextos.

Podemos dizer que o ato de retornar, sendo ou não desejável e realizável por quem o pratica, é intrínseco à existência humana, indo muitas vezes, além dela, pois não podemos nos esquecer de que o grande mistério cósmico que embala a humanidade, desafiando-a, reside no fato de uma impossibilidade<sup>37</sup>, pelo menos aparente, de retorno, ou seja, a morte. Sendo assim, o regressar vai bem mais além do que a repetição de uma ação física para trás, pois a copiosa simbologia que o

---

<sup>36</sup> De acordo com Faria (1994), eis o significado desses verbos:  
*Regredior, eris, gredi, gressus sum.* (verbo dep. Intr.): andar para trás, voltar, retroceder, regredir.  
*Reperio, is, ire, repperi, repertum.* (verbo trans.): encontrar de novo, reencontrar.  
*Religo, as, are, avi, atum.* (verbo trans): ligar, ligar por trás.  
*Recludo, is, ere, clausi, clusum.* (verbo trans.): abrir, desvendar em oposição à *claudo, is, ere, clausi, clausum.* (verbo trans.): fechar, trancar.  
*Relego, as, are, avi, atum.* (verbo trans.): afastar, banir.

<sup>37</sup> Não podemos nos esquecer, porém, do Gênero de Terror ou Horror, presente nas manifestações artísticas como literatura, cinema, música, pintura, que, com o objetivo de provocar o medo, possui como característica marcante a existência de uma atmosfera sobrenatural. O ambiente descrito, baseia-se, na maioria das vezes, em imagens que evocam a presença do mal, de seres monstruosos e da morte, apontando para uma possibilidade de retorno, de vida, após a morte. Na literatura, como representantes desse gênero, encontramos Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Mary Shelley, entre muitos outros.

envolve faz com que atinja um nível muito mais elevado, chegando às esferas do mítico e do transcendente.

Diante desse fato, se fizermos um levantamento das várias nuances pelas quais a temática do retorno pode ser observada, desde os primórdios da humanidade, veremos que a tendência é a de formarmos um caleidoscópio, com possibilidades de imagens infinitas e instigantes, como veremos adiante.

## 2.1 DOS PRIMÓRDIOS DA HUMANIDADE: RETORNAR É PRECISO

De acordo com os primeiros capítulos do *Gênesis*, Deus, após ter criado o céu e a terra e todas as coisas visíveis na natureza, criou o homem do barro da terra, “inspirando em seu rosto um sopro de vida”, tornando-o “alma (pessoa) vivente” e dando-lhe o nome de Adão (*Gênesis*, 2, 7). Posteriormente, Deus colocou o homem para viver, cultivar e guardar o “paraíso de delícias”, lugar aprazível que havia criado junto com as demais maravilhas terrenas. De tudo poderia o homem beneficiar-se, desde que não se alimentasse de uma árvore, “a árvore da ciência do bem e do mal” (*Gênesis*, 2, 9), pois caso o fizesse, morreria indubitavelmente.

Para que Adão não vivesse sozinho, Deus adormeceu-o e, retirando-lhe uma costela, criou a mulher, Eva. E assim, homem e mulher viviam felizes até que a serpente, o mais vil de todos os animais da terra que o Senhor criara, induziu a mulher a provar do fruto da árvore proibida. Eva, além de tê-lo comido, deu-o também ao marido. Imediatamente, os olhos dos dois se abriram e viram que estavam nus, fato, até então, despercebido por ambos. Quando Deus os chamou, esconderam-se porque sentiram vergonha da nudez. Imediatamente, Deus percebeu que haviam desobedecido e provado da árvore.

Como forma de puni-los pela desobediência, Deus lançou sobre Adão e Eva vários castigos, além de amaldiçoar a serpente. Ao homem coube o trabalho árduo para obter seu sustento; à mulher, sofrer terríveis dores ao dar à luz e à serpente, rastejar para todo o sempre, havendo uma inimizade constante entre ela e a posteridade humana. Finalmente, imputou-lhes o pior de todos os castigos: a expulsão do paraíso:

‘Eis que Adão se tornou como um de nós, conhecendo o bem e o mal; agora, pois (expulsemo-lo do paraíso), para que não suceda que ele estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e

viva eternamente'. E o Senhor Deus lançou-o fora do paraíso de delícias, para que cultivasse a terra, de que tinha sido tomado. E expulsou Adão, e pôs diante do paraíso de delícias querubins brandindo uma espada de fogo, para guardar o caminho da árvore da vida (*Gênesis*, 3, 22-24).

Pela narrativa bíblica, o início da história da humanidade é marcado pela sua desobediência aos preceitos divinos, sendo Adão e Eva castigados com a perda de todas as dádivas anteriormente recebidas por eles. Homem e mulher são banidos, sem a possibilidade de retorno e, principalmente tendo a partir de então, a morte como destino. Daí por diante, de acordo com o Judaísmo e o Cristianismo, o homem inicia sua grande batalha na terra, na qual terá que lutar pela própria sobrevivência, bem como buscará incessantemente regressar ao convívio com Deus, retomando a aliança outrora rompida.

Nessa perspectiva, se atentarmos para os textos bíblicos do Antigo e Novo Testamentos que embasam as religiões Judaica e Cristã, veremos que, embora o vínculo tenha sido desfeito por Adão, Deus sempre busca restabelecê-lo, por meio de novas alianças com o homem, representadas principalmente pelas figuras de Noé, Abraão, Jacó, Josué, Davi e Salomão que, num primeiro momento, tornam-se sólidas, mas posteriormente, acabam por se romper pela fragilidade de caráter do homem. Simbolicamente, há sempre a figura do Pai (Deus), querendo que o filho (o homem) retorne ao lar (o paraíso).

Segundo o Cristianismo, a verdadeira aliança somente será realizada na figura de Jesus, o Cristo, filho unigênito de Deus, enviado ao mundo para salvar o homem do pecado, por meio de seus ensinamentos baseados no amor, no perdão, na justiça e na verdade. Pela sua paixão, morte e ressurreição, Jesus mostra aos homens que Ele é realmente o filho de Deus e que, aquele que o seguir, terá a vida eterna.

Há, ainda, uma questão central no Cristianismo que está baseada na segunda vinda de Jesus, ou seja, no seu retorno. De acordo com Ferreira (1986, p. 1275), a *Parusia*, palavra de origem grega, significa “a volta gloriosa de Jesus Cristo, no final dos tempos, para estar presente ao Juízo Final<sup>38</sup>”. Em várias passagens do Novo Testamento, encontramos trechos que remetem ao retorno de Jesus, do céu, para julgar os vivos e os mortos e estabelecer definitivamente o Reino de Deus:

---

<sup>38</sup> A crença na vinda ou no retorno de um ser divino para libertar ou salvar os oprimidos também é chamada de messianismo. Várias foram as manifestações messiânicas, ao longo da história, como o Sebastianismo, em Portugal, o ciclo arturiano na Bretanha, e a Guerra de Canudos, no Brasil, centrada na figura de Antônio Conselheiro. Haverá um momento em que este aspecto será abordado, no capítulo destinado à análise dos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*.

Tendo dito isto, elevou-se à vista deles; e uma nuvem o ocultou aos seus olhos. Como estivessem olhando para o céu, quando ele ia subindo, eis que se apresentaram junto deles dois personagens vestidos de branco, os quais lhe disseram: 'Homens da Galiléia, por que estais olhando para o céu? Esse Jesus que, separando-se de vós, foi arrebatado ao céu, virá do mesmo modo que o vistes ir para o céu' (*Atos dos Apóstolos*, 1, 9-11).

Mediante essa breve exemplificação, centrada nos preceitos de duas das mais antigas e difundidas religiões existentes até os dias atuais, podemos perceber como a temática do retorno possui raízes profundas na sua relação com a humanidade. Da mesma forma, se pensarmos em outra religião, também de tradição milenar, como o Budismo, veremos que um de seus fundamentos básicos é o renascimento, chamado de *Samsara*, no qual há uma premissa de retorno contínuo do *karma*<sup>39</sup> através dos mundos.

É interessante verificar como a religião, propriamente dita, surge sob a perspectiva do retorno, com o intuito de estabelecer ou de religar (atentemos para o verbo latino *religo*: reforçar, já mencionado, podendo, pela etimologia, ser relacionado à *religio*: religião) um elo (quebrado?) com o divino.

De acordo com Brandão (1986), a religião pode ser definida da seguinte maneira:

Conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem se prende, se liga ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tidos como sobrenaturais. Tomando-se o vocábulo num sentido mais estrito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a reatualização e a ritualização do mito (BRANDÃO, 1986, p. 39).

Nessa perspectiva, o rito possui, no dizer de Georges Gusdorf (apud BRANDÃO, 1986, p. 39), “o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito”. É pelo rito que o homem se associa ao mito, podendo usufruir das forças e energias que brotaram nas origens, de forma a transcender a realidade vivida e incorporar-se ao sagrado.

Ainda segundo Brandão (1986, p. 39), “o mito rememora, o rito comemora”, porque ao rememorar os mitos, renovando-os por meio de certos rituais, o homem é capaz de repetir as ações que os deuses e os heróis realizaram “nas origens”. Ao

---

<sup>39</sup> O termo *Karma*, de origem sânscrita, significa ação. De acordo com o Budismo, essa ação pode reverter para aquele que a pratica, através das várias vidas, a menos que o ser atinja o *Nirvana*, um estado eterno de graça que tende a superar o *Karma*.

conhecermos os mitos, nos tornamos capazes de depreender aquilo que se caracteriza como sagrado, na origem das coisas (um nome, um objeto, um animal, uma planta). Conforme Mircea Eliade (2002), em *Mito e Realidade*, este conhecimento nos leva a:

Adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade. Esse retorno às origens, por meio do rito, é de suma importância, porque voltar às origens é readquirir as forças que jorraram nessas mesmas origens (ELIADE, 2002, p. 19).

Utilizando-nos da metáfora para tentar ilustrar essas reflexões, poderíamos dizer que o caminho a ser percorrido até o divino assemelha-se a um labirinto. Neste, a única passagem capaz de nos levar até lá se abre somente por meio do mito. E para encontrarmos e transpormos essa passagem, necessitamos de realizar um retorno, guiados por um fio, sinuoso, que nos levará até ela, o rito. Daí a extrema importância do retorno nas ações humanas, como uma ação arquetípica, modelar, que se configurará no único caminho capaz de nos transportar ao excelso, seja qual for o tempo, espaço ou lugar, como veremos a seguir.

Joseph Campbell, em *O poder do mito*<sup>40</sup> (1988), faz uma descrição interessante de como o homem primordial realizava suas funções básicas de sobrevivência, executando-as por meio de ritos e criando, assim, um solo fértil para os mitos.

Primeiramente, era necessário tornar-se homem, e para que isso ocorresse era fundamental cortar os laços maternos, por meio dos ritos de iniciação. Ao realizar esses ritos, a criança (quase sempre o menino) teria que abandonar a infância e tornar-se adulta, como se sua personalidade infantil tivesse que morrer e renascer como um adulto responsável. Na maioria das vezes, era submetida a algumas provas, sempre afastada dos outros membros do grupo, e só poderia retornar, após ter vencido os obstáculos. Quando retornava, era recebida com festa, pois sua volta simbolizava que uma nova etapa da vida estava se iniciando.

---

<sup>40</sup> *O Poder do Mito* trata-se de uma série de entrevistas (ou, como dizem alguns, uma conversa descontraída) entre o célebre estudioso norte-americano Joseph Campbell (1904-1987), figura ímpar no que se refere à pesquisa no campo das religiões e da mitologia universal, e Bill Moyers, famoso crítico e jornalista também norte-americano. As entrevistas ocorreram alguns meses antes da morte de Campbell e foram, inicialmente, exibidas em um programa televisivo apresentado por Moyers, e, posteriormente, deram origem ao livro e ao filme/documentário, ambos com o mesmo nome, lançados em 1988. As referências apresentadas nesse trabalho serão transcritas a partir do filme.

Campbell (2007), na obra *O herói de mil faces*, ressalta que a jornada que o herói realiza é semelhante a um ritual de iniciação, na qual há a separação, a iniciação e o retorno. O herói é aquele que realiza algo excepcional, ultrapassando a esfera comum da experiência, dando sua vida por algo maior ou diferente dele mesmo. Há, segundo o autor, dois tipos de proeza a ser realizada pelo herói: a física, na qual há uma guerra em que ele pode salvar ou sacrificar-se por alguém; e a espiritual, na qual o herói apreende ou encontra uma forma de experiência supranormal da vida humana e depois volta e comunica aos outros, formando um ciclo, o ciclo do herói<sup>41</sup>.

Se, voltando ao *Gênesis*, vimos que a humanidade não mais poderia contar com as regalias do Paraíso, o indivíduo, ao tornar-se um homem, teria de lutar pela sua sobrevivência. A maneira como o homem primitivo provia seu alimento, por meio do cultivo da terra ou da caça, configura-se um ritual simbólico. Marcado pelo conflito, esse homem angustia-se pelo fato de ter de matar o que, para ele, representava a vida, pois o animal oferecia-lhe de bom grado a sua carne, ao que era pago com a morte.

Como forma de expiar essa culpa, o homem realizava ritos de apaziguamento e de agradecimento aos animais-chefes, ou seja, aqueles que lhe forneciam o alimento, criando nesses atos um solo fértil para o nascimento dos mitos. Assim, para os índios das planícies americanas, o animal-chefe era o búfalo; na costa noroeste da América, o salmão, e no norte do Japão, o urso da montanha.

Campbell descreve o ritual realizado pelo povo *Ainu*, em Hokaido, no Japão, em que o urso morto era colocado junto com os membros do grupo para participar do jantar. Sua carne era oferecida como um banquete para todos e eram proferidas

---

<sup>41</sup> Segundo Campbell (2007, p. 36), o ciclo do herói consiste em três fases básicas: a partida, a iniciação e o retorno, definidos da seguinte maneira: “um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes”. Segundo o autor, na fase do retorno, muitas vezes, o herói se recusa a voltar, não se sentindo capaz de transmitir aos outros, aquilo que aprendera durante a jornada, havendo assim, uma quebra no ciclo. É interessante ressaltar que nesse ciclo do herói, encontramos o esquema central dos filmes de aventura e de super-heróis, inclusive, muitos deles têm como temática a fase final o retorno. Como exemplos, temos: a saga *Guerra nas Estrelas* (1977), destacando, dentre os vários episódios, *O Retorno de Jedi* (1983); *De volta para o Futuro* (1985); *Batman, o Retorno* (1991); *Superman, o Retorno* (2006); a Trilogia, baseada na obra do escritor britânico J. R. R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis* (2001), da qual destacamos *O Retorno do Rei* (2003). Apenas a título de curiosidade, o diretor e produtor cinematográfico norte-americano George Lucas, famoso pela série *Guerra nas Estrelas*, no documentário *O poder do mito* (1988), disse ter sido bastante influenciado pelas obras de Joseph Campbell, ao produzir seus filmes, principalmente pelas questões acerca do herói e de sua jornada.

as seguintes palavras: “Se você nos der o privilégio de voltar novamente, nós lhe damos o privilégio do sacrifício de outro urso”. Assim, ambos, homem e urso se beneficiavam.

Outro mito interessante narrado pelo autor diz respeito aos povos *algonquinos*, tribo nativa do nordeste da América do Norte, e o ritual da dança dos búfalos realizado por eles. Como as tribos eram muito numerosas, havia a necessidade de se conseguir muita carne para alimentar a todos, sendo assim, os guerreiros procuravam abater os animais, fazendo com que a manada disparasse e despencasse de um precipício. Porém, isto era difícil, pois quando chegavam à beira do abismo, eles dispersavam.

Um dia, uma moça da tribo, chamada Minehaha, ao buscar água no rio, avistou uma numerosa manada lá, no alto, e disse: “Se vocês pularem daí de cima, prometo que me caso com um de vocês”. Surpreendentemente, um a um, os búfalos foram caindo de lá de cima e morrendo, com exceção de um, o búfalo feiticeiro que veio cobrar-lhe a promessa. Minehaha, não tendo escolha, partiu com o búfalo para uma região chamada de Charco dos Búfalos.

O pai, sentindo a falta da filha, foi procurá-la e encontrando as pegadas do animal, decidiu segui-las. Cansado de tanto procurar, sentou para descansar e eis que surge o pássaro Pega, um ser dotado de poderes especiais, que lhe conta o paradeiro da menina. O pai pede, então, que o pássaro vá ao encontro de Minehaha e diga que ele está esperando por ela. Enquanto os búfalos dormem, a moça vai ao encontro do pai, mas não aceita fugir, temendo que a manada os alcance e os mate. De repente, os dois são surpreendidos pelos búfalos que, ao sinal do feiticeiro, começam uma dança ritmada e acabam por atacar o pai, pisoteando-o de tal maneira que não sobra quase nenhuma parte dele.

Após matarem o pai, um a um, os búfalos também morrem ao finalizarem a dança. A moça, desesperada, põe-se a chorar, quando o feiticeiro lhe diz: “Se você perdeu seu pai, eu também perdi a minha família! Caso você consiga trazer seu pai de volta à vida, te deixarei partir.” Minehaha, com a ajuda do pássaro, conseguiu encontrar um pedacinho do pai e, colocando-o sob um tapete, entoou uma canção mágica, conseguindo trazê-lo de volta. O búfalo feiticeiro, maravilhado com o que vira, disse a Minehaha: “Façamos um acordo. Nós ensinaremos a nossa dança a vocês e quando matarem nossas famílias, vocês entoam essa canção e nós todos voltaremos à vida”. E o pacto foi selado.

Campbell nos mostra que o homem primordial considerava a caça como um ato sagrado, não meramente uma matança. As cerimônias rituais eram realizadas em sinal de respeito pelo animal sacrificado, pois sendo este o alimento, era vital para a existência do grupo que ele retornasse.

Outro aspecto bastante profundo apresentado pelo autor diz respeito à prática do sepultamento, realizada pela grande maioria dos povos, desde os tempos mais remotos. Segundo Campbell, o homem, ao iniciar essa prática, tinha como objetivo principal o renascimento. O significado seria o mesmo que colocar alguém de volta no útero da mãe terra<sup>42</sup>, para que pudesse renascer. Imagens primitivas da deusa mostravam-na como uma mãe recebendo a alma de volta.

Segundo Fustel de Coulanges (1957, p. 12), na obra *A Cidade Antiga*, para os gregos e romanos primitivos, a morte representava uma passagem da vida terrena para a vida além-túmulo, ou seja, “a alma continuava associada ao corpo e encerrava-se juntamente no mesmo túmulo”. Então, acreditava-se que as pessoas mortas continuavam a manter uma relação com o mundo terreno e que necessitavam de objetos que antes lhes eram comuns, como roupas, armas, bem como precisavam suprir suas necessidades básicas, como a alimentação. Por isso, muitas oferendas eram levadas a estes túmulos e muitos ritos destinados aos mortos.

Dessa crença primitiva, originou-se a necessidade de uma sepultura, para que o corpo tivesse uma morada subterrânea fixa, pois a alma que não tivesse o seu túmulo, “viveria errante e em vão aspiraria ao repouso que amava, depois das agitações e trabalhos desta vida; ficava condenada a errar sempre, sob a forma de larva ou fantasma [...]” (COULANGES, 1957, p. 15).

Não bastava somente o corpo ser depositado na terra. Era preciso, além desse ato, realizar alguns ritos, pronunciar algumas palavras, sendo estas cerimônias de total responsabilidade da família do morto, tudo para que ele tivesse a paz necessária e se sentisse entre os seus. Na verdade, Coulanges destaca que, para os antigos, a morte era menos temida do que a privação da sepultura, pois esta

---

<sup>42</sup> Brandão (1986) nos diz que Géia ou Gaia é a Terra, considerada como elemento primordial e deusa cósmica. Dela nascem todos os seres, porque Géia é mulher e mãe, tendo como principal característica a humildade, que remete diretamente a húmus, “terra”. “Como matriz, concebe todos os seres, as fontes, os minerais e os vegetais. Géia simboliza a função materna: é a *Tellus Mater*, a Mãe Terra. Concede e retoma a vida” (BRANDÃO, 1986, p. 185). A expressão *regressus ad uterum* diz respeito a essa descida ao útero da terra com a finalidade de regeneração pelo contato com as energias telúricas, morrer para uma forma de vida e renascer para uma vida nova e fecunda.

simbolizava a bem-aventurança eterna. Não poderia haver castigo mais terrível do que um corpo insepulto, pois isto representaria o suplício eterno. Aos mortos não cabia mais o retorno a este mundo, mas sim, o descanso, a paz, na nova morada. Esses fatos nos fazem recordar de Antígona<sup>43</sup>, na tragédia de Sófocles, ao lutar contra todos para que o irmão Polinices fosse sepultado.

Por esses exemplos míticos, que remontam às primeiras manifestações de como o homem foi se adaptando e de como foi construindo sua história neste mundo, podemos perceber que há sempre no homem uma necessidade básica a ser preenchida, e esta só se realiza por meio de algum tipo de retorno. Quer seja para possibilitar uma sintonia com o divino; para tornar-se homem e obter o alimento que lhe é essencial, ou ainda, para poder preservar a vida, voltando a ela, o caminho a ser percorrido é o do regresso.

Outra interessante experiência relatada por Campbell (1988) está centrada na figura dos xamãs, de como eles se relacionavam com o mundo divino e deste retornavam. Os xamãs são indivíduos que, na infância ou adolescência, passam por uma experiência psicológica marcante, ao realizarem uma viagem metafórica para o interior de seu eu, como se o inconsciente deles se abrisse por inteiro.

A experiência xamã é uma “ruptura esquizofrênica”, pois passam pela morte e ressurreição, de estar no limiar e voltar, e, quando retornam, tornam-se capazes de interpretar uma herança mitológica. Essas pessoas têm sonhos muito profundos e os sonhos são grande fontes do espírito.

Campbell nos apresenta o relato de um xamã dos *bosquímanos*, povos que habitam o sul da África, durante um ritual de dança, no qual os homens e mulheres da tribo se encontram. Um deles desmaia e entra em transe, relatando, posteriormente, como foi a experiência de passagem da Terra para o reino das imagens mitológicas, até chegar a Deus, ou ao centro do poder:

Quando as pessoas cantam, eu danço. Eu entro dentro da terra. Entro por um lugar como aquele onde as pessoas bebem água. Viajo muito, vou muito longe. Quando eu volto à superfície, já venho escalando. Subindo por fios. Subo num fio e largo. Subo em outro e largo. Subo em outro. Quando você chega no lugar de Deus, você se faz pequeno. Você entra pequeno no lugar de Deus. Lá você faz o que tem que fazer. Então você volta para onde todo mundo está.

---

<sup>43</sup> Na dissertação de Mestrado intitulada *A Poética*, de Aristóteles e a Personagem Feminina na Tragédia Grega, de Eliane Batista Costa (2003), há um tópico destinado à análise da tragédia *Antígona*, de Sófocles, onde essas questões são abordadas mais detalhadamente.

Você volta, volta, volta e por fim, entra no seu corpo de novo. Todas as pessoas que ficaram lá atrás estão esperando você. Elas têm medo de você. Você entra dentro da terra e volta para entrar na pele do seu corpo. Então você diz (emite um alto brado). Isso é o som da volta para o corpo. Daí você começa a cantar. E os mestres do 'untum' estão ali em volta. Eles seguram sua cabeça e sopram no seu rosto. É assim que você consegue viver de novo (XAMÃ apud CAMPBELL, 1988).

A figura do xamã, nessa viagem mítica de ida e de volta, ganha destaque nas considerações de Campbell, pois, para ele, os xamãs seriam os criadores de mitos do passado, cuja simbologia seria equivalente a dos nossos artistas nos dias de hoje. A função do artista, segundo o autor, é “a mitologização do ambiente e do mundo”, pois ele seria o único com a capacidade de criar mitos e mantê-los vivos. A arte, particularmente, a poesia, “nasce das pessoas com talento especial e que têm ouvidos abertos para a canção do universo. Elas falam ao povo e o povo responde” (CAMPBELL, 1988).

Dessa relação dos artistas com os mitos, abordada pelo autor, estreitamos ainda mais os laços, acreditando que a literatura apresenta-se como a verdadeira arte do retorno, desse retorno aos mitos, que estão sempre presentes na vida do ser humano, que busca, incessantemente, respostas para suas inquietações. Assim, veremos como a arte literária está fundamentada numa teoria do retorno, desde a sua gênese até a modernidade, ao traçarmos um caminho mítico de retorno às suas origens.

## 2.2 A NARRATIVA LITERÁRIA: A ARTE DO RETORNO

Se a temática do retorno encontra-se arraigada às experiências vividas pela humanidade, não há como negarmos que uma das imagens mais nítidas a se formar nesse caleidoscópio é a presença constante das facetas do retorno na literatura, especialmente na narrativa literária.

Para exemplificarmos tal fato basta atentarmos para as epopeias da Antiguidade, consideradas como as primeiras manifestações literárias das quais temos conhecimento, sendo elas *Gilgamesh*, a *Ilíada* e a *Odisséia*, e verificarmos como o retorno, ou sua impossibilidade, já se constituíam o eixo central destas narrativas.

A epopeia de *Gilgamesh* é considerada o documento literário mais antigo da humanidade, e teria sido escrita por volta da metade do terceiro milênio antes de Cristo. O texto, escrito de forma cuneiforme em doze tabuletas, na língua mesopotâmica, foi encontrado na biblioteca do rei assírio Assurbanípal em Nínive, e narra a história do rei semilendário da cidade de Uruk, Gilgamesh.

Gilgamesh, cujo nome significa “o velho que rejuvenesce”, tinha dois terços de origem divina, pois era filho da deusa Ninsun (conhecida por sua sabedoria) com um sacerdote. Várias foram as aventuras vividas por esse herói, juntamente com seu amigo Enkidu, e é essa amizade que desencadeia uma de suas principais proezas, a busca pela imortalidade. Para se vingar de Gilgamesh, por ter rejeitado o seu amor, a deusa Ishtar mandou um Touro do Céu para matá-lo e destruir a cidade. Mas o touro foi morto por Enkidu, que, castigado pela deusa, caiu doente e morreu.

Assim, consternado pela perda do amigo e pelo fato de ter presenciado todo o sofrimento dele, antes de morrer, Gilgamesh passa a temer a morte e, para evitá-la, parte em uma grande viagem em busca do segredo da imortalidade. Após passar por vários perigos, foi transportado pelo barqueiro Urshanabi até o sábio Utnapishtim que, após ter sobrevivido ao dilúvio mandado pelos deuses, tornou-se imortal junto com sua mulher, passando a viver no reino dos imortais.

Para poder tornar-se imortal, Gilgamesh teria de vencer uma prova, ficar durante seis dias e sete noites sem dormir, o que não suportou, sendo vencido pelo sono. Para que não voltasse ao seu país sem nenhuma recompensa, após ter passado por tantas privações, o casal de imortais, sensibilizados pela coragem de Gilgamesh, revelou-lhe um segredo dos deuses: uma planta com espinhos, que estava submersa na água de um rio, e que seria capaz de restaurar a juventude perdida. Imediatamente, levado pelo barqueiro, Gilgamesh nadou até as profundezas do rio e conseguiu a flor:

Vem ver esta maravilhosa planta. Suas virtudes podem devolver ao homem toda a sua força perdida. Eu a levarei à Uruk das poderosas muralhas. Lá, eu darei a planta aos anciãos para que a comam. O nome dela será 'Os Velhos Voltaram A Ser Jovens'. E, finalmente, eu mesmo a comerei e recuperarei toda a minha juventude perdida. Gilgamesh então retornou pelo portão por onde havia entrado. Gilgamesh e Urshanabi viajaram juntos. Depois das primeiras vinte léguas, eles quebraram seu jejum; depois de mais trinta léguas, pararam para passar a noite (ANÔNIMO, 2011, p. 107).

Mas, enquanto Gilgamesh banhava-se em um lago, uma serpente saiu das profundezas da água e, sentindo o perfume da flor, devorou-a, trocando, imediatamente de pele. Esta seria a explicação para a mudança de pele das serpentes, símbolo do seu rejuvenescimento.

Após a jornada, Gilgamesh retorna para sua cidade, sendo, enfim, vencido pela morte. A ele fora dada, pelos deuses, a capacidade de lutar e de vencer as batalhas, mas não a batalha contra a morte, da qual não mais poderá retornar, nem ao menos, recuperar a sua juventude. Sua glória será terrena:

O rei se deitou e não mais se levantará;  
 O Senhor de Kullab não mais se levantará;  
 Ele venceu o mal, ele não mais voltará;  
 Embora tivesse braços fortes, ele não mais se levantará;  
 Ele era sábio e tinha um belo rosto, ele não mais voltará;  
 Ele adentrou a montanha, ele não mais voltará;  
 Em seu leito fatídico ele jaz, ele não mais se levantará;  
 De seu divã multicolorido ele não mais voltará (ANÔNIMO, 2011, p. 109).

Na Grécia, o gênero épico, que retrata as façanhas dos guerreiros e as glórias alcançadas que ecoarão pela eternidade, encontra sua maior representatividade em Homero, constituindo as bases da literatura ocidental, por meio da *Ilíada* e da *Odisséia*. Terão, posteriormente, seu espelhamento, por meio da *Eneida*, de Virgílio e de *Os Lusíadas*, de Camões, que, em nada deixaram de refletir também a maestria de seus escritores.

Embora a *Odisséia* seja considerada a epopeia do retorno, por excelência, e Ulisses, “o herói símbolo do mito do retorno” (BRANDÃO, 1996, p. 287), devido ao seu regresso para Ítaca, após os vinte anos de ausência, durante a Guerra de Troia, não podemos nos esquecer de que a *Ilíada*, também trata do retorno, mas do retorno de Aquiles.

Muitos pensam que a obra *Ilíada* narra todos os acontecimentos da Guerra de Troia, mas enganam-se, pois a obra trata de um episódio ocorrido durante o nono ano da guerra, de uma querela ocorrida entre Aquiles, o mais forte e temido dos heróis gregos, e o rei e comandante dos gregos, Agamémnon. Segundo D’Onofrio (1981), na obra *Da Odisséia ao Ulisses: a evolução do gênero narrativo*, a *Ilíada* deveria se chamar *Aquileida*, pois Aquiles é a figura central, como veremos.

Durante nove anos, gregos e troianos enfrentavam-se, ao redor das muralhas de Ílion, travando vários combates, perdendo vários guerreiros, mas nenhum dos

lados conseguia finalizar a guerra<sup>44</sup>. Os gregos não conseguiam transpor as altas muralhas da cidade, nem os troianos, rechaçar os navios gregos, atracados na praia. Mas nesse período, muitas cidadelas vizinhas foram saqueadas pelos gregos, a fim de conseguir riquezas e presas de guerra.

Devido a uma disputa por uma presa de guerra, a bela Briseis, que de Aquiles fora tomada por Agamémnon, o herói, sentindo-se ultrajado pelo arrogante rei, decide retirar-se da luta, juntamente com seus homens, não se importando com as consequências que este ato causaria aos gregos. Assim, a deusa marinha Tétis, mãe de Aquiles, pede a intercessão de Zeus para que os gregos padeçam na guerra, até que seu filho seja devidamente honrado pelo que sofrera.

O desenrolar dos acontecimentos na *Ilíada* compreendem esse período, desde a ausência de Aquiles, na batalha, até o seu retorno, que somente acontece quando seu melhor amigo, Pátroclo, é morto pelo troiano Heitor. Tomado pela dor e pela raiva, Aquiles volta ao combate e, num confronto assistido por homens e deuses, a balança do destino pende para o lado de Heitor, que morre pelas mãos do herói grego.

Dessa forma, durante toda a narrativa, há uma alternância de ofensivas entre gregos e troianos, pois ora os troianos impulsionados por Zeus quase incendiam os navios gregos; ora os gregos conseguem investir contra os troianos, devido aos cochilos do deus e a intervenção de Hera, sua esposa, defensora sagaz dos gregos. O ponto central da obra encontra-se no clamor dos gregos pelo retorno de Aquiles à guerra, inclusive por Agamémnon, que, após perder vários guerreiros, acaba por restituir-lhe a presa Briseis, bem como se desculpa, oferecendo vários presentes, mas sem sucesso:

Ajax, filho de Telamon, nutrido por Zeus, chefe dos homens, tudo que disseste está de acordo com o meu próprio coração, mas meu coração está inchado de ira, quando me lembro dos insultos lançados contra mim, entre os argivos, pelo filho de Atreu, como se eu fosse um vagabundo, indigno de consideração. Ide, agora, e levai a mensagem. Não cuidarei da sangrenta guerra enquanto o filho de Príamo, Heitor, semelhante aos deuses, não chegar às tendas e aos navios dos mirmidões, matando os argivos e deixando fogo aos nossos navios (HOMERO, s/d, IX, p. 103).

---

<sup>44</sup> Os acontecimentos, após os funerais de Heitor, que puseram fim à Guerra de Troia, serão revelados na *Odisséia*, com o episódio do cavalo de madeira; e na *Eneida*, com o incêndio causado pelos gregos que destruiu toda a cidade, sendo o episódio narrado pelo troiano Enéias.

E o desfecho só ocorre com o regresso de Aquiles ao combate, era ele o único capaz de matar Heitor, o melhor dos guerreiros troianos: “[...] Aquiles aparecera, depois de ter, por muito tempo, se afastado da dolorosa batalha” (HOMERO, s/d, XIX, p. 211).

Quanto à *Odisséia*, não há o que discutir, pois realmente todos os fatos giram ao redor de Ulisses, de sua conturbada viagem de retorno, após vinte longos anos de ausência do lar. Muitas foram as aventuras vividas pelo herói, em mares distantes e com povos desconhecidos, na maioria das vezes, hostis, até o seu reencontro com Penélope, a fiel esposa, e com o filho Telêmaco, que deixara bebê.

Vale ressaltar que, além de a obra tratar do retorno como um todo, há vários episódios menores que nos remetem a esta temática, como o tecido, repetidamente confeccionado por Penélope, durante o dia, e desfeito, durante a noite, como estratégia para enganar os pretendentes que estavam em sua casa e queriam assumir o lugar de seu marido. Penélope havia dito que só se casaria novamente, após tecer uma mortalha para seu genro Laertes, trabalho que nunca findava, ganhando assim, tempo.

Há também o retorno de Telêmaco, quando faz uma viagem até a casa de Menelau e Helena, a fim de saber notícias de seu pai. Quando regressa, sofre uma emboscada preparada pelos pretendentes, mas é salvo pela deusa Atena, a fiel protetora de Ulisses.

Não podemos nos esquecer da ida e da volta realizada por Ulisses aos Infernos, quando reencontra sua mãe e seus companheiros mortos, aliás, episódio bastante influente nas obras clássicas, como também ocorre na *Eneida*, de Virgílio e na *Divina Comédia*, de Dante. Enfim, a *Odisséia*, como um todo, está envolta sob a atmosfera do retorno.

Se ainda continuássemos a fazer um retrospecto das obras literárias que abordam a temática do retorno, provavelmente teríamos uma lista a perder de vista, pois, como reiteramos, o ato de retornar é próprio do gênero humano, seja ele realizado ou não como um processo capaz de nos propiciar um autoconhecimento. E se uma das premissas da literatura, da arte em geral, é “imitar a vida”, a temática não poderia ser diferente.

Mas não poderíamos nos esquivar de, ao menos, mencionar obras clássicas da literatura que nos remetem a essa (in)desejada volta, como *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), de Michel Proust, publicada entre os anos de 1913 e

1927; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *D. Casmurro* (1899), de Machado de Assis, entre muitas outras, nas quais fica evidente a tentativa de depreender o tempo, retornando ao passado com o objetivo de, quiçá, mudar o presente:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço [...] (ASSIS, 1970, p. 7).

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo (ASSIS, 1971, p. 41).

Afora a temática do retorno presente nas obras, afora as analepses, recurso estilístico próprio da literatura, cujo significado é um retorno, um recuo no tempo, durante a narração dos fatos, a relação entre a narrativa literária e o retorno é bem mais complexa. O retorno estaria centrado na própria gênese da narrativa literária, como ponto fulcral de sua existência, conforme veremos a seguir.

### 2.2.1 A Crítica Literária do Retorno: nos Passos de Frye e Motta

A teoria arquetípica<sup>45</sup> de Northrop Frye (1973), apresentada pelo autor na obra *Anatomia da Crítica*, cuja premissa baseia-se na análise da narrativa literária como um movimento cíclico. Esse processo tende a imitar as ações humanas, realizando um retorno às origens, aos mitos e aos ritos que serão constantemente retomados na literatura.

<sup>45</sup> Eleazar M. Meletínski (1998), na obra *Os Arquétipos Literários*, estuda a origem de alguns elementos temáticos permanentes que acabam por se transformar em uma “linguagem temática” da literatura universal. Mesmo que, com o passar do tempo, haja transformações nesses esquemas narrativos, esses elementos ainda manterão a unidade inicial, chamada pelo autor de arquetipo temático. “O conceito de “arquétipos” foi introduzido na ciência contemporânea pelo fundador da psicologia analítica K.G. Jung. Jung entendia por arquétipos basicamente (embora sua definição varie muito em diferentes momentos de sua obra) certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto” (MELETÍNSKI, 1998, p. 20).

A crítica arquetípica está centrada em um princípio de retorno, chamado enredo (*mythos*) e o seu sentido (*dianóia*) relacionado a um princípio de desejo ou sonho, movido pelo conflito com a realidade. Assim, o mito seria a “união do ritual e do sonho numa forma de comunicação verbal”, em que o ritual é o sonho em movimento, em busca de coisas boas (vitórias, fertilidade), o apocalipse; ou coisas más (angústia, pesadelo), o demoníaco (FRYE, 1973, p. 107).

Seguindo os passos de Frye (1973) e também dos autores Robert Scholes e Robert Kellogg (1977), com a obra *A Natureza da Narrativa*, Sérgio Vicente Motta (2006), no livro *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*, realiza um trabalho artificioso ao perscrutar a gênese da narrativa literária, buscando nas raízes, a seiva que a fez brotar. Assim o autor define a abrangência de sua obra:

Realiza uma história concisa do gênero narrativo, por meio do esboço da genealogia de suas principais formas, com a finalidade de caracterizar os elementos fundamentais e os princípios gerais de um sistema de representação literária e da sua linguagem artística. Traz uma reflexão sobre a arte da narrativa, empreendendo uma travessia pelas veredas do gênero, ao revisitar o arcabouço de obras prototípicas para se compreender os princípios que regem a matéria simbólica e os elementos de construção de sua estrutura poética. Determinando os fios simbólicos e o processo de tessitura ficcional, especifica as linhas de dois paradigmas de representação – o ideal e o real –, a partir dos quais o tear da narrativa arma um simulacro para construir uma alegoria utópica da vida ou representar a condição trágica da existência de acordo com o engenho que o homem inventou e aperfeiçoou para fabricar a arte de tecer sonhos e pesadelos (MOTTA, 2006, p. 17).

Segundo Motta (2006, p. 18), na modernidade, a narrativa, de forma cíclica, empreende um percurso de retorno às fontes matriciais da tradição, buscando a infância perdida da semente mítica e das formas prototípicas em que foi gestado o código de convenções do seu sistema de representação. O autor exemplifica esse percurso de retorno por meio de estudos sobre obras de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como forma de focalizar uma ramificação da literatura brasileira, intitulada de “Ramos e Rosa”, e “integrar essa literatura nos braços acolhedores da árvore-mãe-da narrativa ocidental”.

Utilizando-se dos estudos de Scholes e Kellogg, Motta (2006, p. 25) descreve a condição da árvore-mãe da narrativa que se ramifica em outros galhos e que tem

como raízes o mito sacro e os rituais de fertilidade; as lendas; o conto ficcional e o folclórico. Seguindo a teoria de Frye, o autor aponta para a perspectiva de retorno a estas formas, na modernidade, exemplificando este percurso por meio da poética de Rosa que se inscreve “nas voltas do círculo mítico, de reinvenção do ideal, direcionando seus textos para o retorno primordial às raízes pré-históricas da oralidade com que a arte da narrativa gerou sua base mítica e simbólica de representação”.

Com relação ao mito, Motta salienta que os teóricos citados consideram a palavra no sentido grego, ou seja, o *mythos* é encarado como sinônimo de uma narrativa tradicional, conforme o conceito de Aristóteles apresentado na *Poética*.

O *mito sacro*, tirado de seu contexto religioso vai sendo representado em forma de histórias, vai adquirindo características artísticas e ficcionais. Há um “polimento de rituais” desses mitos, evoluindo para um refinamento nas representações imitativas dos processos cíclicos da natureza.

Tendo em vista as considerações dos teóricos apresentados por Motta (2006), poderíamos dizer que a narrativa literária empreende um caminho de ida e de volta. De ida, pois parte, origina-se dos mitos sacros e dos rituais de fertilidade; e de volta, uma vez que, na modernidade, tende a retornar a eles, mas de maneira totalmente transformada, pelo engenho de seus autores, em uma linguagem artística e ficcional, traços essenciais que a particularizam.

Diante desse processo cíclico na estrutura da narrativa, com relação ao aspecto temático, Motta (2006) nos diz que as linhas mestras do trabalho de Frye (1973) foram:

Demonstrar o funcionamento dos elementos estruturais da narrativa, descrevendo-os como mecanismos geradores de significado dentro de um sistema artístico mobilizador de duas direções principais de representação: uma, idealista ou apocalíptica, gerando uma alegoria utópica da vida real; outra, realista ou demoníaca, que engendra os artifícios simbólicos de um simulacro antiutópico com a função de retratar os aspectos trágicos do mundo real (MOTTA, 2006, p. 30).

As questões fundamentais apresentadas por Motta (2006), a partir dos conceitos de Frye (1973) e de Scholles e Kellogg (1977), vêm ao encontro de nossas expectativas a respeito do retorno, tanto no aspecto estrutural quanto na temática. Se acreditamos que o retorno é um processo ritualístico realizado pelo homem e que

o leva a uma dimensão mítica, também na narrativa literária ocorrerá o mesmo processo, havendo um retorno às origens, aos mitos e ritos considerados a matriz da narrativa ficcional, cuja temática apontará para duas perspectivas básicas: a vida e a morte, simbolizadas pela possibilidade ou não de retornar, como veremos a seguir.

### 2.3 OS MITOS DE RETORNO: NO LIMAR ENTRE A VIDA E A MORTE

Quando pensamos em um mito ou uma simbologia referente à temática do retorno, um dos mais conhecidos e populares talvez seja o da Fênix. Ave fabulosa, originária da Etiópia, que tinha a capacidade de renascer das cinzas. De acordo com Guimarães (1972, p. 151), quando pressentia que a morte estava próxima, este pássaro gigantesco e de cor avermelhada, juntava algumas plantas perfumadas e formava um ninho. Depois, ao deitar-se sobre o leito, ateava fogo, consumindo tudo. Mas do pó, em seguida, retornava à vida.

Ao vasculharmos os mitos que abordam o retorno, veremos que a tônica que os une consiste em representar dois polos básicos: um constante pulsar entre a vida e a morte. As situações vivenciadas pelas personagens mitológicas, bem como a simbologia que envolve alguns seres, particularmente, alguns animais, como aves, abelhas e serpentes, são regidas pela tensão entre a possibilidade de regressar ou não, ou seja, o retorno será o divisor de águas entre a felicidade e a infelicidade, entre o bem e o mal, entre a luz e as trevas, entre o morrer e o ser eterno.

Sendo assim, faremos uma exposição sobre os mitos que evidenciam essas questões, sendo eles os mitos cíclicos do sol e da lua; os mitos de Perséfone e Deméter, e de Adônis; Alceste e Eurídice; Sísifo, Íxion, Títio, Tântalo, as Danaides e Prometeu. Além desses mitos, destacaremos a simbologia presente em alguns animais, como a codorna, a asa-branca, a abelha e a serpente, o *uróboro*.

#### 2.3.1 Os Mitos Cíclicos do Sol e da Lua

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2001), sobre o retorno, aprendemos que:

Todo o símbolo cósmico, todos os passos espirituais e os símbolos que lhe são comuns, como o labirinto, a mandala, a escada ou a alquimia, indicam um retorno ao centro, à origem, ao Éden, uma reintegração da manifestação no seu princípio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 779).

A simbologia do retorno está diretamente associada ao círculo, pois a volta ao ponto de partida, descreve o percurso da circunferência. Da mesma forma, também estão os ciclos temporais e sazonais, como o retorno do dia e o término das trevas; o retorno da primavera, substituindo o inverno; ciclos estes que se alternam durante a passagem dos anos<sup>46</sup>. Ligados a essa ideia cíclica do tempo, encontramos o Sol e a Lua.

Segundo Gilbert Durand (2001, p. 285), na obra *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, a lua é o fenômeno natural que aparece como a primeira medida de tempo, tornando-se “símbolo concreto da repetição temporal, do caráter cíclico do ano, é o arquétipo da mensuração”. De acordo com o autor, o homem pré-histórico contava o tempo por lunações, orientando-se pelas fases da lua, as quais denominamos Nova, Quarto Crescente, Cheia e Minguante. “A lua sugere sempre um processo de repetição, e é por ela e pelos cultos lunares que um tão grande relevo é dado à aritmologia na história das religiões e dos mitos” (DURAND, 2001, p. 287).

Na mitologia de vários povos, a Lua exerce um papel fundamental, ao mesmo tempo em que há uma variedade de nomes para designá-la, gerando, às vezes, certa confusão. Na mitologia grega e latina, encontramos a Lua associada às deusas Ártemis (Diana), Selene e Hécate.

De acordo com Thereza Venturoli (1994), no artigo “Sob o domínio da lua: os mitos deste satélite”, os gregos designavam Ártemis para a fase Quarto Crescente; Selene, para a Cheia, e Hécate<sup>47</sup> para as Nova e Minguante. Já entre os povos da

<sup>46</sup> A palavra ano, de origem latina *annus, i*, subst.. masc., já possui em si a ideia de circularidade se comparada à outra de mesma raiz, *annulus, i*, subst.. masc.: anel.

<sup>47</sup> Brandão (1986, p. 273-274) apresenta Hécate como uma deusa, em princípio, benéfica, considerada como a nutriz da juventude, concedendo prosperidade aos homens. Porém, essa imagem vai mudando, adquirindo atributos de divindade que preside à magia e encantamentos, ligados ao mundo das Sombras. Seu poder terrível se manifesta durante a luz “bruxuleante” da lua. Deusa lunar e ctônia está ligada aos ritos de fertilidade, bem como às fases crescente, minguante e lua nova, como que representam as três fases da evolução vital. Como ctônia, reúne os níveis infernal, telúrico e celeste, sendo cultuada nas encruzilhadas. Hécate também é considerada a deusa que preside às aparições de espectros e senhora dos malefícios.

Mesopotâmia, era a deusa Sin que, mais tarde, foi substituída por Ishtar<sup>48</sup>, na Babilônia. Para os chineses, era Kwan-Yin e, para os índios brasileiros, Cairê ou Jaci. Ainda segundo a autora, também foi adorada como um deus andrógino, reunindo características masculinas e femininas – como Shiva, o deus transformador do hinduísmo, que carrega a Lua Crescente como um de seus símbolos.

Para os antigos, havia uma sintonia entre as fases da lua e o desenvolvimento da vida, assim como a barriga de uma gestante, o próprio astro parecia nascer, crescer, atingir a plenitude e desaparecer. Por isso, ela foi associada à fertilidade da terra, dos animais e das mulheres. Era a senhora absoluta dos ritmos de vida e morte. Ainda que, em algumas culturas, a lua não tenha adquirido uma importância divina, segundo Venturoli (1994), essa associação permanece no Corão dos árabes, no qual ela é Qatar, símbolo do poder transformador de Alá. Já entre os judeus, seu aspecto mutante transformou-a na representação do judeu nômade. Na Idade Média, era utilizada pelos alquimistas para simbolizar o mercúrio, elemento fundamental do corpo humano.

Diante dos exemplos mencionados que ainda não conseguem esgotar a simbologia carregada pela lua, sintetizamos sua abrangência com as palavras de Durand (2001):

O simbolismo lunar aparece assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, mas também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita de eterno retorno (DURAND, 2001, p. 294).

Muitas vezes considerado como irmão da lua, o sol também foi cultuado por várias civilizações antigas, particularmente no Egito, sendo chamado de Rá. Sua principal simbologia está relacionada à força vital (luz e calor) que emana e nutre todos os seres, figurando como o centro.

Assim como acontece com a lua, na mitologia grega, encontramos mais de uma denominação para ele, sendo chamado de Hélios e Apolo (Febo). De acordo com os poetas, apesar de ambos serem caracterizados como sol, devido à luz e às

---

<sup>48</sup> De acordo com Venturoli (1994), “para os babilônios, “sabattu” era o dia de Lua Cheia, quando a deusa Ishtar ficava menstruada e, indisposta, precisava se recolher”. O dia era para ser aproveitado para aliviar as fadigas do coração.

cabeleiras brilhantes, os dois são personalidades distintas e Apolo, aos poucos, foi assumindo as características de Hélios.

A principal atribuição de Hélios é levar a luz diariamente aos mortais, montado em um carro guiado por quatro cavalos. Segundo Commelin (s/d, p. 82), realiza seu percurso no céu, desde que a Aurora abre as portas do dia até à tarde, quando desce ao seio das ondas para descansar, juntamente com seus animais, para que no outro dia, revigorado, possa retornar à corrida cotidiana.

Robert Graves (2008), na obra *O Grande Livro dos Mitos Gregos*, também nos apresenta a trajetória de Hélios:

Despertado pelo canto do galo que lhe é consagrado e anunciado por Eos, todos os dias ele atravessa os Céus em sua carruagem de fogo puxada por quatro cavalos, partindo de um magnífico palácio situado no extremo oriente, perto da Cólquida, até chegar a outro igualmente magnífico no extremo ocidente, onde seus cavalos são desatrelados e pastam nas ilhas dos Bem-Aventurados. Na volta para casa, ele cruza o Oceano que flui ao redor do mundo, embarcando sua carruagem e seus cavalos num barco de ouro que Hefesto construiu especialmente para ele, e dorme a noite toda numa confortável cabine (GRAVES, 2008, p. 358).

### 2.3.2 Perséfone-Deméter e Adônis

De acordo com Sir James George Frazer (1982), na obra *O Ramo de Ouro*, a partir do oscilante ciclo sazonal, dessa variedade de estações climáticas, que interferiam diretamente nas emoções dos homens, ora pendendo para a alegria, ora para a tristeza, podemos encontrar muitos mitos para representá-las. Como exemplos clássicos estão os mitos de Perséfone e Deméter e de Adônis.

Os homens, vivendo em sintonia com a natureza, passaram a considerar tudo o que estava ao seu redor, como o crescimento e a decadência da vegetação, o nascimento e a morte dos seres vivos, como efeitos da influência dos seres divinos, de deuses, de deusas que nasciam e morriam, que se casavam e tinham filhos, de acordo com a configuração da vida humana.

Assim, a antiga teoria da magia das estações foi complementada por uma teoria religiosa, por meio de ritos mágicos que auxiliariam os deuses, símbolos da vida, na luta contra o princípio da morte ou até mesmo os trariam de volta. Por isso, havia a prática de cerimônias, com a representação dramática dos processos

naturais que queriam favorecer, revivendo, muitas vezes, as três etapas básicas: a união das forças da fertilidade, a triste morte de, pelo menos, um dos divinos consortes e sua ressurreição cheia de alegria. Assim, a teoria religiosa fundiu-se com a prática mágica.

Nas zonas temperadas, as mudanças mais notadas que as estações provocam são as que afetam a vegetação, sendo os dramas mágicos destinados, na maioria das vezes, a banir o inverno e trazer de volta a primavera, como num ciclo vital, assim descrito:

Nas cerimônias, a combinação entre o mundo vegetal e o animal, com a representação dramática do renascimento das plantas a uma união, dramatizada ou real, dos sexos, objetivando estimular a fertilidade animal e vegetal, sem divisões. Viver e fazer viver, comer e gerar, eram essas as necessidades primárias dos homens do passado e continuarão a ser as mesmas do homem do futuro, enquanto o mundo for mundo. Alimentos e filhos eram o que os homens fundamentalmente procuravam obter com a realização dos ritos mágicos para regular as estações (FRAZER, 1982, p. 123).

Para Frazer (1982, p. 137), o mais antigo documento literário que narra o mito de Deméter e Perséfone é o *Hino a Deméter*<sup>49</sup> homérico. Ligado a um dos mais conhecidos mistérios da Antiguidade, os mistérios de Elêusis, o mito nos fala sobre a incessante busca realizada pela deusa Deméter, à procura de sua filha Perséfone, raptada pelo deus Hades. Quando a jovem colhia flores pelo campo, a terra se abriu e ela foi levada pelo senhor do mundo subterrâneo.

Após muito sofrer pela ausência da filha, tendo se retirado do convívio dos deuses e se afastado de suas funções como deusa da agricultura, fato que causou um período de grande penúria para a humanidade, sem a fertilidade dos campos, finalmente, a deusa, com a intercessão de Zeus, pode ter a filha ao seu lado, mesmo que, com algumas restrições. Como Perséfone tinha comido a semente de uma romã, enquanto estava junto com Hades, estava ligada para sempre ao senhor dos mortos, tendo que retornar para ele.

Mediante tal fato, ficou estabelecido que Perséfone ficaria dois terços no mundo superior, junto com a mãe e os outros deuses, e um terço do ano com seu

---

<sup>49</sup> No presente momento, faremos apenas algumas considerações sobre o mito de Deméter e Perséfone, pois ele será melhor desenvolvido, posteriormente, no capítulo destinado à análise dos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, onde a referida obra será analisada.

marido, no mundo inferior, retornando todos os anos, quando a terra estivesse feliz com a primavera, estação das flores.

Segundo Frazer (1982), as regiões próximas do Mediterrâneo oriental também foram férteis na realização desses ritos. Sob a designação de Osíris<sup>50</sup>, Tamuz, Adônis e Átis<sup>51</sup>, os povos do Egito e da Ásia ocidental representavam a decadência e o renascimento anuais da vida, especialmente da vida vegetal, que personificavam como um deus que morria e voltava novamente à vida. Em nomes e detalhes, os ritos variavam de lugar para lugar, mas em substância, eram os mesmos.

Adônis era cultuado pelos povos semitas da Babilônia e da Síria, sendo conhecido pelos gregos já no século VII a.C.. O verdadeiro nome do deus era Tamuz: o nome Adônis vem da forma “senhor” de origem semita, *adon*, título de honra atribuído à entidade. Na literatura religiosa da Babilônia, Tamuz seria o jovem esposo ou amante de Istar, a grande deusa-mãe, a personificação das energias produtivas da natureza. Ele morria anualmente, passando da alegre terra para o sombrio mundo subterrâneo, e, todos os anos, sua amante divina viajava em busca dele “para a terra onde não há retorno, para a mansão das trevas, onde o pó se acumula na porta e no ferrolho” (FRAZER, 1982, p. 123).

Durante a ausência de Istar, a paixão e o amor deixavam de existir: não havia a procriação nem dos homens, nem dos animais, ficando a vida ameaçada de extinção. As funções sexuais de todo o reino animal estavam tão ligadas à deusa que, sem a sua presença, elas não podiam ser realizadas. Assim, um mensageiro do grande deus Ea era enviado para resgatar Istar que, após muito lutar com a deusa das regiões infernais, Eresh-Kigal ou Alatu, era aspergida pela água da vida, partindo com seu amado Tamuz. Este retorno simbolizava o reviver da natureza.

---

<sup>50</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), Isis é a mais ilustre das deusas egípcias. Está sempre à procura de Osíris, seu irmão-esposo defunto, que ressuscita com seu sopro. Também protege os mortos, debaixo de suas asas e os ressuscita. Ísis simboliza o saber sobre os segredos da vida, da morte e da ressurreição. Foi adorada pelos gregos, que assimilaram a sua lenda à de Io, depois à de Deméter. Similarmente, ambas as deusas partiram à procura, uma do marido, outra da filha, para os arrebatados do reino da Morte e das Sombras. A deusa recebeu o direito de ser cultuada pelo império romano, e foi-lhe erguido um templo especial no Campo de Marte. Associada à Terra, é fonte inesgotável e fecundo recomeço de todas as coisas.

<sup>51</sup> De acordo com Guimarães (1972), Átis era um pastor frígio associado ao culto de Cibele, mãe dos deuses. Diante de um acesso de loucura, teria castrado a si próprio, morrendo dessa mutilação. É associado ao ciclo da vegetação, pois mesmo depois de morto, brotavam de sua tumba várias floradas.

Na Grécia, Tamuz é espelhado por Adônis, que tem como amada a deusa Afrodite, também cultuada como deusa da vegetação. Várias são as versões<sup>52</sup> acerca deste mito, nas quais Adônis ora aparece como filho da deusa, ora como seu amante, sendo esta última a mais conhecida.

Tendo nascido extremamente belo, Adônis foi escondido em uma caixa entregue por Afrodite à Perséfone para que o protegesse. Porém, a deusa dos infernos, abriu a caixa e também se apaixonou por ele, não querendo mais devolvê-lo. Dessa forma, Afrodite desce ao mundo subterrâneo para tentar resgatar o seu amado, conseguindo isto somente após a interferência de Zeus, o qual decidiu que Adônis passaria um terço do ano com Perséfone, no mundo subterrâneo, e dois terços com Afrodite, na superfície.

No momento em que Adônis retorna para viver com a deusa, a vida renasce, símbolo claro, segundo Guimarães (1972, p. 18), do ciclo da vegetação, no qual a planta passa um terço do ano sob a terra e dois terços à luz do dia, unida à deusa da primavera e do amor. Adônis, cuja beleza e relação amorosa com Afrodite, causavam inveja a outros deuses, principalmente Ares, deus da guerra e também amante da deusa, foi morto por um javali em uma caçada.

A relação de Adônis com a vida que renasce, principalmente, na primavera é constante: por exemplo, de seu sangue, jorrado no chão, teriam surgido as anêmonas, enquanto as rosas teriam brotado das lágrimas de Afrodite, derramadas pela morte de seu amado.

Além desses casais divinos que conseguiram vencer a morte e retornar do mundo subterrâneo, encontramos outros pares que também passaram pela mesma experiência. Uns tiveram êxito, a outros, porém o retorno tornou-se impossível, como veremos nos mitos de Alceste e de Eurídice.

---

<sup>52</sup> Numa das versões apresentadas por Guimarães (1972, p. 170), Adônis seria filho de Afrodite, tendo nascido da casca de uma árvore, uma vez que a deusa era considerada deusa da vegetação. Em outra, Adônis aparece como filho de Mirra, jovem que, sendo castigada por Afrodite, nutriu uma paixão incestuosa pelo pai, Téia, rei da Síria. Tendo se unido ao pai, sem que ele soubesse que estava com a filha, Mirra concebeu Adônis. Assim que o pai descobriu, tentou matar a filha e esta, mediante o auxílio dos deuses, sensibilizados por sua desgraça, foi transformada na árvore que leva seu nome. Alguns meses depois, a casca da árvore se abriu e dela nasceu Adônis.

### 2.3.3 Alceste e Eurídice

O mito de Alceste, a esposa virtuosa que se oferece em sacrifício no lugar de seu marido, o rei Admeto, foi o elemento gerador da tragédia *Alceste*, escrita por Eurípides em 438 a.C.. A história de Alceste está intimamente ligada ao mito do deus Apolo, que vivera algum tempo na corte de Admeto.

De acordo com Guimarães (1972, p. 16), Zeus havia matado Asclépio, filho de Apolo, e este, para se vingar, matara os Ciclopes. A fim de puni-lo por tal ato, Zeus o envia à Tessália para servir ao rei Admeto, para quem o deus trabalharia, guardando cavalos e ovelhas. Apolo tornou-se muito devotado ao amo e o ajudou muitas vezes, especialmente no casamento de Alceste com Admeto quando o deus o salvou da morte.

Admeto apaixonara-se pela filha de Pélias, Alceste, mas o pai desta havia prometido só conceder a mão da filha ao pretendente que se apresentasse em um carro puxado por leões. Apolo, então, para atender ao rei, subjuguou as feras e as atrelou ao carro, permitindo que Admeto conseguisse seu intento. Mas Admeto, em suas núpcias, esquecera-se de oferecer sacrifícios à Ártemis e, ao chegar a seu quarto, encontrou-o repleto de serpentes. Apolo, mais uma vez, livrou-o do perigo e ainda obteve dos deuses que o dia da morte de Admeto seria adiado, caso alguém se oferecesse para morrer em seu lugar, quando chegasse a hora determinada.

Passaram-se alguns anos e, quando chegou o dia marcado pelo destino, ninguém quis sacrificar-se por Admeto, nem mesmo seus pais. Então, a jovem esposa aceitou o sacrifício, sem hesitar, e caminhou para o túmulo. Várias são as versões que envolvem o sacrifício de Alceste e o seu desenlace. Em algumas delas, os deuses se comovem pelo ato de amor da esposa e concedem-lhe a possibilidade de retornar do mundo dos mortos; noutras, Hércules, antigo amigo de Admeto, é apresentado como o salvador de Alceste, quando desce aos infernos, trazendo-a de volta. Há, ainda, uma versão que apresenta Perséfone restituindo Alceste à vida, como recompensa ao amor e ternura que foram devotados ao marido.

O casal de apaixonados, Eurídice e Orfeu, não teve a mesma sorte de Alceste e Admeto, pois o portal de acesso do mundo dos mortos para o dos vivos fechou-se, impedindo o retorno de Eurídice.

Orfeu é uma personagem mítica bastante conhecida; primeiramente, por estar vinculado à música e à poesia (todos os seres da natureza rendiam-se ao som de sua cítara e de sua voz maviosa); depois, por ter inspirado um movimento religioso

bastante conhecido na Grécia, a partir dos séculos VI-V a.C, o *Orfismo*. Era casado com a ninfa Eurídice, por quem nutria um amor profundo.

Certo dia, Eurídice foi perseguida pelo apicultor Aristeu, que tentara violentá-la. A ninfa, ao fugir, pisou numa serpente que a picou mortalmente. Desolado pela perda da esposa, Orfeu desceu ao Hades para trazê-la de volta. Encantou de tal forma o reino sombrio com sua voz divina e com sua música que todos se curvaram aos seus encantos. Os deuses Hades e Perséfone, comovidos com tamanha prova de amor, concordaram em devolver-lhe a esposa, mas com uma condição: ele seguiria na frente e ela o acompanharia os passos, e jamais, houvesse o que houvesse, Orfeu poderia olhar para trás, enquanto não estivessem fora dos limites do mundo subterrâneo.

Orfeu aceitou o que lhe fora imposto, mas quando já estava praticamente alcançando a luz, foi tomado pela dúvida e ousou olhar para trás. Imediatamente, ao virar-se, viu Eurídice que, como uma bruma, desapareceu para sempre. Mesmo tentando regressar, foi impedido pelo barqueiro Caronte.

Segundo Brandão (1996, p. 144), o grande desencontro de Orfeu foi o de “ter olhado para trás, de ter voltado ao passado, de ter se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice, pois um órfico autêntico, jamais retorna [...] desapega-se totalmente do concreto para não mais regressar.”

De acordo com o autor, há uma simbologia muito rica relacionada às direções, pois olhar para frente seria desvendar o futuro e poder revelá-lo; olhar para a direita seria descobrir o bem; para a esquerda seria encontrar o mal, o caos; para trás seria o regresso ao passado, aos erros<sup>53</sup>, que deveriam ser esquecidos. Da mesma forma, os objetos utilizados em rituais de magia, levados, muitas vezes, para as encruzilhadas, deveriam ser abandonados, sem jamais olhá-los, novamente, como Brandão nos diz:

A Orfeu, buscando Eurídice, à mulher de Lot, fugindo da cidade maldita, ou a nossos feiticeiros, fazendo seus despachos, a recomendação é sempre a mesma: não olhar para trás. A exigência feita a Orfeu pelo soberano dos mortos é parte integrante dos outros interditos que, nas culturas primitivas, pesavam sobre vários tipos de

---

<sup>53</sup> Há uma forte relação desse significado com o que ocorre na passagem bíblica da destruição de Sodoma e Gomorra, quando Deus envia dois anjos para salvar Lot e sua família. Todos são avisados para que não olhem para trás, ao saírem da cidade, mas a mulher de Lot desobedece às ordens, sendo transformada em uma estátua de sal. Foi punida, por voltar ao passado, e não ter conseguido desapegar-se do pecado existente naquelas cidades.

atividades. O trabalhador, ao traçar o primeiro sulco na terra, para depositar a semente, deveria permanecer em absoluto silêncio, como as mulheres que dispunham o fio da teia para fazer o tecido, como os encarregados de abrir uma sepultura e como aqueles que acompanhavam um cortejo fúnebre. Iniciado o trabalho, não se podia interrompê-lo e tampouco olhar para trás. Forças invisíveis estavam presentes e podiam agastar-se com uma palavra dita irrefletidamente ou mesmo irritar-se perigosamente por terem sido vistas às escondidas (BRANDÃO, 1996, p. 147).

Após regressar do Hades sem Eurídice, Orfeu tornou-se inconsolável e passou a repelir todas as mulheres. De acordo com a versão mais conhecida, as Mênades, sentindo-se ultrajadas por Orfeu, despedaçaram seu corpo e o jogaram, junto com a cabeça, no rio Hebron. Para punir o crime cometido contra Orfeu, os deuses mandaram para a cidade uma grande peste, que somente seria extinta se a cabeça de Orfeu fosse encontrada.

Após muita procura, um pescador conseguiu encontrá-la, em perfeito estado de conservação. Foi construído um templo, para onde a cabeça do exímio cantor foi levada, passando a servir como um oráculo, totalmente vedado às mulheres.

Embora tenha ficado tão perto de realizar seu desejo, Orfeu não conseguiu fazer com que sua amada Eurídice retornasse. O impossível retorno soou como uma punição por ter violado a regra: não olhar para trás. Há aqueles, porém, que, ao contrário de Orfeu, ao transgredirem as leis, são punidos por meio de um retorno infinito, como veremos a seguir.

#### 2.3.4 Sísifo, Íxion, Títio, Tântalo, Danaides e Prometeu

Commelin (s/d, p. 163) nos ensina que, na mitologia grega e romana, os Infernos<sup>54</sup> são “os lugares subterrâneos onde descem as almas depois da morte para serem julgadas, e receber os castigos dos seus crimes ou recompensa das boas ações”. Como já mencionamos, muitas vezes, os condenados tendem a pagar por seus crimes, realizando ações repetitivas cujo teor acaba por ultrapassar os limites da capacidade e compreensão humanas.

<sup>54</sup> Segundo o autor, nos Infernos havia quatro regiões principais: o Érebo, lugar onde vagavam, por cem anos, as sombras dos corpos que não tinham recebido sepultura; o Inferno dos maus, onde os criminosos eram punidos com os castigos; o Tártaro, onde era a prisão dos deuses expulsos do Olimpo, e também o palácio do rei dos Infernos; e, finalmente, os Campos Elíseos, morada feliz das almas virtuosas.

Dentre os criminosos mais famosos que foram fadados a um contínuo retorno estão: Sísifo, Íxion, Títio, Tântalo e as Danaides, estes condenados *ad aeternum*; e Prometeu, que recebeu sua punição, mas, posteriormente, obteve um salvo-conduto.

Sísifo é uma das personagens mais emblemáticas da mitologia grega e romana, cujas peripécias continuam a fervilhar na mente dos poetas e pensadores da antiguidade à modernidade, e que têm como objetivo desvendá-las e atribuir-lhes novos sentidos. De acordo com a maioria dos poetas, Sísifo está no Inferno, condenado a rolar incessantemente um enorme rochedo até o alto de uma montanha; ao chegar ao cume, a imensa pedra desce impulsionada pelo próprio peso, sendo ele obrigado a recomeçar imediatamente a subida, sem descanso. Tal como canta Homero na *Odisséia*:

[...] Vi Sísifo, anelante e afadigado,  
Em pés e mãos firmar-se, pedra ingente  
Para um monte empurrando, e lá do cume  
Galgado por Crateis, rolar de novo  
O pertinaz penedo; ei-lo persiste,  
Suor escorre e a testa se empoeira (HOMERO, 2009a, XI, vv. 466-471, p. 130).

Por qual crime cometido, teria Sísifo recebido tamanho castigo? Não fora um, mas vários. Considerado o mais sábio e astuto dos mortais (algumas versões o colocam como pai de Ulisses, também famoso por seus ardis) Sísifo, rei de Corinto, ousou, em várias situações, desafiar os deuses. Delatou-os em seus deslizos, como o próprio Zeus, quando este realizava mais uma de suas conquistas amorosas; aprisionou a Morte, fazendo com que o Inferno ficasse sem receber ninguém por algum tempo; morreu, mas conseguiu ludibriar a senhora das sombras e voltar à vida. Sísifo, neste plano astucioso, pedira à mulher que, quando ele morresse, não lhe prestasse as honras fúnebres, ao que ela obedeceu.

Quando chegou aos Infernos, contou o que havia acontecido para a Morte, pedindo-lhe que pudesse retornar para punir sua mulher, por tamanha desonra, e para ele mesmo realizar sua inumação. A Morte acreditou e deixou que ele voltasse, mas depois que “ele respirou o ar do mundo, não quis mais voltar para o outro” (BRUNEL, 2001, p. 842), tendo que ser resgatado por Hermes.

Brunel (2001, p. 846) nos diz que, apesar de Sísifo ser lembrado apenas pelo castigo que lhe fora imposto, ou seja, como um ser angustiado, condenado ao

suplício eterno, muitos autores buscaram ver, neste mito, o outro lado da existência humana, aquela que aceita o seu destino. O autor cita a obra de Albert Camus, *O mito de Sísifo* (1941), na qual o sentimento presente é o de “reencontro com a liberdade e também de certeza de que terá de continuar e recomeçar”.

Também Íxion, rei tessaliano, está entre os grandes criminosos, segundo Guimarães (1972, p. 192), por ter cometido um crime horrendo: matar alguém da própria família, no caso, sua esposa. O rei havia prometido muitos presentes a ela, antes do casamento, e como ela os reclamara, após o enlace, ele a atirou numa fossa cheia de carvões acesos. Como ninguém quis purificá-lo, diante da ação cometida, Íxion recorreu a Zeus, que se apiedou dele e o levou ao Olimpo. Mas Íxion cometeu tamanha ingratidão com o pai dos deuses ao tentar seduzir Hera, esposa de Zeus, que como castigo, precipitou-o ao Tártaro, onde teve os pés e mãos amarrados numa roda, cercada de serpentes, que gira sem jamais parar.

Outra personagem mitológica, Títio, filho da Terra, possuía um corpo enorme que cobria 990 metros quadrados. Cometeu o crime de atentar contra Latona, mãe de Apolo e Ártemis, sendo assassinado a flechadas pelos dois irmãos. Foi precipitado ao Tártaro, onde um abutre devora, insaciavelmente, seu peito e devora suas entranhas, que renascem eternamente.

Quanto a Tântalo, era rei da Lídia. Não há um consenso a respeito de seu crime. Alguns poetas dizem que ele havia matado seu próprio filho e servido seus membros, em um banquete, aos deuses. Outros, que ele havia roubado o néctar e a ambrosia, alimentos divinos, para oferecer aos mortais. E há, ainda, aqueles que dizem que ele havia revelado os segredos dos cultos, dos quais ele era sacerdote, aos mortais.

Apesar das várias versões, todos concordam, porém, que seu castigo nos infernos é passar sede, mesmo estando com o corpo em um regato; e fome, mesmo estando sob árvores frutíferas. As águas nunca chegam-lhe à boca e os frutos são elevados pelo vento, quando tenta, em vão, agarrá-los. Nessa perpétua repetição de tentativas, permanecerá, como canta Homero na *Odisséia*:

Vi Tântalo também, num lago imenso  
Que o mento lhe banhava, ardendo em sede.  
Pois, a apagá-la se perdia o velho,  
A água absorta escoando-se, um demônio  
Aos pés seco atro lodo lhe mostrava.  
Sobre a cabeça corpulentos galhos

Suspendiam-se frutas sazoadas,  
Figos doces, romãs, peras e olivas;  
Mas, se o velho faminto ia colhê-las,  
O vento as levantava às densas nuvens (HOMERO, 2009a, v. 456-464).

Finalmente, juntam-se ao rol dos criminosos as Danaides, filhas de Dânao, príncipe egípcio. Este, havia se refugiado no Peloponeso, por haver tentado usurpar o trono de seu irmão Egito. Dânao tinha cinquenta filhas, as Danaides, e seu irmão, cinquenta filhos. Para impedir que o irmão fizesse novas alianças por meio do casamento de suas filhas, Egito propôs um acordo, no qual todos os seus filhos se casariam com as filhas do irmão Dânao.

Dânao consentiu, mas arquitetou um plano. Muniu suas filhas com punhais para que, na noite de núpcias, elas matassem seus maridos. Com exceção de Hipernestra, que poupou seu marido Linceu, todas as outras cumpriram a determinação do pai, sendo posteriormente castigadas a encherem repetidamente um tonel furado. Quanto mais as Danaides enchem de água os tonéis, mais a água se esvai.

Diferentemente dos outros mitos, Prometeu (o previdente) escapou ao suplício eterno, pois tendo já cumprido trinta mil anos, foi absolvido por Zeus. Na verdade, Prometeu não foi exatamente um criminoso, se levarmos em consideração as façanhas que realizou e principalmente, se atentarmos para o fato de que ele foi o criador da raça humana. Seu maior erro foi ter sido seu principal defensor, desafiando os poderes de Zeus olímpico.

Hesíodo, na obra *Os Trabalhos e os Dias*, nos conta que, no princípio da vida, tudo era fácil, e o homem vivia em perfeita harmonia com os deuses. Poderia passar um ano com o trabalho de um dia e homens e deuses banqueteavam-se juntos. Porém, um dia, Prometeu, em um desses banquetes, querendo fazer uma brincadeira com Zeus, dividiu a carne em pedaços desiguais, deixando a parte pior para o Pai dos deuses.

Sentindo-se ofendido, Zeus vingou-se de Prometeu e dos homens, tirando-lhes o fogo, símbolo da vida e dos sacrifícios, rompendo o elo entre os mortais e os deuses. Prometeu, não aceitando o castigo, rouba o fogo e o devolve à raça dos homens, provocando mais uma vez a ira do deus que, desta vez, envia-lhes um castigo ainda pior e impossível de ser revogado: a mulher, na figura de Pandora, aquela que possui todos os dons. Mas Prometeu não se rendeu aos encantos da

mulher, pelo contrário, quem se casou com ela foi seu irmão, Epimeteu (aquele que pensa depois).

Como não conseguira atingir Prometeu, Zeus decide imputar-lhe um castigo direto. Ordena que Hermes o acorrente ao monte Cáucaso, onde durante o dia e para todo o sempre, uma águia devoraria seu fígado, que se recomporia à noite. O deus jurou que jamais Prometeu se livraria do Cáucaso, porém, após trinta mil anos, revogou sua decisão, concedendo-lhe a liberdade, uma vez que Prometeu, que tudo previa, advertiu ao Olímpico de que não cortejasse a deusa marinha Tétis, pois caso se cassasse com ela, teria um filho tão poderoso que destronaria o pai. Agradecido por este conselho, Zeus absolveu Prometeu, desde que este usasse para sempre um anel feito com a pedra do Cáucaso, já que um deus jamais poderia desfazer um juramento.

#### 2.4 O SIMBOLISMO DA CODORNA, DA ASA-BRANCA (UM ÍCONE DO SERTÃO BRASILEIRO), DA ABELHA E DA SERPENTE

Dentre as muitas aves que possuem características simbólicas de retorno, uma vez que a maioria delas realiza o processo migratório, destacamos a codorna e a asa-branca, por serem bastante populares. Chevalier e Gheerbrant (2001) apresentam a codorna como um símbolo de calor, e, como extensão, está associada a um tipo de ardor amoroso, com poderes afrodisíacos. Na China, ela é a ave do sul e do fogo, o *Pássaro vermelho*, símbolo do verão, nomeando, na astronomia chinesa, a estrela central do Palácio do Verão. Mas a principal simbologia da codorna está ligada, sobretudo, aos seus hábitos de ave migratória, e ao caráter cíclico que esses hábitos implicam. Na China antiga, a codorna, assim como a andorinha, reaparecia com a estação do bom tempo, também acreditava-se que ela se transformava, durante o inverno, em ratazana. Seus hábitos migratórios associavam-se ao ritmo sazonal, por meio do constante ir e vir.

Os autores também nos apresentam o mito védico da libertação da codorna pelos Ashvin, os deuses gêmeos com cabeças de cavalo, patronos da medicina e da cura. Os Ashvin estão ligados, segundo uma interpretação corrente, ao Céu e à Terra, ao dia e à noite. A codorna, em Veda, *Vartica*, cujo significado é aquela que retorna, teria sido salva da goela do lobo pelos deuses gêmeos, restaurando a aurora, a luz que anteriormente fora engolida, encerrada na caverna. Curiosamente,

as nuvens da aurora chinesa têm cinco cores, como o ovo da codorna, e a ave possui hábitos noturnos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), *Ortyx*, nome grego da codorna, tem relação com os deuses Ártemis e Apolo, também gêmeos:

Ortígia, a ilha das codornas, a ilha de Delos, é a pátria de Ártemis e de Apolo, cuja alternância não deixa de ter certa relação com a dos Ashvin. Desnecessário dizer que essa luz libertada da noite – ou dos infernos – não é somente a do sol matinal, mas também a do sol espiritual, a luz propriamente intelectual ou iniciática (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 261).

De maneira análoga ao que ocorre com a codorna, encontra-se a asa-branca, ave popularmente conhecida no Brasil como a ave símbolo da região Nordeste, pois a alternância de seu ir e vir coincide com as estações da seca e da chuva nordestinas.

De lembrança imortalizada pela música “Asa Branca”, composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em 1937, a ave (espécie de pombo, também chamada de pomba-pedrês ou pomba-trocaz) que, geralmente, se adapta em qualquer ambiente, não resiste, contudo, à intensidade e dureza da seca e parte. O mesmo sofrimento é compartilhado pela outra personagem presente na música, um homem que, também castigado pela seca, vai embora do sertão, em busca de melhores condições de vida, deixando para trás o seu amor:

[...]  
 Que braseiro, que fornalha  
 Nem um pé de prantação  
 Por falta d'água perdi meu gado  
 Morreu de sede meu alazão  
 [...]
 Inté mesmo a asa branca  
 Bateu asas do sertão  
 Então eu disse, adeus Rosinha  
 Guarda contigo meu coração

Embora tenha sido obrigado a partir, agora, já distante, o homem deixa clara a promessa de que um dia voltará para sua terra e para sua amada, assim que a chuva voltar a cair:

Hoje longe, muitas léguas  
 Numa triste solidão  
 Espero a chuva cair de novo  
 Pra mim voltar pro meu sertão  
 [...]

Quando o verde dos teus olhos  
 Se espalhar na prantação  
 Eu te asseguro não chore não, viu  
 Que eu voltarei, viu  
 Meu coração

Como um ciclo, a seca termina e a vida se renova. Na música “A Volta da Asa Branca”, gravada por Luiz Gonzaga e José Dantas, em 1950, ambos os retirantes, o jovem e a asa-branca, retornam para o Nordeste, após um longo período de exílio. A simbologia da vida, agora com a chuva, está presente na beleza da paisagem descrita pelo rapaz, contrapondo-se totalmente ao cenário de morte, de desolação causado anteriormente pela seca. A harmonia existente entre os seres da natureza, rios, animais, vegetais e o próprio homem, revela que, agora, finalmente, eles podem celebrar o renascer:

Já faz três noites  
 Que pro norte relampeia  
 A asa branca  
 Ouvindo o ronco do trovão  
 Já bateu asas  
 E voltou pro meu sertão  
 Ai, ai eu vou me embora  
 Vou cuidar da prantação

A seca fez eu desertar da minha terra  
 Mas felizmente Deus agora se alembrou  
 De mandar chuva  
 Pr'esse sertão sofredor  
 Sertão das muié séria  
 Dos homes trabaiador

Rios correndo  
 As cachoeira tão zoando  
 Terra moiada  
 Mato verde, que riqueza  
 E a asa branca  
 Tarde canta, que beleza  
 Ai, ai, o povo alegre  
 Mais alegre a natureza

Sentindo a chuva  
 Eu me arrescordo de Rosinha  
 A linda flor

Do meu sertão pernambucano  
 E se a safra  
 Não atrapaiá meus pranos  
 Que que há, o seu vigário  
 Vou casar no fim do ano (LUIZ GONZAGA E JOSÉ DANTAS, 1950).

Com relação ao simbolismo da serpente, esse animal possui uma gama de significados que ultrapassa os limites da imaginação humana. Como salienta Campbell (2008, p. 18), no livro *As máscaras de Deus (Mitologia Ocidental)*, a passagem bíblica apenas nos informa de que a serpente foi responsável pela queda do homem, no paraíso, e por ter tentado Eva. Em momento algum, somos comunicados de que a serpente que aparece, junto à árvore, era uma “divindade legítima, reverenciada no Levante durante pelo menos sete mil anos antes da composição do Livro do *Gênesis*”.

Segundo o autor, a espetacular capacidade que a serpente possui de mudar de pele e, assim, rejuvenescer, “permanecendo ela mesma”, como diz Durand (2001, p. 316), acabou por transformá-la, em todo o mundo, como um ser detentor do mistério do renascimento.

Podendo estar em quase todos os lugares, quer seja na terra, entre as raízes das árvores, ou em fontes, charcos e cursos d’água, a serpente desliza em movimentos ondulantes. Ou, ainda, como um cipó, consegue subir nos galhos, onde se pendura da mesma forma que “uma fruta mortal”, estabelecendo, neste gesto, uma simbologia fálica e híbrida, pois remete ao feminino, relacionada à lua, e ao masculino. Um ser dual, a serpente está sempre num limite tênue entre a vida e a morte, pois ela é, ao mesmo tempo, o veneno letal e a fonte da cura.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001), uma das imagens mais conhecidas da serpente é o *uróboro*:

O *uróboro* é a serpente que morde a própria cauda e simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno [...] o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 922-923).

Durand (2001, p. 316), nos diz que a serpente, em várias culturas, é associada à lua, porque desaparece e reaparece ao mesmo ritmo que o astro e teria

tantos anéis quantos dias em lunação. Por outro lado, a serpente é um animal que desaparece com facilidade nas fendas do solo, que desce aos infernos, e pela muda de pele regenera-se a si mesmo.

Segundo o autor, por viver debaixo da terra, a serpente não só recepta o espírito dos mortos, como também possui os segredos da morte e do tempo; tanto evoca o passado, como pode prever o futuro. De acordo com a tradição, quem comer da serpente adquire o poder da clarividência, e para os chineses, hebreus e árabes a serpente está na origem de todo o poder mágico.

A serpente, embora representada também como o mal a ser vencido, possui uma imagem simbolicamente positiva junto ao mito do herói, pois se este consegue chegar à imortalidade é porque vence o obstáculo representado pelas serpentes e dragões, como num rito iniciático. Assim, ela acaba por legitimar a superioridade do herói, já que “não é apenas obstáculo, enigma, mas o obstáculo que o destino deve ultrapassar, o enigma que o destino deve resolver” (DURAND, 2001, p. 320).

Quanto à simbologia que envolve a abelha, essa está relacionada à sua capacidade de reviver. De acordo com Plínio, em sua *História Natural*, vemos que:

As abelhas mortas podem voltar à vida, se aquecidas durante o inverno, e expostas ao sol na primavera, se colocadas sob couros e lama ou a partir de carcaças de bezerros [...], portanto vivem muito, não morrem facilmente e, quando morrem, podem ter a vida restaurada (PLÍNIO apud ARAUJO, 1992, p. 36)<sup>55</sup>.

Na mitologia grega, a abelha está relacionada diretamente ao nome *Melissa*, com as seguintes versões. De acordo com Guimarães (1972, p. 11), Melissa era uma sacerdotisa de Deméter iniciada em seus mistérios. Por ter se negado a revelar os segredos das cerimônias para outras sacerdotisas, foi despedaçada por elas. Como forma de punição às criminosas, a deusa Deméter enviou uma grande peste para a cidade e, do corpo da morta, fez nascer a vida, as abelhas.

Abelha ou Melissa também era o nome de uma das filhas de Melisseu, rei de Creta, na época do nascimento de Zeus. Quando Réia teve que esconder o pequeno deus, de seu pai, Cronos, para que este não o devorasse, entregou-o aos cuidados

---

<sup>55</sup> Heloisa Vilhena de Araujo (1992), no livro *A Raiz da Alma*, faz um estudo de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, destacando como principais aspectos a mitologia presente na obra. Um dos capítulos é destinado à simbologia das abelhas, na novela “Campo Geral”.

daquele rei e de suas duas filhas, Amaltéia e Melissa, sendo estas as primeiras nutrizes de Zeus-Menino.

Outra personagem ligada às abelhas, no mito grego, é Aristeu, filho de Apolo e famoso criador de abelhas. Por ter tentado violentar Eurídice, amada de Orfeu, e ter sido o causador de sua morte, foi castigado com a morte de todas as suas abelhas. Tendo consultado o deus Proteu, cujo dom principal era a adivinhação, Aristeu ficou sabendo que tinha que imolar novilhos para apaziguar o mal que tinha causado à moça. Dos novilhos e vitelas sacrificados, surgiram novas abelhas com as quais pode reiniciar sua criação.

Assim, mediante essa revisitação dos mitos e símbolos da Antiguidade, pudemos evidenciar que há toda uma dinâmica do retorno baseada em dois aspectos centrais a vida e a morte, pelo que se estabelecem, dessa maneira, verdadeiros arquétipos, cujas imagens serão constantemente retomadas pela literatura, como veremos adiante.

### 3 DE A A Z E DE Z A A: A (MITO)POÉTICA DO RETORNO NOS CONTOS DE TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS)

*Sintetiza em si, porém, próprio geral,  
o mecanismo dos mitos –  
sua formulação sensificadora e concretizante,  
de malhas para captar o incognoscível [...]  
“Aletria e hermenêutica” (ROSA, 2001, p. 29).*

#### 3.1 “ARROIO-DAS-ANTAS” E “SINHÁ SECADA”: O RETORNO PARA A VIDA

*Viam-na em rebroto  
– o ardente da vida – que, a tanto,  
um dia, ao fim, da haste se quebra  
“Arroio-das-Antas” (ROSA, 2001, p. 49).*

*Se curvou, beijando ali mesmo o chão,  
e reconhecendo: – “Sinhá Sarada...”  
“Sinhá Secada” (ROSA, 2001, p. 208).*

“Arroio-das-Antas” é o segundo e “Sinhá Secada” é o trigésimo terceiro conto da ordem proposta por Guimarães Rosa em seu sumário organizado alfabeticamente. Como justificativa para a escolha desses dois contos, a serem analisados sob o mesmo escopo, podemos dizer que, embora pareçam estar tão distantes nessa disposição espacial escolhida pelo autor, acreditamos haver entre eles um liame mítico essencial que, tematicamente, os coloca tão próximos.

Basicamente, o enredo dos dois textos está centrado na descrição das angústias vividas pelas personagens principais, a jovem Drizilda, em “Arroio das Antas”, e a mãe Sinhá Secada, que dá nome ao conto. A vida dessas duas mulheres é repleta de desencantos e tristezas. Uma por ser ainda jovem, mas já destinada a viver isolada em um lugar distante após sua viuvez; outra, por ter o filho arrancado de seu convívio, quando pequeno, passando a viver também de forma solitária, diante de tamanha tristeza.

Ao final, porém, as duas mulheres tendem a passar por uma transformação, pois Drizilda se casará e Sinhá Secada tornar-se-á Sinhá Sarada, um pouco antes de morrer, ao poder transmitir, finalmente, seu afeto de mãe a um rapaz, ainda que este não fosse seu verdadeiro filho. O ambiente de morte, no qual os contos estão inseridos, acena para a vida, retornando a ela.

Se, ainda que sucintamente, fizermos um apanhado sobre a fortuna crítica a respeito dos contos, veremos que, de forma geral, os estudos apontam para a simbologia do renascimento<sup>56</sup>, que se faz presente nos dois, principalmente pela relação estabelecida entre o nome de Drizilda e a flor e, por extensão, com a juventude; e o adjetivo “Secada”, cuja palavra evoca a imagem da terra, que ora pode apresentar-se como seca, ora pode vir a se tornar úmida, propícia para a germinação, como, simbolicamente, ocorrerá no conto, após sua morte, com a presença de uma chuva<sup>57</sup>, caindo durante seu enterro.

Por essa breve exposição, podemos verificar que Drizilda representa a figura da jovem que, em plena flor da idade, já vive a desventura; ao passo que Sinhá Secada é a própria imagem da mãe sofredora. Diante dessas duas figuras arquetípicas e da simbologia que as envolve, em torno do renascer e da primavera, os dois enredos, como veremos, remetem-nos ao mito de Deméter e Perséfone (já apresentado anteriormente). Nele, há a figura da mãe que sofre pela perda de um filho, e a da jovem arrebatada da vida terrena, sendo obrigada a viver em um mundo subterrâneo, longe de tudo e de todos, onde paira uma atmosfera de morte.

Dessa forma, acreditamos haver nesses dois contos de Guimarães Rosa a recriação do mito sazonal de Deméter e Perséfone, sendo a primavera o símbolo da renovação sucessiva da vida, que se esconde durante os momentos de seca e de penúria (quando a mãe está sem sua filha), mas que retorna vicejante, com a beleza das flores, da germinação (quando a mãe a mantém em seus braços). Ainda que seja evidente a diferença entre os contextos (e é aí que reside a maestria de Rosa), a estrutura mítica permanece a mesma, pela similaridade existente entre os fios textuais dos contos e do mito. Ao compará-los, chegamos à conclusão de que a vida deve renascer, seja sob o céu dos Olímpicos, seja no Curvelo, interior de Minas Gerais, ou em Arroio das Antas, bem como uma vida ceifada na mocidade ou a perda de um filho são experiências atroztes para qualquer jovem ou mãe, sejam elas deusas ou mortais.

O mito de Deméter e Perséfone (ou Ceres e Prosérpina, na mitologia latina) é bastante conhecido, sendo matéria comum em todo o dicionário de mitologia greco-

<sup>56</sup> Simões (s/d, p. 63) nos diz que “Arroio das Antas” remete-nos ao mito do renascimento e da primavera e que, etimologicamente, o nome da personagem liga-se ao vegetal, pois *drys*, em grego, significa árvore.

<sup>57</sup> Antonya Marly Moura da Silva Cruz (2001, p. 241), na tese “A transferência metafórica nos nomes de *Tutaméia de João Guimarães Rosa*”, nos diz que a água da chuva, caindo durante o enterro de Sinhá Secada, seria a imagem da fecundação ou da renovação da vida.

latina, dada a importância que exerciam na Antiguidade para esses povos. Mas a obra poética que versa sobre o mito das duas deusas é o *Hino Homérico*<sup>58</sup> II *A Deméter*, no qual encontramos várias passagens que nos remetem às personagens e ao ambiente apresentados nos dois contos de Rosa, como destacaremos em nossa análise. Antes, porém, faremos uma breve contextualização dessa obra.

De acordo com o tradutor Ordep Serra (2009), o segundo *Hino Homérico*, num total de trinta e três conhecidos, é dedicado à Deméter, tendo sido escrito há cerca de 2600 anos atrás. Esses hinos, cuja autoria é atribuída a Homero, são dedicados à celebração de uma divindade. A compilação desses textos teria sido realizada pelo neoplatônico Proclo, no século V de nossa era, e teria servido como base para duas famílias de manuscritos medievais (século XV), nos quais se encontravam os hinos, juntamente com outros textos antigos. Acredita-se que os hinos faziam parte de um códice trazido de Constantinopla por Giovanni Arispa, ligados ao nome de Homero.

Em 1780-1781, houve sua primeira edição em Leiden, pelo sábio Holandês David Ruhnken do *Homeri Hymnus in Cerem*. Estima-se que houve uma compilação anterior a de Proclo, no século IV a.C. por rapsodos que recitavam os poemas atribuídos a Homero. Apesar de conterem variações, quanto à data de publicação e extensão, os textos apresentam características similares ao estilo homérico, como o verso hexâmetro dactílico (épico), o dialeto jônio e o estilo enxuto que, ao celebrar as divindades, assemelha-se a uma narrativa descritiva. Definir, com certeza, a autoria desses textos seria quase impossível, segundo Serra (2009, p. 200), uma vez que “muitos foram os autores que se ocultaram sob a grande sombra de Homero”.

A particularidade dos hinos homéricos é percebida pela forma com que são compostos, pois não apenas celebram a liturgia religiosa, mas, sim, já estão impregnados pelo valor poético, como se fossem cantos épicos.

O *Hino a Deméter* teria sido composto nos fins do século VII a. C., como promotor da história sagrada de Elêusis<sup>59</sup> e do rito de Mistérios local, ligando o mito demetriaco à tradicional cosmologia olímpica de Hesíodo e Homero. Serra (2009, p.

<sup>58</sup> Heloisa Vilhena Araujo (1992, p. 13), no livro *A Raiz da Alma*, citando o trabalho realizado por Sperber (1976), a respeito das obras existentes na biblioteca de Rosa, nos diz que os *Hinos Homéricos* também faziam parte do acervo do autor, bem como várias outras obras de autores clássicos como Hesíodo e Aristófanes.

<sup>59</sup> Cidade grega atualmente chamada de Elefsina, situada a vinte e dois quilômetros a oeste de Atenas.

30) nos apresenta que a primeira tradução do *Hino Homérico a Deméter* para o português foi feita em 1964, pelo poeta baiano Jair Gramacho. A tradução foi o tema de sua dissertação de Mestrado pela UNB, orientada pelo professor Eudoro de Sousa.

O cenário do mito apresentado pelo hino centra-se nas duas figuras sagradas, nas duas deusas celebradas pelos versos do poema, Deméter e Perséfone, esta também chamada de *Core*, que significa a moça, a donzela. Mãe e filha que se adoram, mas são separadas pelo rapto da moça divina, cujo reencontro somente foi possível muito tempo depois.

Iniciando nossa análise pelo conto “Sinhá Secada”, um fato que nos chama bastante atenção é a similaridade entre os eventos ocorridos no conto de Rosa e no *Hino Homérico II*, sendo que estes podem ser estruturados da seguinte forma:

- 1º) Ato de violência praticado contra as duas mulheres, a Sinhá e a Deusa, no qual os filhos são retirados, à força, do convívio delas, com o consentimento da figura paterna;
- 2º) O sentimento de desespero causado pela dor da separação, que faz com que as mães percam o sentido de viver;
- 3º) O retrato da perda da identidade, que se resume num vagar sem destino;
- 4º) O encontro com uma ou mais personagens que simboliza a ajuda que é oferecida as duas mães, diante do sofrimento visível;
- 5º) A ocultação da real identidade das duas mulheres que será conhecida apenas no final;
- 6º) A dedicação ao trabalho, que se torna o remédio para amenizar a dor da perda;
- 7º) A necessidade de transferência do amor maternal para outro, ainda que este não seja o seu filho verdadeiro, como uma “adoção”;
- 8º) A resolução dos fatos dá-se, no final, com a revelação da identidade das duas mães, bem como há o reencontro com o filho perdido, ainda que, de forma simbólica, no caso de “Sinhá Secada”, pondo fim ao sofrimento dessas mulheres;
- 9º) Os dois textos apontam para uma transformação causada na vida das pessoas que conviveram com as duas mães, e que testemunharam todo o

processo de luto pela perda de seus filhos. Da dor e da morte brotará a vida.

Em nenhum outro momento do conto de Guimarães Rosa aparece novamente a palavra “secada”, com exceção do título. A personagem recebe, primeiramente, a designação de “Senhora” e, posteriormente, de “Sinhá”, sendo este último atribuído pela preta Quibia. A simbologia da palavra “secada” vai sendo construída, ao longo do conto, com a narração das desventuras vividas por essa mulher, que é destituída de toda a vitalidade, ao ter seu filho arrancado de seus braços.

O adjetivo seco possui os seguintes significados: “privado de umidade, enxuto, murcho, ressequido, que não tem verdura, magro, descarnado, ressequido, árido, que não tem vegetação, infecundo; e com o sentido figurado de sujeito seco, de poucas palavras” (FERREIRA, 1986, p. 1559). Notemos que a palavra empregada no conto não é o adjetivo seco (a), mas o particípio passado do verbo secar, também com valor de adjetivo, mas que, semanticamente, nos remete à ideia de que a personagem sofreu esta ação de secar, pois não era assim, anteriormente. A “secura” da personagem não é congênita, mas é provocada pelo sofrimento, pela angústia, em ser privada de dar e de receber o amor materno/filial, o que a torna ressequida, calada, magra, abarcando tanto o sentido literal como figurado do termo.

Como já se mencionou, o significado do adjetivo “secada” nos remete diretamente à “terra”, no sentido de “aridez, sem vegetação, infecunda”. A abrangência mítica da palavra terra tem como ponto de partida a deusa Deméter, principalmente associada à ideia de maternidade e fecundidade. Segundo Serra (2009), a maternidade é um traço essencial de Deméter, uma vez que a deusa também era chamada de fecunda Mãe divina ou *Magna Mater*. Além disso, era responsável pela fertilidade da Terra<sup>60</sup>, por gerar os grãos responsáveis pela nutrição dos homens:

---

<sup>60</sup> Serra (2009, p. 62) atenta para o fato de que Deméter, muitas vezes, é confundida com a Terra (Gaia ou Géia), também conhecida como Mãe Terra. O autor salienta que, na verdade, as duas deusas aparecem como divindades telúricas, mas Deméter é associada diretamente à maternidade, bem como tem o poder de tirar a fertilidade da terra, como ocorre no mito, ao perder a filha. Assim, Deméter “seria uma divindade telúrica e maternal, essencialmente feminina”, mas que mantém fortes pontos de contato com Gaia, como disse Platão: “No que toca a fecundidade e geração, não foi a terra que imitou a mulher, a mulher é que imitou a terra...”.

Mulher magnífica, Mãe dedicada, fértil, nutrícia, misteriosa... Assim era a deusa chamada também de Ctônia, ligada ao solo e suas profundezas. A fecundação e o nascimento, o renovo dos brotos que despontam do chão, os frutos das eiras (e dos úteros) constituem seu interesse (SERRA, 2009, p. 63).

A condição de “secada” aplica-se tanto para a Sinhá quanto para a deusa Deméter, outrora terras férteis, mas que perdem a seiva que as alimenta: o amor dos filhos. Este será o mote apresentado pelos dois bardos, Rosa e Homero, em seus cantos que, pelo conteúdo que encerram, mais se assemelham a hinos elegíacos, como veremos.

O conto inicia-se com o relato da retirada do filho dos braços da mãe, sendo esta realizada de forma abrupta, sem nenhum cuidado ou sensibilidade. Ao que tudo indica, com a anuência do marido, levando a crer que tal ato seria uma punição a um suposto adultério cometido por ela:

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 (ROSA, 2001, p. 204).

Da mesma forma, Homero descreve o objeto de seu canto e a forma como a filha de Deméter foi retirada de seu convívio:

Deméter dos belos cabelos, a augusta, começo a cantar/ E a filha de pés delicados, que Aidoneus<sup>61</sup> raptou/Tendo o consenso de Zeus, o de altíssima voz reboante,/Quando, longe da frútil Deméter do glaivo dourado/ Com as Oceânides, moças de túmidos seios, brincava/ [...] À força, acorde com Zeus, o irmão de seu pai a levava (HOMERO, 2009b, p. 97).

A partir do momento da separação de seus filhos, as duas mulheres são tomadas por uma imensa dor, como vemos nas duas passagens: “Sentada, ela se sucedia, nas veras da alma, enfim, enquanto repicada de tremor. lam lhe dar água e

---

<sup>61</sup> Designação dada ao deus Hades (Plutão), senhor do mundo subterrâneo.

conselhos; ela nem ouvia, inteiramente, por não se descrever de assustada dor” (ROSA, 2001, p. 204).

Pelo clamor da imortal – e a Mãe Soberana a ouviu/ Pungente dor se apossou de seu coração: o véu/ Que a diva coma cingia, com suas mãos o rasgou;/ Deitou nos ombros um manto de cor sombria/ Qual pássaro se lançou sobre planuras e águas (HOMERO, 2009b, p. 99).

É interessante notar como as pessoas que rodeiam as personagens, no momento em que o paradeiro de seus filhos torna-se desconhecido, reagem diante de tal fato. Tanto no texto de Homero, quanto no de Rosa, a reação expressa é de indiferença ou de crítica: “[...] Dizer-lhe o certo ninguém lhe quis, contudo/ – Nenhum dos deuses eternos, nenhum dos homens mortais” (HOMERO, 2009b, p. 99).

Achavam que ela devia renitir, igual onça invencível; queriam não aprovar o desamparo comum, nem ponderar o medo do mundo, da rua constante e triste. Ela continha na mão a lembrança de criança, a chupeta seca. [...] Decidia o que, aquela? Tanto lhe fosse renegar e debater, ou se derrubar na vala da amargura. De lá, de manhã, ela desaparecera. Recitam vozes: que numa prancha do trem-de-lastro tinham-lhe cedido viagem, para por aí ir vadiar, mediante algum mau amor (ROSA, 2001, p. 205).

Em virtude do sofrimento, as duas mulheres despem-se de sua condição social. No *Hino Homérico*, a deusa não é mais reconhecida pela sua grandeza e magnitude, estando imersa na dor; enquanto no conto de Rosa, a mulher não mais se reconhece como Senhora, pois perdera o lar, a sua família. Assim, ambas passam a vagar, uma vez que perdem totalmente o referencial de suas vidas, a maternidade: “Nove dias<sup>62</sup>, por toda a terra, a soberana Deô/ Vagou, levando nas mãos duas tochas flamejantes;/ Magoada, nem ambrosia, nem delicioso néctar/ Ela provou entrementes, nem quis banhar-se o corpo” (HOMERO, 2009b, p. 99).

Sem trouxa de roupa, contavam que com até um pé descalço. [...] Ela apenas instricta obediente se movera, a variável rumo, ao que não se entende. Deixara de pensar, o que mesmo nem suportasse – hoje se sabe – ao toque de cada ideia em imagem seu coração era mais pequeno. O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta. Tomara, em dois, três dias, o aspecto pobre demais, somente

<sup>62</sup> Serra (2009, p. 155) nos diz que os nove dias de errância são bastante sugestivos, uma vez que poderiam ter correspondência com o ciclo lunar, bem como nos remetem ao significado de novena, período de nove dias nos quais são destinadas preces em torno de uma divindade.

sem erguer nem arriar rosto: era a sã clara coisa extraordinária – o contrário da loucura; encostava no ventre o frio das palmas das mãos (ROSA, 2001, p. 205).

Mediante as ações das personagens, percebemos que há a descrição de um ritual de luto, no qual as enlutadas não se alimentam, não tomam banho, não se preocupando com a aparência física, tomadas por um sofrimento que beira a loucura. E é nesse momento, de total desalento, que surgem as personagens coadjuvantes que as ajudarão a seguir em frente, mesmo que o caminho se mostre doloroso.

No caso da deusa Deméter, inicialmente, ela fica sabendo do paradeiro de sua filha, de que fora raptada pelo irmão Hades e levada para o mundo subterrâneo, conforme lhe dizem Hécate e o deus Hélios. Sabendo das consequências dessa nefasta notícia, pois aquele que fosse levado ao Hades, de lá, dificilmente retornaria, a deusa novamente é tomada por uma dor ainda maior. Recusa-se a morar entre os deuses e parte para viver entre os humanos.

Invadiu o peito da deusa uma dor mais feroz e tétrica./ Irada contra o Cronida, senhor das nuvens escuras,/ Deixou o divo convívio, deixou o magno Olimpo,/ E foi-se rumo às cidades e às fartas lavras dos homens./ Suas feições disfarçando por muito tempo. Nenhum/ Varão a conheceu, nem dama de bela cintura, até que chegou à casa do eminente Celeu,/ Que então era rei de Elêusis, urbe de incensos fragrante (HOMERO, 2009b, p. 103).

Já a personagem de Guimarães Rosa é encontrada pela “boa preta Quibia, às vezes adivinhadora” (ROSA, 2001, p. 205), na estação de trem do Curvelo, passando a ser denominada por ela de: “‘Sinhá...’ – sentiu que assim devia chamar-lhe, ajeitando o vestido e os cabelos, ali no rumor da estação” (ROSA, 2001, p. 205).

Da estação, Sinhá é convidada por Quibia para ir visitar sua filha que morava bem distante dali, pagando-lhe a passagem. Nesse novo lugar, fixam moradia e Quibia arruma-lhe um emprego “na fábrica de Marzagão” (ROSA, 2001, p. 206), passando a ser, desse dia em diante, a testemunha dos acontecimentos de sua vida.

Da mesma forma, a deusa, ao chegar a Elêusis, disfarçada, “com aparência de velha que a idade impede gerar e desfrutar de Afrodite, a que se apraz em coroas” (HOMERO, 2009b, p. 103), senta-se ao pé de um poço, onde as filhas do rei Celeu, vinham buscar água. As moças a encontram e, compadecidas de sua

tristeza, convidam-na para trabalhar como ama no palácio, pois o irmão mais jovem ainda era um bebê. Assim, a deusa as acompanha e é aceita pela rainha Metanira para cuidar do bebê Demofonte.

De forma bem similar nos dois textos, a identidade das duas mulheres não é revelada por elas. Sinhá quase nada falava sobre sua vida anterior para ninguém, só a Quibia “vigiava-lhe a sombra e o sono. Donde o coligido – de relato – o que de escassas frases razoáveis se deduz” (ROSA, 2001, p. 206). A deusa também havia contado uma falsa história para as princesas, de que havia sido raptada por um bando de piratas, mas que conseguira fugir. Mesmo sem saber da verdade, as pessoas especulavam sobre a origem das duas, parecendo adivinhar que elas vinham de distinta estirpe:

Decerto não a prezava, em geral, portanto; junto dela pareciam urgidos de cuspir e se gabar. Ora a suspeitassem mulher inteligente endurecida, socapa de perfeita humildade. De propósito não os buscando nem evitando, acatava contudo de um mesmo modo os trelosos meninos, os mais velhos comuns, os moços e moças, príncipes, princesas (ROSA, 2001, p. 206).

Salve, mulher! Do vulgo eu não creio teres/ Nascido, mas sim de nobres, reluzem nos olhos teus/ Graça e decoro próprios dos reis que ditam justiça./ Mas o que os deuses nos dão, sofrendo embora, devemos/ Nós suportar, os humanos sob seu jugo vivemos (HOMERO, 2009b, p. 115).

Ainda que ambientadas em um novo “lar”, quase não há um só momento em que a mulheres se esqueçam dos filhos ausentes. Não há espaço para que a feminilidade se sobreponha à maternidade. Assim como Deméter se apresenta com o aspecto de velha, estéril, e impedida de desfrutar de Afrodite, ou seja, de desfrutar dos prazeres do amor, Sinhá também é descrita com um aspecto senil, esquecida de sua própria imagem:

Moravam numa daquelas miúdas casas pintadas [...] que nem degraus da rua em ladeira, que a Sinhá descia e subia, às horas certas, devidamente, sendo a operária exemplar que houve, comparável às máquinas, polia e teares, ou com o enxuto tecido que ali se produz. Não falava, a não ser o preciso diário. Deixavam-na em paz, por nela nem reparar, até os homens [...] Seus olhos iam-se empanando encardidos, ralos os cabelos. Durante um tal tempo, nunca mais se olhara em espelho (ROSA, 2001, p. 206).

A lembrança dos filhos e a dor desse sentimento provoca o aniquilamento dessas duas mães, a ponto de não se apegarem a nada, não sentirem prazer algum em viver:

Sinhá prosseguia, servia, fechada a gestos, ladeando o tempo, como o que semelhava causada morte. Tomava-lhe a filha casada da Quibia, por empréstimos, quase todo o ordenado, já que a ninguém ela nada recusava, queria nada: não esperar; adiar de ser. A bem dizer, quase nem comia, rejeitava o gosto das coisas; dormia como as aves desempoleiradas. Nem um ingrato minuto da arrancada separação poderiam restituir-lhe! Que é que o tempo tacleia? Os dias, os meses, por dentro, em seu limpo espírito, se afastavam iguais (ROSA, 2001, p. 206).

Aí ela se assentou, cobrindo o rosto com o véu;/ Por muito, tácita e triste, quedou quieta no banco,/ Sem responder a ninguém com ditos ou gestos, sem/ Sorriso – e nenhum manjar provou, nem bebida alguma –,/ A consumir-se em saudades da filha de bela cintura (HOMERO, 2009b, p. 113).

Tanto no texto de Rosa, como no de Homero, há somente um momento no qual as duas mulheres, deixam de lado sua dor e se apresentam realizando essa ação que, aos nossos olhos, seria fundamental, a alimentação. E a passagem, principalmente, no conto de Rosa é bastante simbólica, pois a única bebida que as duas aceitam consumir é a cerveja, e Sinhá também come um pastel: “Por isso com respeito a viu e ofereceu-lhe meio copo de cerveja e um pastel de tabuleiro a Quibia, do Curvelo” (ROSA, 2001, p. 205).

Ora, todos sabemos que a cerveja é uma bebida extraída da fermentação de cereais, basicamente da cevada, e o pastel é feito de farinha. A deusa Deméter é denominada a mãe dos grãos, e a cevada e o trigo eram os cereais essenciais na alimentação humana, especialmente para o homem da antiguidade. No hino, a deusa rejeita qualquer outro tipo de bebida:”o aceitou a deusa; disse-lhe ser interdito/ Do vinho rubro beber; pediu que farinha com água<sup>63</sup>/ Levassem-lhe misturada com o tenro poejo, apenas Metanira estendeu-lhe, então, uma taça de vinho melífluo;/ Mas não” (HOMERO, 2009b, p. 113).

<sup>63</sup> Serra (2009, p. 179) nos diz que essa bebida chamava-se *kykéon*, uma poção, na qual os grãos de cevada eram fermentados, resultando uma espécie de cerveja que o poejo tornaria um pouco narcótica. Com certeza, seria uma bebida servida durante os rituais dos *Mistérios*.

Outra passagem que requer menção diz respeito à imagem de uma pedra, também descrita nos dois textos. No caso de “Sinhá Secada”, a personagem vivia agarrada a um pedaço de pedra, que não mais largara, talvez simbolizando o filho, mas sem vida; no *Hino Homérico*, há a referência a uma pedra chamada de *Penha triste*, na qual a deusa teria ficado sentada, por longo tempo, ao lado do poço (já comentado anteriormente), sentindo saudades da filha. A simbologia da pedra, como um material duro, resistente, evoca a terrível dor da perda:

Passava espaços era acarinhando pedaço de pedra, sem graça, áspera, que trouxera para casa; e que a Quibia precioso conservou, desde a última data. Sinhá, no mais, se esquecia ali, apartada, entrava no mundo pelo fundo, sem notícias nem lembranças. Sim, estas depois (ROSA, 2001, p. 207).

Como um meio de amenizar tamanha ausência, as personagens sentem a necessidade de transferir o amor materno, há tanto tempo contido, para alguém, mesmo que este não seja seu filho verdadeiro, como se realizassem uma adoção.

No caso de Sinhá, isso ocorre quando ela, já sem forças, está muito doente: “Por sua arte, desconfiassem de que nos quartos dos doentes há momentos de importante paz; e que é num cantinho que se prova melhor o vivo de qualquer festa, entre o leal cão e o gato no borrarho” (ROSA, 2001, p. 207). Mas eis que surge um moço, também à procura de sua mãe, e que, sabendo da existência de Sinhá e de sua história, resolvera verificar:

Primeiro, um moço, estrito e bem trajado, chegou, subiu a ladeira, a quentes passos. Queria, caçava sem sossego, o paradeiro de sua mãe, da qual também malvadamente separado desde meninozinho: e conseguira indicação, contadas conversas; também o coração para cá intimado o puxando... Seria ela?! Não – era não – se conferiu, por nomes e fatos. O moreno moço sendo de outro lugar, outra sumida mãe, outra idade. Só o amor dando-se o mesmo, vem a ser, que o atraíra de vir, não por esmo (ROSA, 2001, p. 207).

Ainda que não fosse seu filho, e já estando quase sem forças, Sinhá, diante desse encontro, passa por uma grande transformação. Como se a chegada daquele rapaz a trouxesse de volta à vida, outrora perdida, secada, pelos mandos e desmandos de outros, ela demonstra, pela primeira vez, durante o texto todo, um gesto de contentamento, expresso pelo sorriso e pelo olhar. Diferente da imagem da chupeta seca, que por extensão, nos remete ao seio maternal, aquele que tem a

função de nutrir, mas que também secou com a partida do filho, vemos uma mulher que tem as suas forças renovadas, tornando-se quase bela, ainda que às vésperas da morte:

Mas, ela, que sentada tudo recebera, 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. Seu esqueleto era quase belo, delicado. Nesse favor de alegria persistiu, todos exaltando o forte caso [...] e fechou, final, os novos olhos (ROSA, 2001, p. 207-208).

Do mesmo modo, a deusa Deméter também transfere seu carinho para outro, como meio de suprir a carência filial. Tornando-se ama do pequeno príncipe Demofonte, ela decide partilhar, além do amor e afeição, a possibilidade de torná-lo imortal<sup>64</sup>, dedicando-se a essa atividade, todas as noites, longe dos olhos humanos.

Dito isso, chegou ao seio fragrante seu a criança,/ Tomando-a nos braços divos [...]/ A deusa a criar no paço; tal qual um deus, crescia;/ O infante sem leite de mãe, sem trigo provar; Deméter/ Untava-o bem de ambrosia, qual fosse progênie de deus;/ E junto ao seio, suave, seu hálito lhe insuflava,/ E a noite, no fogo como um tição o guardava,/ Às escondidas dos pais, que muito se maravilharam/ De vê-lo crescer precoce, com a aparência de um deus (HOMERO, 2009b, p. 117).

Mas a deusa também foi surpreendida pela mãe da criança, que interrompeu o ritual, extremamente assustada. Assim, Deméter revela sua verdadeira identidade aos reis e exige que construam um templo dedicado a ela, em Elêusis: “Deméter sou, veneranda: sou eu aquela que a máxima/ Graça e benesse prodigo aos imortais e aos mortais/ Cuida que um grande templo e mais um altar, abaixo/ Erija-me o povo inteiro, ao pé do muro da acrópole” (HOMERO, 2009b, p. 119).

Nesse templo, novamente consternada, instalou-se reclusa e infringiu a terra uma seca cruel:

<sup>64</sup> A prática da imortalização é bastante comum nos mitos. O ritual é realizado ao mergulhar o escolhido no fogo sagrado, a fim de queimar toda a sua origem mortal, tornando-o, assim, semelhante aos deuses. Um mito conhecido por esta prática é o do herói Aquiles, filho da deusa marinha Tétis e do mortal Peleu. A mãe, querendo torná-lo imortal, banhara-o no fogo. Mas, durante a cerimônia, foi surpreendida pelo pai da criança que, assustado, interrompeu o ritual. Como a deusa segurava a criança pelo calcanhar, ao levá-la ao fogo, esta parte não foi inserida. Por isso, Aquiles era indestrutível, com exceção de um único ponto vulnerável, o seu calcanhar, que não tivera sido imerso nas chamas.

Com a paixão da saudade da filha de bela cintura./ Ano terrível, então, impôs à terra nutricia,/ O mais feroz para os homens: semente alguma brotava/ Da terra, a deusa a retinha, Deméter belas grinaldas./ Por muito, os bois arrastaram curvos arados nos campos/ Em vão; e em vão, mil vezes, caiu cevada nas eiras (HOMERO, 2009b, p. 123).

Diante do apelo dos mortais e imortais, já que todos estavam condenados ao suplício – os humanos, pela fome, e os deuses sem os sacrifícios que lhes eram oferecidos – Zeus ordena ao irmão Hades que devolva a filha à mãe. Assim como Sinhá ressurgiu com a visão do rapaz, a deusa também renovou suas forças, tornando-se fértil novamente, com o retorno da filha, ainda que fosse obrigada a compartilhá-la com o senhor do mundo subterrâneo, durante a terça parte do ano: “No templo seu fragrante: ao ver, saltou Deméter/ Qual mênade que corre por selva e serrania” (HOMERO, 2009b, p. 129).

A imagem do enterro de Sinhá nos remete diretamente ao processo de plantio, no qual a semente é depositada na terra com o propósito de germinar, já que, agora, possui todas as condições favoráveis como o solo fértil regado pela chuva: “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” (ROSA, 2001, p. 208).

Tendo em vista a história dessas duas personagens, baseada na dor e sofrimento diante da perda de um filho, faz-se necessário notarmos como determinados fatos também marcaram a vida das pessoas que conviveram com elas. Essas duas mães, ainda que ignotas e reclusas aos olhos alheios, nos dois textos praticamente durante todo o enredo, deixam-se apresentar, no final, revelando seus segredos, seus mistérios.

No caso de Sinhá, na noite anterior à sua morte, “até o amanhecer sem dia, à Quibia ela muito contou” (ROSA, 2001, p. 208). Assim, a fiel companheira decidiu, “nos intervalos de prantos, com sacrifícios”, retornar até o Curvelo, para saber o que acontecera realmente ao filho da Sinhá, vindo a descobrir que morrera, ainda “anjinho, nem chegara a andar nem falar, adoecido logo no depois do desalmoso dia, dos esforços arrebatados” (ROSA, 2001, p. 208).

No caso de Deméter, revelou toda a sua beleza olímpica aos reis de Elêusis, solicitando-lhes que realizassem seus mistérios e sacrifícios no templo, a ela

construído: “Aí fundarei eu mesma Mistérios com que possais/ Doravante propiciar-me com sacramentos perfeitos” (HOMERO, 2009b, p. 119).

Diante da revelação da verdadeira identidade e do passado dessas personagens, percebemos que tanto em Quibia<sup>65</sup>, quanto nos moradores de Elêusis, ocorre o verdadeiro reconhecimento da grandeza dessas duas mulheres. Como num processo catártico, onde há uma purgação de emoções, as pessoas depreendem o lado sublime do sofrimento dessas duas mães, que as eleva a um plano divino, principalmente, com relação à Sinhá, que ascende a ele, uma vez que Deméter já é uma deusa, como vemos no texto de Rosa: “Quibia relanceou – o passado, de repente movente, sem desperdícios. Se curvou beijando ali mesmo o chão, e reconhecendo: – ‘Sinhá Sarada’...” (ROSA, 2001, p. 208).

Da mesma forma, em Homero, encontramos Deméter, também curada, semeando a vida:

Logo ela fez brotar o fruto dos campos férteis/ E a ampla terra cobriu-se de flores e de folhagem./ Partiu, depois, a ensinar os reis que ditam justiça, Triptólemo e Diocles açaimador de corcéis,/ Eumolpo e o bravo Céleu, guia de povos, o culto Sacro; e revelou-lhes os belos, santos mistérios; A todos [...] (HOMERO, 2009b, p. 137).

Assim, a exemplo de Deméter, cujos mistérios ensinados à humanidade, trarão fertilidade, beleza e prosperidade, mediante a realização dos ritos sacros, a ação de Quibia, ao beijar o chão, também simboliza um rito. Um rito de agradecimento e de reconhecimento de que a terra/Sinhá, associação tão evocada durante o conto, trata-se de um solo sagrado. A boa Quibia, também mãe e mulher, sempre se norteará pelo exemplo deixado por Sinhá, agora, “Sarada”, cicatrizada, de tantos males e injustiças que vivera, ainda que tivesse em algum momento transgredido alguma norma. E conclui que a vida deve frutificar, deve retornar, mesmo estando submersa no caos.

Partindo para a análise do conto “Arroio-das-Antas”, verificaremos como Drizilda evoca a imagem mítica de Core, a filha arrebatada de Deméter, principalmente, no que diz respeito à morte simbólica ocorrida, em um primeiro momento, e o retorno desta.

---

<sup>65</sup> Cleusa Rios P. Passos (2000, p. 101), no livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*, atenta para o significado de Quibia, “a que via” (?), uma vez que ela é descrita pelo narrador como, “às vezes adivinhadora”. Na verdade, Quibia é quem pode ver, conhecer os *mistérios* de Sinhá, sendo, portanto, “iniciada” neles.

Como diz a epígrafe no início do conto “*E eu via o gado todo branco minha alma era de donzelas* (Porandiba)” (ROSA, 2001, p. 46), a personagem central dessa estória de Rosa é Drizilda, “de nem quinze anos” (ROSA, 2001, p. 46), menina ainda, uma donzela<sup>66</sup>. Apesar de pouca idade, Drizilda já é viúva, tendo passado por várias vexações em tão pouco tempo de vida. O marido, “que a desdenhava” (ROSA, 2001, p. 46), fora assassinado pelo irmão dela, que estava preso. A jovem, descrita como “quase bela”, cujos cabelos<sup>67</sup> se alongavam, é a imagem da flor, metáfora constantemente retomada durante todo o texto: “a flor é só flor” (ROSA, 2001, p. 46).

Como não tivera filhos, chegamos a pensar que o marido, descrito como “irregrado, rebelde” (ROSA, 2001, p. 46) a tivesse desprezado por isso. Somente depois, vimos a saber, que, na verdade, o marido e o irmão tinham sido rivais numa disputa por outra mulher “incerta ditosa, formosa” (ROSA, 2001, p. 48). Diante de todos esses acontecimentos e sentindo-se envergonhada, ao ser apontada pelo povo e pelos parentes como culpada, enquanto esposa, “fadada ao mal, nefandada” (ROSA, 2001, p. 46), Drizilda é mandada para um lugar bem longínquo, “para não encarar com ninguém, forrar-se a reprovos, dizques, piedade” (ROSA, 2001, p. 46).

Aonde? Para o Arroio-das-Antas, lugar “despovoado, o povoadozinho palustre, em feio o mau sertão – onde podia haver assombros?” (ROSA, 2001, p. 46). A imagem inicial de Drizilda é só desamparo. Tão jovem, mas já sem pai, nem mãe, nem irmão, nem marido, abandonada à própria sorte, “tanto vai a nada a flor, que um dia se despetala” (ROSA, 2001, p. 46). Podemos dizer que Drizilda é arrebatada, ao ser levada para esse lugar, considerado o fim do mundo, pois mesmo que tenha ido por vontade própria, as situações trágicas, das quais fora vítima, forçaram-na a isso.

---

<sup>66</sup> Apesar de a palavra donzela ter o significado de mulher ainda virgem, podemos perceber pela epígrafe do conto, que se faz presente desde a terceira edição de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de 1969, que a imagem de Drizilda, construída no desenrolar do texto, assemelha-se a de uma moça virgem, mesmo sendo viúva. Podemos perceber tal fato, mediante a pouca idade que a personagem possui e pelas desventuras que já vivera, impedindo-a, de certa forma, de vivenciar verdadeiramente o amor.

<sup>67</sup> A imagem dos cabelos de Drizilda é bastante recorrente no texto. Commelin (s/d, p. 168) destaca a simbologia dos cabelos para a deusa Perséfone. Segundo ele, havia uma crença de que ninguém poderia morrer sem que a deusa, por suas próprias mãos, ou por intervenção de Atropos, uma das Parcas, tivesse lhe cortado um fio de cabelo, pelo qual estaria presa a vida. Da mesma forma, nos funerais, os parentes do morto batiam no peito, em louvor à deusa, e cortavam os próprios cabelos, jogando-os na pira fúnebre, a fim de abrandar a divindade.

Se analisarmos o contexto no qual Drizilda está inserida, veremos que este nos remete diretamente à figura mítica de Core, uma vez que a jovem deusa também sofreu o mesmo tipo de violência, ao ser arrancada do mundo em que vivia, privada de sua liberdade e de sua juventude, e levada para o mundo subterrâneo, o Érebo. Core e Drizilda, duas donzelas, dois “sequestros”, dois mundos subterrâneos, e a mesma estrutura mítica.

Segundo Serra (2009, p. 218-219), os gregos davam o nome de *córai* a “jovens núbeis, inuptas: meninas e moças, ou meninas-moças”. A deusa Perséfone, em Elêusis, era simplesmente chamada de Core, ou seja, a moça, a donzela. Havia uma associação de Core, também, com as ninfas<sup>68</sup>, uma vez que estas eram suas companheiras, no momento do rapto.

Araujo (1992), sobre o festival da *Tesmofória*<sup>69</sup> realizado em comemoração aos sofrimentos de Deméter, nos diz que Perséfone havia sido raptada no momento em que colhia flores num campo, como uma metáfora de que ela própria havia sido colhida na flor de sua mocidade. Para a autora, “a jovem tinha saído da infância – *kore* – e encontrava-se na situação da jovem que se prepara para casar: situação de *nympha*” (ARAUJO, 1992, p. 35).

Perséfone, ao ser levada para a Mansão dos Mortos, estava, portanto, qual uma ninfa, desabrochando, começando a exalar seu perfume; não teve tempo para florescer completamente; não teve tempo para disciplinar seu perfume nascente. Neste caso, a ninfa não teve tempo para tornar-se mulher adulta, casada, mãe de filhos legítimos; não teve tempo, tampouco para tornar-se uma concubina ou cortesã. No estado de ninfa, em que ainda não houve uma definição clara no que se refere ao estado adulto – mulher casada (*tesmophoros*), concubina – Perséfone é levada para o reino dos mortos (ARAUJO, 1992, p. 35-36).

Assim, como Core, também é Drizilda, pois não tivera tempo. Não tivera tempo de realizar-se como mulher casada, pois o casamento parece ter sido tão efêmero que, com nem quinze anos, já se encontrava viúva; não tivera filhos, não tivera tempo de conhecer o amor, e também fora levada para o reino dos mortos.

Commelin (s/d, p. 22) nos apresenta o Érebo como filho do Caos, irmão e esposo da Noite, pai do Éter e do Dia. Como parte do Inferno, ou muitas vezes,

<sup>68</sup> As ninfas são divindades ligadas às águas e florestas, bem como o nome designa a moça núbil (ou a desposada antes de ter parido); aplica-se à noiva no rito de passagem do matrimônio.

<sup>69</sup> As *Tesmofórias*, cujo nome também intitula uma comédia de Aristófanes, eram festas celebradas em honra à Deméter. Era uma festa reservada somente às mulheres legalmente casadas.

considerado o próprio Inferno, é a região mais próxima da terra. Além de ser a morada das almas que vagam sem sepultura, nele ficam os palácios da Noite, do Sono, e dos Sonhos. Na entrada dos Infernos, numa estreita passagem que conduz ao seu interior, habitam pavorosos espectros, que o escolheram como morada, sendo eles:

Dor, pelo Luto, pelos pungentes Remorsos, pelas pálidas Moléstias, pela triste Velhice, pelo Terror, pela Fome, pela vergonhosa Indigência, pela Fadiga, pelo Abatimento, pela Morte. Aí também se veem o Sono, irmão da Morte, as Alegrias culpadas, e defronte a Guerra assassina, as jaulas de ferro das Eumênidas e a cega Discórdia (COMMELIN, s/d, p. 164).

Podemos observar que a atmosfera mítica que envolve o Érebo é a mesma do Arroio, descrito como um lugar do “outro-lado”, feio, pantanoso, solitário<sup>70</sup>, onde reinam as almas e a Velhice, prenúncio da morte, simbolizada pelas velhinhas que lá residem: “Trás a dobrada serrania, ao último lugar do mundo, fim de som, do ido outro-lado. Arroio-das-Antas – onde só restavam velhos, mais as sobejas secas velhinhas, tristilendas. Pois era assim que era, havendo muita realidade. Que faziam essas almas?” (ROSA, 2001, p. 47).

Como a descrição do rapto de Core, na qual o chão teria se aberto para dar passagem ao deus Hades, Drizilda também parece ser sorvida pelo Arroio, como se mais uma alma caminhasse para lá, relegada ao esquecimento: “firme delindo-se, terminalmente, sozinha viúva. Descontado que a esquecessem. [...] De déu em doendo, à desvalença, para no retiro ficar sempre vivendo, desde desengano” (ROSA, 2001, p. 46).

A estada de Core, no mundo dos Mortos, até seu retorno para o mundo dos vivos, novamente ao lado de sua mãe, não nos é narrada. Deduz-se que, pela alegria com que abraçou a mãe, ao reencontrá-la, tenha sentido muita solidão e saudades:

Perséfone, também, ao ver os belos olhos/Da mãe, saltou do carro de ótimos corcéis/ E para ela correu, por abraçar-lhe o colo./[...] Assim o dia inteiro, concordes, passaram ambas,/ Com muito carinho seus corações confortando;/ Do ânimo removiam com seu amor a

<sup>70</sup> A solidão é sugerida, inclusive, pelo título do conto, pois a anta é considerada um animal extremamente solitário que vive à beira dos regatos.

mágoa,/ A suscitar e acolher recíprocas alegrias (HOMERO, 2009b, p. 135).

Já Drizilda, apesar de todos os seus infortúnios, é bem recebida pelas velhinhas<sup>71</sup> do Arroio, pois sua chegada é motivo de festa. Sua juventude, contrastando totalmente com o ambiente senil, vem trazer um novo alento para a vida daquelas senhoras:

Rodearam-na – solertes, duvidando, diversas – até ao coaxar da primeira rã. Nem achavam o acervo de perguntas, entre outrora. Seus olhos punham palavras e frases. Viera-lhes a moça, primor, mais vaga e clara que um pensamento; tinham, à fria percepção, de tê-la em mal ou em bem. Dali – recanto agarrado e custoso, sem aconteceres – homens e mulheres cedo saíam, para tamanho longe; e, aquela, chegava? (ROSA, 2001, p. 47).

É interessante observarmos como a descrição mítica do Arroio, com suas personagens, vai cada vez mais se assemelhando ao cenário apresentado no Érebo. A atmosfera noturna, “o que a gente esperava era a noite” (ROSA, 2001, p. 47), é impregnada pelos sentimentos de dor, de remorsos, de fadiga, de desencantos por uma vida não vivida, que se aplicam tanto às velhinhas quanto à Drizilda, como vemos nas passagens:

Nenhuma delas ganhara da vida jamais o muito – que ignoravam o que queriam – feito romance, outra maneira de alma. [...] Drizilda depôs-se, sacudidos os cabelos, quisesse um parar – devagarzinho quietante – no limbo, no olvido, no não abolido. Fez tenção: de trabalhar, sobre só, ativa inertemente; sarado o dó de lembranças, afundando-se os dias, fora já de sobressaltos. Sofria, sofria, enquanto a noite. Culpa capital – em escrúpulo e recato, o delicado sofrimento, breve como uma pena de morte, peso de ninguém levantar (ROSA, 2001, p. 47-48).

Commelin (s/d), porém, nos mostra que a Velhice, esta triste divindade, filha do Érebo e da Noite, ainda que carregue consigo uma clepsidra, quase esgotada, tem como aliada uma arma poderosa, a Esperança. De acordo com o autor, os poetas consideravam a Esperança como “irmã do Sono, que suspende as nossas dores, e da Morte, que as termina”, sendo chamada de nutriz dos velhos (COMMELIN, s/d, p. 323).

<sup>71</sup> Passos (2000, p. 39) associa a imagem das velhinhas às Moiras (Parcas)/Horas/Ilítia e Tiché, divindades relacionadas ao nascimento, destino e regulação do ciclo da vida.

Assim, as velhinhas do Arroio, motivadas pela esperança, embrenham-se numa missão de tentar curar as cicatrizes de Drizilda, protegendo-a de qualquer mal, por meio de carinhos:

Senão que, uma, avó Edmunda, sob mínima voz, abençoou-a: – ‘Meu cravinho branco...’ Outra por ela puniu, afetando-se áspera: – ‘Gente invencioneira!’ Suspiravam mor, em giro doce, enfim, entreentendidas, aguadas as vistas, com uma ternura que era quase uma saudade. [...] Desse tempo para a frente. Vigiavam-na as velhas, sem palavras (ROSA, 2001, p. 47-48).

Há no conto, além dos elementos míticos, uma religiosidade visível, na qual as velhinhas esperam pela providência divina, realizando para isso, muitas preces<sup>72</sup>:

Mas a velhice era-lhes portentosa lanterna, arrulhavam ao Espírito Santo (ROSA, 2001, p. 47).

Deus é quem sabe o por não vir. [...] Tramavam já com Deus, em bico de silêncio, as quantas criaturas comedidas. De vê-la a borralheirar, doíam-se, passarinho na muda, flor, que ao fim se fana. [...] Tomavam, todas juntas, a fé de mortificadas orações, novenas, nômimas, setêmplices. – ‘Deus e glória!’ – adivinhavam, sérias de amor, se entusiasmavam. Elas, para o queimar e ferver de Deus, decerto prestassem – feixe de lenhazinha enxuta. Para o forçoso milagre! (ROSA, 2001, p. 48).

Milagre, eis a palavra que melhor define o grande acontecimento celebrado em “Arroio-das-Antas”, o milagre da vida, da mesma forma que ocorre no mito de Deméter: Core e Drizilda querem retornar de um mundo sem retorno; querem ter de volta a vida que lhes fora arrancada tão cedo; mesmo que a vida fique latente por algum tempo, elas anseiam por florescer. Mas voltar de um mundo sem volta não se configura tarefa fácil, são muitos os obstáculos que só poderão ser vencidos por meio de um auxílio. No caso de Core, sua divina mãe; de Drizilda, suas amáveis velhinhas.

Como já mencionamos, há um consenso entre as autoras apresentadas, de que a grande metáfora existente nesse conto de Guimarães Rosa, aliada ao mito das duas deusas, é a do renascimento, da primavera. Torna-se interessante, porém,

<sup>72</sup> Commelin (s/d, p. 314) nos apresenta Ate e as Lites ou Preces. Ate, filha de Júpiter, é uma deusa malfazeja que vive a perturbar o espírito dos homens, entregando-o às desgraças, bem como se apraz nas injustiças e calamidades dos homens. Já as Lites ou Preces são irmãs de Ate, e caminham atrás da irmã, com o objetivo de, humildemente, curar os males e as injúrias causadas por ela.

verificarmos como esse processo de germinação vai sendo construído por meio das ações das personagens.

Brandão (1986, p. 285) nos diz que “Deméter é, pois, a Terra-Mãe, a matriz universal e mais especificamente a mãe do grão, e sua filha Core o grão mesmo de trigo, alimento e semente, que, escondida por certo tempo no seio da Terra, dela novamente brota em novos rebentos”. Assim também é Drizilda, uma semente que fora depositada (ou esquecida?) no Arroio, solo infértil, mas que, com o cuidado das velhinhas ao cultivá-la, pois toda semente necessita de ambiente propício, germinará: “Falava-se de uma ternura perfeita, ainda nem existente; o bem-querer sem descrença. [...] As velhinhas pactuavam a alegria de penar e mesmo abreviada irem-se – a fito de que neste sertão vingassem ao menos uma vez a graça e o encanto” (ROSA, 2001, p. 48).

Drizilda é uma semente impaciente, que tem pressa de (re)nascer, às vezes, inquietando-se:

Drizilda estremunhava-se, na disquietação, ainda com medrosas pálpebras primitivas. [...] Ora chovia ou sol, nhoso lazer, enfadonhação, lutas luas de luar, nuvens nadas. [...] Ela, maternal com suas velhinhas, custódias, menina amante: a vovozinha... Moviam-na adiante, sob irresistíveis eflúvios, aspergiam-na, persignavam-lhe o travesseiro e os cabelos (ROSA, 2001, p. 49).

Até que Drizilda começa a dar sinais de que o cultivo, a adubação tivera êxito, iniciando o seu germinar: “Viam-na em rebroto – o ardente da vida – que, a tanto, um dia, ao fim, de haste se quebra. Rezavam, jejuavam, exigiam, trêmulas, poderosas conspiravam” (ROSA, 2001, p. 49).

Mas, uma das velhinhas, avó Edmunda<sup>73</sup>, morrera, de repente, “de penitências” (ROSA, 2001, p. 49). Drizilda, “com a engrinaldada cruz” (ROSA, 2001, p. 49), juntamente com as outras “murchas, finais, as velhinhas, à manhã, mais almas” (ROSA, 2001, p. 49), conduziam o enterro, quando, ao longe, apareceu um rapaz, montado a cavalo:

---

<sup>73</sup> Segundo Cruz (2001, p. 128), “o nome Edmunda apresenta uma relação direta com a ação da personagem, feminino de Edmundo, que quer dizer proteção, patrocínio dos bens, das riquezas”. A morte de vó Edmunda, de acordo com a autora, teria sido o elo entre Drizilda e o Moço, propiciando a mediação entre a vida e a morte.

Em galope curto, o Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se. Senhorizou-se: olhos de dar, de lado a mão feito a fazer carícia – sorria, dono. Nada; senão que a queria e amava, trespassava-se de sua vista e presença. Ela percebeu-o puramente; levantou a beleza do rosto, re flor. Ia. E disse altinho um segredo: – ‘Sim’ (ROSA, 2001, p. 49).

Finalmente, Drizilda renasce. Pela palavra re flor, lembrando que o prefixo *re-* indica repetição, retorno, podemos dizer que a esperança se renova no Arroio e que as velhinhas, agora agradecidas, tinham cumprido sua missão.

A imagem cíclica, presente em todo o conto e principalmente no tratamento das velhinhas para com Drizilda, como se fizessem uma ciranda ao redor dela, traduz-se como uma metáfora da vida humana e vegetal, pois o nascimento, assim como a morte, fazem parte do ciclo natural de nossa existência. Ao mesmo tempo em que Drizilda renasceu, avó Edmunda morreu, e assim ocorrerá sucessivamente:

Sós, após disputavam ainda, a bisbilhar, *em roda*, as candeias acesas (ROSA, 2001, p. 47).

Suspiravam mor, *em giro* doce, enfim, entreentendidas, aguadas as vistas... (ROSA, 2001, p. 47).

Um cachorro passava por ali, de *volta* para alguma infância (ROSA, 2001, p. 48).

Vinham as velhas, *circulavam-na* (ROSA, 2001, p. 48).

Só o almêjo débil, entrepalpitado, que *em volta* as velhinhas agradeciam (ROSA, 2001, p. 49).

Uma questão que corrobora esse aspecto é a presença significativa dos verbos no gerúndio, cujo aspecto verbal tem o sentido de continuidade, de repetição da ação, remetendo tanto ao ritmo cíclico da vida, quanto à pasmaceira existente no Arroio: “delindo-se, alongavam-se-lhe, doendo, vivendo, havendo, duvidando, minguando, afundando-se, não havendo, vendo, mentindo, podendo, recaracolando” (ROSA, 2001, p. 46-49). Merecem destaque, também, as palavras “nefandada” que se refere à Drizilda, criação rosiana que nos remete ao adjetivo latino *nefandus*, *a, um* (sacrílego, criminoso), e “tristilendas”, referente às secas velhinhas, que nos

remete ao adjetivo latino *tristis*, e (triste) com a terminação do gerundivo<sup>74</sup> latino, cujo sentido denota obrigatoriedade. Dessa forma, Drizilda estaria, inicialmente, destinada ao mal, ao crime (lembrando que as pessoas culpavam Drizilda pela tragédia ocorrida entre o irmão e o marido); enquanto as velhinhas estariam fadadas à tristeza.

Como estão em idade núbil, Core e Drizilda, ao florescerem, também desabrocham para o casamento. A primeira, por ter provado uma romã, no mundo subterrâneo, ao retornar, não pode permanecer para sempre com a mãe, sendo obrigada a passar a terça parte do ano na companhia de Hades, tornando-se sua esposa e Senhora dos Infernos. Já Drizilda, torna-se a Senhora do Arroio e do Moço, que “senhorizou-se”, ao encontrar, finalmente, o amor. Coincidentemente, os dois pretendentes apareceram montados a cavalo, no primeiro encontro; Hades, em seus corcéis, e o Moço, em um cavalo grande, fato simbólico, no dizer de Chevalier e Gheerbrant:

O cavalo é um símbolo portador de vida e de morte a um só tempo e chega até mesmo a assumir uma significação erótica, revestindo-se da mesma ambiguidade que tem a palavra cavalgar, igual a montar, representando a força fecundante, o instinto... É essencialmente manifestação, é vida, é continuidade (apud CRUZ, 2001, p. 128).

O matrimônio que, na maioria das vezes, tem como prenúncio a procriação, a continuidade da vida, segundo Serra (2009, p. 291), no mito de Perséfone, representa uma aliança entre céu e inferno, operando uma ligação quase inexistente, pois ao mesmo tempo em que a deusa torna-se “a soberana infernal, também permanece olímpica”. Devido aos rogos de Deméter e o estratagema do Senhor dos Mortos, não houve apenas uma transferência de um mundo para o outro, mas sim uma intercomunicação perpétua entre eles:

Com o retorno de Perséfone, feito cíclico graças à magia de seu esposo, não apenas uma deusa celeste tomou assento no domínio dos mortos, como a potência infernal passou, através dela, a fazer-se presente no Olimpo. A ordem do mundo resultou transformada... Parte desta transformação foi a abertura mística que tornou possível uma alternativa beatífica no pós-morte para alguns eleitos dentre os efêmeros humanos (SERRA, 2009, p. 291).

<sup>74</sup> De acordo com Napoleão Mendes de Almeida (1959, p. 227), o gerundivo é um adjetivo verbal cuja terminação é *ndus*, *nda*, *ndum*. Sempre denota ação futura e quase sempre indica obrigatoriedade, isto é, que a ação deve ser realizada.

Da mesma forma, a ida de Drizilda para o Arroio, lugar impregnado pelo aroma da desilusão, da velhice e da morte, possibilita que a vida retorne, com vigor, transbordando alegria, onde, agora, ergue-se uma fazenda: “Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida. Aqui, na Forte Fazenda, feliz que se ergueu e inda hoje há, onde o Arroio” (ROSA, 2001, p. 48).

### 3.2 “BARRA DA VACA” E “DROENHA”: DO DESEJADO AO IMPOSSÍVEL RETORNO

*Jeremoavo, pois quem.  
Em aflito caminho para nenhuma parte [...]  
“Barra da Vaca” (ROSA, 2001, p. 59).*

*Jenzirico pedia o de que se revestir,  
e voltar para o mundo sueto [...]  
“Droenha” (ROSA, 2001, p. 80)*

“Barra da Vaca” e “Droenha” são o quinto e o nono contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Neles, encontramos as estórias de Jeremoabo e Jenzirico, dois homens que, devido a situações adversas, acabam por vivenciar uma condição de exílio. Jeremoabo é um jagunço que, após romper com a família, sai vagando pelo mundo, sem destino, até que, doente, acaba por aportar em um pequeno povoado, um “porto de canoas” (ROSA, 2001, p. 59), à beira do rio Urucúia, denominado Barra da Vaca. Já Jenzirico, pensando ter matado um homem, o valentão Zêvasco, no qual havia atirado para se defender, por temer represálias, acaba por se esconder em uma serra de difícil acesso até que as coisas se acalmassem. Conduzido pelo amigo Izidro, é levado para esse lugar inóspito, conhecido pela fama de abrigar criminosos.

O exílio, estado em que o indivíduo fica impedido de regressar à sua casa (cidade ou país), voluntário ou não, geralmente, causa naquele que vivencia essa experiência uma grande tristeza, bem como se torna evidente nele o desejo de poder retornar. A condição de exilados vivida pelas personagens dos contos será preponderante para que eles definam os rumos de suas vidas, funcionando como um momento de reflexão, diante de tudo o que já fizeram; ao mesmo tempo, esse período também funcionará como uma expiação para os seus pecados, tanto aqueles realmente cometidos, quanto para aqueles dos quais não se tinha certeza.

Dessa forma, as situações vividas em Barra da Vaca e na Serra, causarão em Jeremoabo e em Jenzirico um efeito catártico, a ponto de desejarem ou não retornar para seus lares, ainda que haja um imenso abismo entre o querer e realmente o poder, como veremos a seguir.

Dos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, provavelmente, “Barra da Vaca”, por meio da personagem Jeremoavo, é aquele que mais encarna a figura do *homo viator*. Pelo menos, os estudos sobre ele apontam para isto, uma vez que a condição da personagem, de andante, sem destino, torna-se bastante visível no conto: “Jeremoavo, pois quem. Em aflito caminho para nenhuma parte, aquele logradouro dregava-se-lhe mal e tarde, as pernas lhe doendo nervosas, a cabeça, em vendaval, as ideias sacudindo-o com vômitos. Ia fazer ali pouca parada” (ROSA, 2001, p. 59).

Simões (s/d, p. 108) destaca que a personagem do conto “retoma o mito do eterno caminhante, o homem destinado a não ter pouso. Jeremoavo é o estrangeiro que chega a Barra da Vaca [...]”, e não tem certeza de quanto tempo irá permanecer ali.

Da mesma forma, Silveira (1997, p. 86) descreve que há uma familiaridade entre a personagem Jeremoavo e o mito do judeu errante, “dado o caráter efêmero da estada do viajante”.

Marie-France Rouart (apud BRUNEL, 2005) nos diz que a condição de errante forma-se a partir de vários conceitos, como: o conhecimento de um céu ou de um destino; o próprio movimento da história humana; um castigo que remonta aos mitos cósmicos. Para a autora, o errante apresenta-se como:

[...] figura mágica como poucas, esse eterno viajante está condenado a vagar sem repouso até o Julgamento Final; nele a imortalidade sobre a Terra torna-se paradoxalmente a sanção mais terrível que pode atingir um homem, uma vez que o exclui de toda afeição humana e faz com que ele veja tudo à sua volta morrer, desaparecer e renascer (ROUART apud BRUNEL, 2005, p. 665).

A autora faz um apanhado sobre as três principais figuras que teriam dado origem à imagem do judeu errante. Basicamente, todas elas estão ligadas ao momento da paixão de Cristo, no qual teriam ofendido o Filho de Deus, sendo castigadas a vagarem mundo afora.

A primeira aparição do judeu teria ocorrido no século XIII, o monge beneditino da Abadia de St. Albans, Mathieu Paris, relatou em sua *Chronica Majora* (1259) que um bispo armênio de visita a seu convento, em 1228, teria atestado a existência no Oriente de um certo Catáfilo. Este teria empurrado o Cristo no caminho do calvário, gritando: “Vá! Vá!”, sendo condenado a aguardar sua vinda até o final dos Tempos: “de cem em cem anos, ele retoma a idade que tinha na ocasião daquele encontro e não pode mais perder sua vida porque perdeu sua morte” (ROUART apud BRUNEL, 2005, p. 666).

A segunda teria ocorrido na Alemanha, durante a Reforma, no final do século XVI. O autor teria afirmado, em carta anônima, ter visto em 1552, numa igreja de Hamburgo, um velho judeu, sapateiro, com o nome de Ahasverus que dizia estar condenado a andar até o final dos tempos, servindo de testemunha viva “contra os judeus incrédulos” (ROUART apud BRUNEL, 2005, p. 666).

A terceira figura teria sido apresentada em forma de balada, sendo esta forma escolhida pelo Judeu Errante para exprimir sua nostalgia e insegurança frente a sua condição de penitente. A *Balada Brabantina*, de 1754, rebatizava o Judeu Errante de Isaac Laquedem, sendo assim cantada por ele: “Existe algo sobre a Terra/ Que seja mais surpreendente/ Do que a grande miséria/ Do pobre Judeu Errante?” (ROUART apud BRUNEL, 2005, p. 666).

Assim, dessas três personagens iniciais teriam surgido as várias versões a respeito desse mito que, ao longo do tempo, povoaram a literatura. É interessante notar que essa condição de errante é bem visível nas ações de Jeremoavo, principalmente, com relação às baladas, uma vez que no final do conto aparece uma oriunda “Das Cantigas de Serão de João Barandão”, que diz assim: “Deu seca na minha vida/ e os amores me deixaram/ tão solto no cativeiro” (ROSA, 2001, p. 62). O tom nostálgico e de solidão está presente.

Retomando a origem do mito do Judeu Errante, pudemos descobrir qual o motivo de seu sofrimento, qual o crime que cometera para receber tamanho castigo. Mas qual teria sido o crime de Jeremoavo para ele perambular sem destino pela vida?

De Jeremoavo ninguém sabia. Apenas que aparecera em Barra da Vaca, sozinho, causando, pelo “jeito meio sem jeito”, curiosidade e certo riso na população do lugar: “Sucedeu então vir o grande sujeito entrando no lugar, capiau, de muito longínquo: tirado à arreata o cavalo raposo, que mancara, apontava de noroeste,

pisando o arenoso. Seus bigodes ou a rustiquez – roupa parda, botiões de couro de anta, chapéu toda a aba- causavam riso e susto” (ROSA, 2001, p. 58).

Jeremoavo chega ao povoado, meio desconfiado, com vergonha de tudo e de todos, ainda que não fosse para tanto, uma vez que o lugar também se apresenta como pequeno, “um arraial de nem quinhentas almas, suas pequenas casas com os quintais de fundo e onde o rio é incontestável” (ROSA, 2001, p. 59): “Tomou fôlego, feito burro entesa orelhas, no avistar um fiapo de povo mas a rua, imponente invenção humana. Tinha vergonha de frente e de perfil, todo o mundo viu, devia também de alentar internas desordens no espírito” (ROSA, 2001, p. 58).

Destinado a passar apenas uma noite, requereu comida e pouso, por meio de poucas palavras, dirigindo-se à pensão da Domenha, onde, para espanto de todos, desmaiou: “Desalongou-se, porém, e – de tal sorte que dos lados dobrava em losango as côxas e perna de gafanhoto – se amoleceu, sem serenar os olhos” (ROSA, 2001, p. 58).

O pessoal o acudiu, atribuindo tal fato “à cólica dos viajantes” (ROSA, 2001, p. 59). A questão foi que, mesmo não tendo planos de ficar por muito tempo, Jeremoavo, doente, teve que se aquietar, ficando aos cuidados de Domenha.

Aos poucos, o narrador vai nos contando sobre Jeremoavo. Não era de todo um sozinho no mundo. As circunstâncias o haviam levado para o caminho. Tinha casa e família, mas retornar para eles não estava em seus planos, diante da relação bastante conflituosa que tinha com os seus. Saíra pelo mundo, sim, pois estaria melhor sem eles, pensava:

Largara para sempre os dele, parentes, traiçoeira família, em sua fazenda, a Dã, na Chapada de Trás, com fel e veemências. Mulher e filhos, tal ditos, contra ele achados em birba de malícias, e querendo-o morto, que o odiavam. Sumiu-se de lá, então, em fúria, pensado. Deixara-lhes tudo, a desdém, aos da medonha ingratição. Só pegara o que vale, saco e dobros do diário, as armas. Saía ao desafio com o mundo, carecia mais do afeto de ninguém. Invés. Preferia ser o desconhecido somenos. Quanta tristeza, quanta velhacaria... (ROSA, 2001, p. 59).

Durante o período que ficou acamado na pensão de Domenha, Jeremoavo recebeu todo o tipo de cuidados e atenção, coisas que parecia há muito tempo não receber de ninguém: “Ah, prestes vozes. – ‘O Sr. se agrada?’ – era a Domenha, dando-lhe num caneco tisanas de chá, ele estirado em catre. Também o lugar podia

ser o para cama, mesa e cova – repouso – doce como o apodrecer da madeira. Doeu e dormiu” (ROSA, 2001, p. 59).

As pessoas, compadecidas pela situação de Jeremoavo, iam visitá-lo, seguindo a determinação de Se’o Vanvães, pessoa influente do lugar. Não apenas por pena, pois Jeremoavo demonstrava ser homem de posses, já que possuía dinheiro e um revólver, sinônimos de prestígio. E assim, o tempo foi passando até que Jeremoavo começou a se recuperar.

Mas uma notícia abalou toda a serenidade de Barra da Vaca, ao saber que Jeremoavo era um “brabo jagunço! um famoso, perigoso, um Jerê, par de Antônio Dó, homem de peleja” (ROSA, 2001, p. 60), pairando a desconfiança de que talvez estivesse apenas esperando o momento certo para atacá-los ou abrir caminho para o bando. O povo, aturdido, resolveu tratá-lo bem até que resolvesse como lidar com o caso: Se’o Vanvães disse a Seo Astórgio, que a Seô Abril, que a Siô Cordeiro, que a Seu Cipuca: – ‘Que fazer?!’ – nessas novas ocasiões. Se assentou que, por ora, mais o honrassem (ROSA, 2001, p. 60).

Durante o tempo que está em Barra da Vaca, Jeremoavo, já recuperado, mas ainda fraco, começa a refletir sobre sua vida. Dos males que, provavelmente, havia causado, já que era afamado jagunço. Será que estes seriam os pecados de Jeremoavo, pelos quais teria que pagar, condenado a viver sem descanso, perambulando por caminhos desconhecidos? “Jeremoavo sarara, fraco, pesava os pecados males, restado o ganho de nada querer, um viver fora de engano. Não podia abreviar com a saída, tinha de ir ficando naquele lugar, até às segundas ou terceiras nuvens” (ROSA, 2001, p. 60).

Ao atracar de forma forçada naquele povoado, Jeremoavo começou a sentir, talvez pela primeira vez, o que era a sensação de ser respeitado. Ainda que esse respeito, agora, fosse um pouco simulado, impulsionado pelo medo, já que sua identidade tinha sido descoberta por todos, no início, tinha sido real. Tanto que Jeremoavo gostaria que a família testemunhasse como estava sendo estimado, já que deles só recebera maledicências:

Se’ o Vanvães, dada a mão, levou-o a conhecer a Barra da vaca – o rio era largo, defronte – povoação desguardada, no desbravio. Seo Astórgio convidava-o. Estimou a boa respondência, por agrado e por respeito. Estava ali em mansão, não desfaçado ou rebaixado. Seus filhos e a mulher, sim, isso haviam de saber, se viessem renegri-lo (ROSA, 2001, p. 60).

Jeremoavo<sup>75</sup> é o *homo viator* cansado de tanto caminhar. A solidão que tal condição lhe causava, pelo fato de não encontrar amparo em lugar algum, agora, parece diminuir, diante da recepção que tivera naquele lugar, o que o leva a refletir sobre a possibilidade ou não de ali ficar:

[...] sentia o bafo da solidão. Não se animava a traçar do bordão e a reto ir embora, mas esbarrava, como se para melhorar fortuna ou querer os achegos do mundo, e quebrava a ordem das desordens. [...] Via a vez, ia, seguio; não se deve parar em meio de tristeza. Na família não pensava, nem para condená-los de mal (ROSA, 2001, p. 61).

Mas, enquanto Jeremoavo pensava se devia prosseguir seu caminho, o povo do lugar tramou um plano para se livrar do temido jagunço. Fizeram uma grande festa, regada à cachaça, e convidaram Jeremoavo que, sem desconfiar de nada, foi. Foi e embebedou-se, vindo a acordar somente do outro lado do rio: “Tão certo, tão bêbado, depois, logo do outro lado o deixaram, debaixo de sombra. Tinham passado também, quietíssimo, o cavalo raposo” (ROSA, 2001, p. 61).

Ao ser deixado do outro lado, novamente, Jeremoavo sentiu-se desprezado e, ainda mais, logrado. Logo ele, tão afamado por ser um terrível jagunço, enganado pelo povo de Barra da Vaca: “Desterrado, desfamado – só com a alta tristeza, nos confins da ideia – lenta como um fim de fogueira. Saudade maior eram: a Barra, o rio, o lugar, a gente” (ROSA, 2001, p. 62).

Se Jeremoavo representa o *homo viator*, muito mais o *homo regressus*, já que o desejo de retornar para aquele lugar, no qual se sentira tão bem, causa-lhe saudade. Eis o conflito desse homem, cansado de tantas estradas: retornar para os dele, que podia, não queria; enquanto para Barra da Vaca, que não podia, queria. Percebeu, por fim, que não era bem vindo ao lugar, não passando pela sua cabeça a ideia de voltar: “Lá, os homens todos, até ao de dentro armados, três dias vigiaram, em cerca de trincheira. Voltasse, e não seria ele mais o confuso hóspede, mas um diabo esperado, o matavam. Veio não” (ROSA, 2001, p. 62).

---

<sup>75</sup> Cruz (2001, p. 101) nos apresenta algumas possibilidades de sentido para o nome da personagem. Além de haver uma semelhança fônica com Jeremoabo, região do interior da Bahia, segundo a autora, Jeremoavo é o viajante que “MOVE e REMOVE”, comportando, metaforicamente, no nome próprio, a palavra REMO, instrumento capaz de o levar à travessia do desconhecido, seja pela terra, seja pelas águas. Simões (s/d, p. 109) atenta para o fato de que Jeremoavo traz em si uma junção entre o nome bíblico Jeremias, “Deus restabelece”, e Moab, filho de Ló, que teria dado origem aos moabitas.

E o povo do lugar, depois de tudo passado, sempre se lembrava dele, rindo e com saudades “do medo geral do graúdo estúrdio” (ROSA, 2001, p. 62). A Jeremoavo caberia, mais uma vez, seguir adiante para onde quer que fosse, até quando?

“Droenha”, cujo nome, pelo encontro consonantal oclusivo “dr”, tem a mesma constituição fônica de pedra, prenuncia o que a personagem Jenzirico vai encontrar abundantemente em seu caminho: muitas pedras, muita dureza, em sentido literal e figurado. O conto inicia-se sob a perspectiva do não retorno, pois Jenzirico encontra-se refugiado numa Serra, lugar hostil e de difícil acesso, para onde fugira, pensando ter cometido um crime. Guiado pelo amigo Izidro, escalaram o imenso paredão de pedra, habitado somente pelos animais e por criminosos fugidos, que diziam lá também se abrigarem:

Amanhecendo o sol dava em desverde de rochedos e pedregulho, fazia soledade, de repente, silêncio. Ventava, porém. Era ali lugar para pasmos; estava-se também perto das nuvens. Ele é que não podia retroceder. Voavam gaviões. Jenzirico nunca imaginara ter de matar um homem e vir se esconder na Serra (ROSA, 2001, p. 76).

A descrição do lugar nos remete a uma paisagem repleta de perigos, rodeada por penhascos, animais peçonhentos e intempéries que assustariam a qualquer um que para lá fosse: “Diante avistava penhasqueira, a pique, prateleiras de pedra. Só perigos o esperassem, repelia pensamentos, ninguém está a cobro da doideira de si e dos outros. Ali era um alpendre” (ROSA, 2001, p. 76).

Jenzirico, apesar de se encontrar nessa situação, não é um assassino. Fora levado a cometer tal ação, atirar em Zêvasco, “tranca-ruas”, para se defender. Também não é valente, pois não esperara para ter certeza do desenlace. Preferira partir para a Serra a se entender com os parentes do valentão Zêvasco, o irmão Tòvasco.

Jenzirico, na Serra, está exilado, longe de tudo e de todos. Seus únicos companheiros são os mocós, pequenos roedores, que dividem com ele o aposento nada aconchegante, “uma reentrância, quase gruta” (ROSA, 2001, p. 76), onde se abriga do vento. Munido apenas de espingarda e faca, mochila e saco, farinha, rapadura e cachaça, ficara à espera de Izidro, que voltaria com mantimentos e conselhos. A Serra estava nos “arrabaldes do mundo” (ROSA, 2001, p. 77).

Como forma de expiação, diante do crime que cometera, Jenzirico vai, aos poucos, sendo despido de tudo o que possui, chegando a beirar a loucura, ao

deparar-se com tantas adversidades, estando sozinho, ou melhor, pensando estar sozinho. Há momentos nos quais parece ter alucinações, ao acreditar ter ouvido seu nome: “*Jenzirico...* – ele súbito se advertiu, vez primeira atentava em seu nome, vasqueiro, demais despropositado. Se benzeu, sacou de ombros, tudo sucedia por modo de mentira” (ROSA, 2001, p. 77).

Tendo que fazer um reconhecimento do lugar, a todo o momento, Jenzirico se depara com algo que lhe é estranho, desconhecido, causando-lhe muito medo. Talvez este seja o sentimento que mais defina sua condição: “Sustou-se por rumor, mas só de espanto: as brujajaras. [...] De temer a gente tinha de fazer costume” (ROSA, 2001, p. 77-78).

Até que, de repente, Jenzirico vive o insólito ao extremo, ao deparar-se com um “homem, nu, em pelo” (ROSA, 2001, p. 78), chegando a pensar que se tratasse de um espectro:

Ninguém, nem. O ruído nenhum, rastro não se dando de achar. Correu, de través levantada a espingarda, rolou quase por pirambeira, chegou à meia gruta frente ao mocoçal. Caindo se sentou, com restos de tremer, senti no oco da boca o tefe do coração. Só apalpou a cabeça: o chapéu de toda aba, ele perdera (ROSA, 2001, p. 78).

E como num verdadeiro rito expiatório, Jenzirico vai perdendo tudo. Primeiro, o chapéu, ao cair rolando da ribanceira; depois, o paletó, quando subira em uma árvore, deixando-o embaixo e não mais encontrando, quando desceu; em seguida, a comida acabara e, finalmente, perdera todas as roupas, sapatos e a espingarda, ao se banhar no rio. Nu, sozinho e com fome, a vulnerabilidade de Jenzirico é total, bem como a sensação de medo e terror o invadem: “Jenzirico molhado se arrastou, doía de amedrontado, até a suas pedras moradas. Nu chorando ele fechava os olhos, com vergonha da solidão. Medo. Esperou o de vir, pavor, era como os transes. Ele remexia no podre dos pensamentos” (ROSA, 2001, p. 79). E como se estivesse em um tribunal ou sob tortura, o coitado grita:

– *Matei, sim...* – gritou, padecidamente, confessava: ter atirado no perverso Zêvasco, que na rua escura o agredira, sem eis nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se certificando... Escutasse o ermo, ninguém? Clamou, assim, mesmo alto e claro falou, repetia, o quanto de si mesmo o livrasse, provia algum perdão (ROSA, 2001, p. 80).

O rito expiatório vivido por Jenzirico nos remete a uma ação mítica. Desde a Antiguidade, o criminoso fosse mortal ou deus, tinha que pagar pelos crimes cometidos. Vários são os mitos que tratam desse assunto, sobre a expiação, como por exemplo, o de Édipo que, após descobrir que cometera o crime de incesto com sua mãe Jocasta, furou os olhos, saindo a vagar pelo mundo, até morrer em Colona; o do deus Apolo que ao matar a serpente Píton, exilou-se na Tessália, retornando somente após o período de expiação terminar; e um dos mais conhecidos talvez seja Orestes, cujo crime é considerado um dos mais terríveis, o matricídio. Orestes, tomado pela loucura, foi terrivelmente perseguido pelas Erínias e passou por várias provações até ser purificado e absolvido por seu crime.

Da mesma forma, a descrição da Serra, onde Jenzirico possui seu “juízo”, nos remete ao mítico Areópago<sup>76</sup>, tribunal no qual os criminosos, inclusive Orestes, eram punidos: “De noite Izidro ao topo escalvado o guiara, dizendo que lá seguro viviam certos fugidos criminosos; surpreendia-o agora ser um deles” (ROSA, 2001, p. 76).

Não podemos nos esquecer também da figura dos mocós, citados a todo momento no texto, emitindo o som “– Có, có, có...” (ROSA, 2001, p. 78), que, de forma metafórica, lembram a voz da consciência de Jenzirico, soando continuamente, da mesma forma que as Erínias perseguiram Orestes: “à espreita, os mocós” (ROSA, 2001, p. 76); “os mocós assoviavam sumindo-se nas luras” (ROSA, 2001, p. 77); “desagrado eram os guinchos dos mocós” (ROSA, 2001, p. 78); “o mocó, bicho esquisito, que sai a meio de entre pedras” (ROSA, 2001, p. 78); “de novo o mocoal, pedreira cinzenta” (ROSA, 2001, p. 79); “pelos mocós, que à noitinha descem das frinchas pedredas para caminhar, os coelhos-ratos” (ROSA, 2001, p. 80).

Diante dessa confissão, Jenzirico é surpreendido pelo tal homem que, na verdade, tinha roubado suas roupas. Ao se confrontarem, percebemos que há uma troca de papéis, pois o homem que estivera nu, no começo, agora está vestido, enquanto Jenzirico, nu:

Porém, para repuxo e sobressalto. Viu, enfim, no sacudimento: aquele, o qual! Semelhante homem – trajado sabido, enchapelado – de suspapés, olhava-o, bugiava? O indivíduo – solerte vivo de

---

<sup>76</sup> De acordo com Guimarães (1972), o Areópago, ou colina de Ares, recebera este nome por ser o cenário do julgamento desse deus diante de uma falta cometida. Ao ter sua filha Alcipe violentada por Halirrício, filho de Posídon, o deus o matou, sendo julgado por doze deuses em um tribunal instalado numa colina situada em frente da Acrópole de Atenas. Por ter sido absolvido e para recordar do fato, a colina recebeu este nome.

curiosidades. Ia investir. Mas inesperado se afastou, com passos, expedido, campou no mundo. Virou o já acontecido (ROSA, 2001, p. 80).

Após esse (des)encontro, “a retorno do tempo” (ROSA, 2001, p. 80), Izidro e Pedroandré vêm à procura de Jenzirico, dizendo o que sucedera na cidade. Zèvasco não morrera na época, mas agora sim. Um homem estranho, vestindo roupas curtas, um tal de Jinjibirro, aparecera e assassinara o danado, provavelmente por um acerto de contas antigo. Finalmente, agora inocentado, Jenzirico podia retornar: “Jenzirico pedia o de que se revestir, e voltar para o mundo sueto, ciente só de mais fortes fazeres, trouxesse um mocó, por estripar, trem único que aqueles dias caçara, num dali e dalém, coitado, alto, no meio da Serra, em pedra e brenha” (ROSA, 2001, p. 80).

Assim, percebemos que, em “Barra da Vaca”, Jeremoavo, ainda que queira, não pode retornar, nem para sua casa, nem para o vilarejo que lhe tratara com respeito, mesmo que dissimuladamente. Talvez os crimes que cometera não tenham perdão e como o Judeu Errante, esteja condenado a esta condição, quase eterna, a ponto de desejar a morte, reconhecendo nela uma possibilidade de descanso, como diz a epígrafe inicial do conto: “*Quando eu morrer, que me enterrem na beira do chapadão – contente com minha terra, cansado de tanta guerra, crescido de coração (Tôo)*” (ROSA, 2001, p. 58).

Já em “Droenha”, Jenzirico é absolvido, tendo a possibilidade de voltar para os seus, de dar prosseguimento a sua vida. O retorno, como forma de punição ou de prêmio, se materializa na impossibilidade e na realidade para essas duas personagens.

### 3.3 “CURTAMÃO” E “PRESEPE”: O RETORNO AO SAGRADO

*A casa, porém de Deus, que tenho,  
esta, venturosa, que em mim copiei [...]  
“Curtamão” (ROSA, 2001, p. 71).*

*Natal era noite nova de antiguidade.  
Tomou aviso e voltou-se.  
“Presepe” (ROSA, 2001, p. 175).*

Antes de partirmos para a análise de “Curtamão” e “Presepe”, o sétimo e o vigésimo sétimo da ordem, cabe fazer algumas considerações sobre o termo

“sagrado”, já que acreditamos ser este o aspecto fundamental do retorno compreendido pelas personagens dos contos em questão.

Para iniciarmos nossa reflexão, é oportuno recordarmos o relato de Benedito Nunes (2006), já citado anteriormente, acerca do episódio em que, ao conversar com Guimarães Rosa sobre um dos prefácios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, este lhe oferecera um pedaço de bolacha *Maria*, dividida exatamente ao meio.

Dessa experiência, uma vez que a bolacha repartida lembraria a Eucaristia, um dos sacramentos da Igreja Católica, podemos depreender que o autor comunga, partilha a sua obra como se esta fosse um bem sagrado, daí a importância atribuída pelo autor à literatura: “Na literatura [...] há muito de penoso sacerdócio. É uma posição que se assume muito seriamente, importantemente perante o mundo. Persigo sempre as formas mais altas. Sou um homem de vida ascética” (ROSA, 2006, p. 81).

Como o próprio autor confia no depoimento acima, Guimarães Rosa busca em suas obras, atingir as formas “mais altas”, ou seja, busca a metafísica e a transcendência, ao mesmo tempo em que se eleva ao divino, entrando em sintonia com o sagrado, características estas que, de acordo com Mircea Eliade (s/d), na obra *O Sagrado e o Profano*, podem ser encontradas no homem religioso:

Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* crê sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, mas que se manifesta neste mundo, e, por este facto, o santifica e o torna real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as potencialidades na medida em que é religiosa, quer dizer: participa da realidade (ELIADE, s/d, p. 209).

Já Nunes (2006, p. 242) destaca que Guimarães Rosa apresenta em suas obras um universalismo religioso e promove, assim, uma intercomunicação entre religião, filosofia e doutrinas místicas, e que a literatura, como “ato de escrita e a escrita como oração e sacrifício tende a purificar o homem completando-o e salvando-o”:

[...] Como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com

Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente (ROSA, 2006, p. 80).

Uma vez que, para Guimarães Rosa, a escrita pode ser comparada a uma manifestação do sagrado (*sacrum*, *i*, subst., do latim, pode ter o sentido de talento poético), Nunes (2006) também ressalta que Rosa condenava os livros que viessem a incitar à baixeza e a crueldade, como os de Sade e de Jean Genet.

Para Eliade (s/d), o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem, ao longo da história, no tocante à realização de qualquer atividade sua, como por exemplo, alimentação, sexualidade, trabalho, entre outras.

Diante desse fato, a literatura, sendo uma das atividades realizadas pelo homem, na qual este exerce o trabalho com a palavra, apresenta-se como um veículo daquilo que pode ser considerado como sagrado ou profano. Da mesma maneira, as personagens literárias tendem a refletir esse desejo contínuo de também vivenciar o sagrado, de poder retornar a este momento sublime, como veremos a seguir.

O conto “Curtamão” é narrado em primeira pessoa por um narrador-personagem que nos conta como se deu a realização de seu grande feito: a construção de uma casa que, posteriormente, foi comprada pelo Governo e tornou-se “uma escola de meninos, quefazer vitalício” (ROSA, 2001, p. 67). Dessa forma, assim como o título, “Curtamão”, que significa esquadro de grandes dimensões usado pelos pedreiros, grande parte do vocabulário presente no conto pertence ao contexto da construção, familiarizando-nos com os seguintes termos: planta, trolha, quadrela, fio-a-prumo, pedra, cal, areia, cimento, baldrame, cerces, tijolos, fachada, travejável, esteio, oitão, cimalha, cumeeira, soleira, reboco, alvenel, mestre-de-obras, alarife, arquiteto, entre outros.

Já no início do conto, o narrador nos convida a um retorno ao passado, para que, com ele, revivamos todos os acontecimentos que marcaram a realização da obra: “Convosco, componho. Revenho ver: a casa, esta em fama e ideia. Só por fora, com efeito; [...] Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é remexer de Deus? – com perdão que comparo” (ROSA, 2001, p. 67).

Na verdade, a ideia da construção da casa surgira em meio a momentos de desalento vividos, tanto por parte do narrador, quanto por parte de Armininho, seu sócio nessa empreitada. O narrador, pelo fato de ser considerado um oficial pedreiro mediano, não possuía o reconhecimento das pessoas, muito menos da esposa, que não o incentivava no desejo de progredir na profissão; já Armininho, tinha perdido a noiva, pois enquanto estava na cidade, haviam casado a moça, contra sua vontade, com outro, um tal de Requincão (*com requinte de cão?*). Sendo assim, juntando os desditos dos dois, resolveram, “à revelia de todos”, construir a casa:

Saí, andei, não sei, fio que numa propositada, sem saber. Dei com o Armininho; eu estava muito repelido. Ele, desapossado, pior por desdita. Voltado da cidade, a noiva não mais achou em pé de flor: aquém a tinham casado com um Requincão. Agora, de tão firme ele cambaleava, pelos ses e quases, tirado de qualquer resolver. Tratavam de o escorraçar do arraial, os do Requincão, o marido desnaturado. Armininho só ansiava. Igualei com ele – para restadas as confidências. Me disse: tinha bastante dinheiro. E que lhe ganhava? Seria para fazerem antes casa, a que sonhava a noiva. – ‘*A mais moderna ...*’ – ela queria constante, ah: escutei, de um pulo. – ‘*Pois então*’ – o que estudei e rebatidamente. – ‘*Vamos propor, à revelia desses, dita casa...*’ – disse e olhei, de um trago (ROSA, 2001, p. 68).

Como já vimos anteriormente, o sagrado e o profano representam possibilidades de conduta a serem adotadas pelo homem ao realizar qualquer atividade que faça parte de sua vivência, desde a mais básica, como a alimentação, até uma que requeira um aprimoramento, numa tentativa de estabelecer ou não uma relação com o plano divino. Partindo dessa premissa, se, por um lado, a temática da construção de uma casa não parece ser uma atividade tão extraordinária, mesmo que necessite de conhecimentos específicos para realizá-la, por outro, configura-se uma ação simbólica, repleta de significados. Segundo Mircea Eliade (s/d, p. 58), “uma criação implica superabundância de realidade, uma irrupção do sagrado no mundo, daí que toda a construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia. A Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência”.

De acordo com Eliade, o mundo, o “Cosmos”, seria a manifestação do sagrado por excelência, uma vez que, se o mundo existe, é porque os deuses o criaram, transformando-o do “Caos”, espaço estrangeiro, povoado por espectros e demônios, em uma obra perfeita. Sendo assim, não havendo possibilidade de se

viver no caos, o homem, por meio de seu esforço e trabalho, busca a cada nova construção reviver, retornar ao momento cosmogônico, da criação do mundo, pois a construção de uma casa representaria uma *imago mundi*. E essa será a experiência sagrada vivenciada pelo narrador de “Curtamão”, mas não sem antes ter de superar vários obstáculos como um verdadeiro rito de passagem.

O projeto da construção da casa surge como um desafio para o narrador e para Armininho, pois, para o primeiro, seria uma oportunidade de demonstrar seu valor não reconhecido de artífice, enquanto para o segundo, uma maneira de tentar esquecer a desilusão amorosa. Para ambos, a construção da casa surge como uma reorganização do cosmos, frente ao caos em que se encontravam: “*Estou para nascer, se isso não faço!* – rouqueei – desfechada decisão. Mas ele recedia, ao triste gosto, como um homem vê de frente e anda de costas [...] De lá a gente saiu, arrastando eu aquele peso alheio, paixão, de um coração desrespeitado” (ROSA, 2001, p. 68).

Feita a sociedade, o narrador começa a colocar em prática seu projeto de criação, recolhendo-se no seu íntimo, deixando aflorar a sua engenhosidade: “Deserto do mais, tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça. Minha mulher a me supor; desrespondi a quem me ilude. Tantas quantas vezes hei de, tracei planta – só um solfejo, um modulejo – a minha construção, desconforme a reles usos. Assim amanheci” (ROSA, 2001, p. 69). Com tudo pronto, a escritura, o alvará, tempo bom e dinheiro, inicia-se, finalmente, a construção da tão sonhada casa.

Para Mircea Eliade (s/d, p. 50), a primeira etapa de uma construção simboliza a comunicação de três níveis cósmicos: Terra, Céu e regiões inferiores, representada pela imagem de uma coluna ou pilar (*Axis Mundi*), fixados sempre no centro. Assim, os pilares possibilitam que as profundezas e a terra se interliguem ao céu, ao sagrado; por isso, toda construção é erigida em direção ao alto, como também ocorre no conto: “Armininho possuía o terreno – alto – espaço de capim, sol e arredor... Em três, reparto quina pontuda...” (ROSA, 2001, p. 67). “Nhãpá e o Dés cavavam os fundamentos” (ROSA, 2001, p. 69).

Da mesma maneira, esse contato com as regiões inferiores também é representado no conto por meio da cova profunda cavada pelo narrador, a fim de assustar os do bando do Requinção. A notícia da casa se espalhara e começava a atrair olhos indesejáveis: “Vinham avispar, os do Requinção; logo aborrecidos do

que olhado. A cova – sete palmos – que antes de tudo ali cavei, a de qualquer afoito defunto, estreamento, para enxotar iras e orgulho” (ROSA, 2001, p. 69). Mesmo contando com a ajuda de outros trabalhadores, o Dês, o Nhãpá, um Tio chamado Borba, e o Lamenha, como serventes e guarda-costas, todo o cuidado era pouco, estando o narrador sempre precavido: “Um alvo ali em árvore preguei, e tiros de aviso-de-amigo atirávamos. Eu, que a mais valentes não temo, não haviam de me pôr grossa” (ROSA, 2001, p. 69).

Mas retornar ao momento sagrado, poder celebrar o mito cosmogônico<sup>77</sup>, exige sacrifícios, e muitos serão os realizados pelo narrador. A começar, tem que lidar com a descrença da mulher e do povo do arraial diante de sua capacidade como construtor: “-*Dôido diacho monstro!* – minha mulher e praga. Desentendia minha fundura. [...] Ela indo embora para sempre” (ROSA, 2001, p. 71). “Mas, escarniam nossos andaimos era o povo inglório. De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas” (ROSA, 2001, p. 70).

Embora Armininho acreditasse em seu engenho de construtor, a sociedade foi desfeita, pois o amigo não conseguia superar o sofrimento causado pela perda da noiva, chegando a “chorar já por um olho só, o homem” (ROSA, 2001, p. 70). Com isso, os problemas aumentam, pois a obra começa a demorar muito para ser findada, o dinheiro acaba, surgem as dívidas e os companheiros desistem, ficando o narrador sozinho em sua missão: “Tão de lado, comum, sofri nos dentes, nos dedos, mesmo nem comigo eu pudesse, sentado chorava. Mas para adiante. Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas. Se avessavam os companheiros, desistidos entes, sem artes” (ROSA, 2001, p. 71).

De acordo com Mircea Eliade (s/d, p. 68), para que uma construção (casa, templo, obra técnica) pudesse durar, ela deveria ser animada, ou seja, deveria receber uma vida e uma alma, o que somente seria possível por meio de sacrifícios sangrentos ou simbólicos em prol de uma construção. O autor cita exemplos de ritos e crenças que deram origem a baladas no Sudeste da Europa, que punham em cena o sacrifício da mulher do mestre-de-obras a fim de chegar ao término da construção. No conto, apesar de tal fato não acontecer, notamos que, desde o início, há um destaque para a figura da mulher de Armininho, pois o narrador nunca pode

---

<sup>77</sup> Mircea Eliade, na obra *Mito e Realidade* (2002), apresenta-nos alguns exemplos de mitos cosmogônicos. Como estes mitos estão relacionados às manifestações culturais dos povos, há uma infinidade deles, devido à grande diversidade cultural existente. Assim, não achamos oportuno citá-los no momento.

contar com o apoio dela, sendo até abandonado pela companheira por causa de sua obstinação em realizar seu propósito. Mas, o sofrimento e os sacrifícios vivenciados pelo narrador tendem a marcar sua passagem da desdita para a glória, pois mesmo estando em situação adversa, consegue, com coragem, superar os obstáculos: “– *Morro, na soleira e no reboco!* – anunciei. – *Eu, não morro...* – ou nem nada” (ROSA, 2001, p. 71).

Sozinho, o narrador consegue terminar a casa e o sofrimento é recompensado pela finalização da obra: “Me culpavam desta à sozinha casa, infinito movimento, sem a festa da cumeeira<sup>78</sup>. Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada. [...] Segui o desamparo, conforme. Só me valendo o extraordinário” (ROSA, 2001, p. 71).

O narrador nos informa que Armininho fugira com a mulher do Requinção, mas ainda sua noiva, no caminhão de telhas, à noite, para bem longe do arraial, para viverem felizes. Temendo represália por parte dos “requincões”, fica armado, à espera, das pessoas do arraial que começam a chegar: “*É para não entrarem! A casa é vossa... – por não romper a cortesia*” (ROSA, 2001, p. 71). Mas, para sua surpresa, “viu como as pessoas mudam” (ROSA, 2001, p. 71), pois, ao contrário do que esperava, as pessoas passam a elogiar a casa que se transforma no “progresso do arraial”. Satisfeito por conseguir terminar sua obra, o narrador nos revela: “A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito” (ROSA, 2001, p. 71).

Podemos perceber que, no desenrolar dos acontecimentos no conto, ao passo que a construção vai sendo realizada, várias mudanças também vão ocorrendo tanto com o narrador quanto com a casa. Inicialmente, o narrador intitula-se “oficial pedreiro, forro, nem ordinário, nem superior” (ROSA, 2001, p. 67). Posteriormente, percebemos que há uma descrição ascendente, na qual o narrador vai passando de “alvenel a mestre-de-obras, apareci frente ao Armininho” (ROSA,

---

<sup>78</sup> Guilherme Santos Neves (1960), no artigo *A festa da cumieira*, nos apresenta que esta tradição vem de longa data, realizada como um verdadeiro ritual. Celebra-se festivamente o dia em que, sobre a casa em construção, se coloca a cumieira. Nesse dia, cessa de todo o trabalho na obra, embandeira-se a armação da casa ou se enfeita com palmas ou galhos verdes. E todos, alegremente, construtor, operários e dono da casa comemoram o acontecimento, comendo e bebendo juntos.

2001, p. 69); de “carpinteiro tão bem entendido” (ROSA, 2001, p. 69) até galgar o posto de “mestre arquiteto” (ROSA, 2001, p. 71).

Da mesma forma, a casa que, ao ser idealizada, chegou a ser chamada de “– *A casa levada da breca, confrontando com o Brasil*” (ROSA, 2001, p. 68), também foi ganhando novas feições, como “edifício”, “sobrado”, “casa-grande”, “cobiçada até pelo padre para ser “igreja” (ROSA, 2001, p. 70) até culminar com a designação “casa, porém de Deus” (ROSA, 2001, p. 71), adquirindo, portanto, um *status* de templo, lugar santo por excelência, pois torna-se a morada divina.

Mircea Eliade (s/d), sobre os templos, ressalta que:

[...] a santidade do Templo está ao abrigo de toda a corrupção terrestre, e isto pelo facto de que o plano arquitectural do templo é a obra dos deuses e, por consequência, se encontra muito perto dos deuses no Céu. Os modelos transcendentos dos Templos gozam de uma existência espiritual, incorruptível, celeste (ELIADE, s/d, p. 71-72).

Diante dessa simbologia do templo e de sua ligação com o sagrado, percebemos que não é gratuito o fato de a casa se tornar uma escola de meninos, uma vez que a educação também tem em sua essência o caráter de transcender, transformar a realidade vivida, abrir novos horizontes.

Esse aspecto torna-se bastante visível no conto, pois essa “casa grande”, a fim de elevar-se ao sublime possui características totalmente diferentes das casas comuns. Para afastar os curiosos, o narrador, de forma “emburrada” constrói a casa ao contrário, de costas para rua, bem alta, e com a intenção de não colocar portas nem janelas: “Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizontes e várzeas” (ROSA, 2001, p. 70); “– *Redobrar tudo, mais alto! sobrado!* [...] a casa-grande de quantos andares aguentando, no subir lanço a lanço, à risca feita. Mas: a casa sem janelas nem portas – era o que eu ambicionava” (ROSA, 2001, p. 70).

Mediante as considerações acima, podemos perceber que “Curtamão” é um conto simbólico e pode dar margem para várias possibilidades de leitura. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 274), a tradição hindu atribui a Brama um tratado de arquitetura, em que a construção aparece como símbolo da manifestação universal que renova a obra da criação. Da mesma maneira, os elementos descritos no contexto da construção remetem, de forma imediata, aos fundamentos da

maçonaria<sup>79</sup>, como o compasso, esquadro, fio de prumo, maço com duas cabeças, colher de pedreiro, bem como à figura do *Grande Arquiteto*.

Não podemos deixar de mencionar que a figura do narrador, ao descrever as características de sua arte, assemelha-se a Dédalo (como também ao adjetivo latino *daedalus*, a, um, que significa hábil, engenhoso), personagem mítica considerada como o arquétipo dos escultores, arquitetos e engenheiros devido ao seu grande poder inventivo. Nas palavras de André Peyronie (apud BRUNEL, 2005, p. 220), Dédalo é o inventor imaginativo e douto do labirinto, evocado frequentemente como o arquétipo do artista.

Diante do que expusemos a respeito dos mistérios de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, não há como não percebermos o tom misterioso também presente em “Curtamão”, pois há quatro passagens nas quais o narrador manifesta a existência de um segredo por ele não revelado: 1) “[...] Tirada a licença completa; e o que não digo” (ROSA, 2001, p. 69); 2) “[...] E o que não digo, meço palavra” (ROSA, 2001, p. 69); 3) “Saiba eu o que não digo” (ROSA, 2001, p. 70) e 4) “– e o que não dito” (ROSA, 2001, p. 71).

Seria o segredo a fuga dos amantes? Ou o narrador estaria mantendo ocultamente a grande metáfora que pode ser encontrada nas entrelinhas da obra: assim como a casa é uma construção sagrada, edificada pelas mãos engenhosas do arquiteto, a obra literária também o é, fruto do talento poético do escritor que faz dela um ofício sagrado. Novis (1989, p. 64-65) destaca que, talvez, pelo fato de estarmos tocando em território sagrado, o ofício não pode ser totalmente desvelado, devendo ser mantido em segredo. Da mesma forma, Mircea Eliade (s/d, p. 107) ressalta que “contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, porque as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores, e, por essa razão as suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se lhos não revelassem”.

Assim é o conto “Curtamão”, como numa *estória* sagrada, as personagens, mesmo sendo pessoas comuns, buscam ascender a um plano elevado, entrar em comunhão com o divino, e por meio de suas obras, se sacralizam, se eternizam. Armininho, como coadjuvante, porém não sem importância, por vivenciar o maior dos sentimentos, o amor, também considerado um bem sagrado. O narrador, em

---

<sup>79</sup> Em tese intitulada *O Herói nos Contos de Tutaméia*, Regina da Costa Silveira (1997) dedica um tópico para analisar as relações existentes entre o conto “Curtamão” e a Maçonaria.

primeiro plano, pela construção de uma obra que perdurará pela eternidade, o que nos remete ao poeta latino Horácio (65-8 a.C) em suas *Odes* (III, 30, 1-5)<sup>80</sup> (apud PEREIRA, 2000):

Eregi um monumento mais duradouro que o bronze  
e mais alto ainda do que as decaídas, régias pirâmides  
que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Aquilão  
nem a inumerável série dos anos  
nem a fuga do tempo poderão destruir.

O conto “Presepe” (do latim *Praesepe*, *is*, subst. n.: presépio, curral, manjedoura), como o próprio título já antecipa, remete-nos aos fatos vivenciados por um velhinho de oitenta anos, Tio Bola, numa noite de Natal. O conto é narrado em terceira pessoa, e o narrador descreve-nos como se deu a experiência vivida pela personagem ao retornar ao momento sagrado do nascimento do Menino Jesus, pois num gesto altamente ritualístico, Tio Bola, deita-se em uma manjedoura, sendo velado por dois empregados da fazenda em que morava, juntamente com um boi e um burrinho.

Na noite de Natal, enquanto “todos” tinham ido à vila para a missa-do-galo, Tio Bola fora deixado “de boa graça” aos cuidados da cozinheira cardíaca Nhota e do terreireiro Anjão, descrito como imbecil. O conto nos mostra um pouco as agruras da velhice vividas por tio Bola, como o desprezo, a solidão e a perda da vitalidade ao realizar as funções básicas do cotidiano: “tão magro, tão fraco: nem piolhos tinha mais” (ROSA, 2001, p. 174); “*Mecê não mije na cama!* – intimara a Nhota, quando, comido o leite com farinha” (ROSA, 2001, p. 175). Num primeiro momento, a solidão causa-lhe uma sensação agradável, sendo substituída, posteriormente, por um grande vazio:

Apreciara antes a ausência de meninos e adultos, que o atormentavam, tratando-o de menos; dos outros convém é a gente se livrar. Logo, porém, casa vazia os parentes figuravam ainda mais hostis e próximos. A gente precisa também da importunação dos outros. Tio Bola, desestimado, cumpria mazelas diversas, seus oitenta anos; mas afobado e azafamoso, quis ver visões. Seu espírito

---

<sup>80</sup> Exegi monumentum aere perennius  
Regalique situ pyramidum altius,  
Quod non imber edax, non Aquilo inpotens  
Possit diruere aut innumerabilis  
Annorum series et fuga temporum

pulou tãoquanta à vila, a Natal e missa, aquela merafusa. Topava era tristeza – isto é, falta de continuação. [...] Velho sacode facilmente a cabeça. A ideia lhe chegou então, fantasia, passo de extravagância (ROSA, 2001, p. 174).

Em meio a esse sentimento de abandono e, ao mesmo tempo, inspirado pelo significado daquele momento, afinal, era Natal, “noite nova de antiguidade” (ROSA, 2001, p. 175), Tio Bola, desinquieto, tem uma grande ideia. Pede a Anjão que leve ao curral um boi qualquer, para que se junte ao burrinho que lá já estava: “O burro e o boi – à manjedoura – como quando os bichos falavam e os homens calavam” (ROSA, 2001, p. 175).

Assim, o velhinho, de camisolão, alpercatas e sem carapuça, fica à espera que seus dois cuidadores durmam para colocar em prática seu plano. Por volta das dez horas, quando tudo estava calmo, ermo, “devagar, descera com Deus, a escada” (ROSA, 2001, p. 175), encaminhando-se para o curral, onde fica observando as estrelas. Após reconhecer o lugar, tateando-o, revive o tão esperado momento:

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. Teve para si que podia – não era indino<sup>81</sup> – até o vir da aurora. Que o achassem sem tino perfeito, com algum desarranjo do juízo! [...] Viu o boi deitar-se também – riscando primeiro com a pata uma cruz no chão, e ajoelhando-se – como eles procedem. O mundo perdeu seu tique-taque (ROSA, 2001, p. 177).

A ação realizada por Tio Bola torna-se simbólica, pois, no momento em que revive o nascimento de Cristo, a festa natalina, deitando-se na manjedoura, o mundo, ou seja, o tempo real para, cessa. Para Eliade (s/d, p. 117), “a festa religiosa é a reatualização de um acontecimento primordial, de uma *história sagrada* cujos atores são os deuses ou os Seres semidivinos. [...] A participação do sagrado permite aos homens que vivam periodicamente na presença dos deuses”.

---

<sup>81</sup> O trecho remete-nos ao rito existente na Missa da Igreja Católica, dito pelo sacerdote e repetido pelos fiéis, no momento que antecede a distribuição do sacramento da Eucaristia: *Senhor, eu não sou digno que entreis em minha morada, mas dissei uma só palavra e eu serei salvo*. A frase relembra uma passagem apresentada pelo Evangelho de São Mateus (8, 5-11), na qual Jesus teria sido convidado por um centurião para visitar um servo doente, tendo dito: “Eu irei e o curarei. Mas o centurião respondendo, disse: ‘Senhor, eu não sou digno de que entres na minha casa; dize, porém, uma só palavra e o meu servo será curado’” (Mateus, 8, 8).

Benedito Nunes (1995, p. 20-21), no livro *O tempo na narrativa*, nos ensina que o tempo litúrgico, dos ritos, das celebrações religiosas, de acordo com o calendário cristão (Encarnação, Epifania, Morte, Ressurreição, Ascensão do Senhor), caracteriza o momento sagrado, bem como as comemorações ritualísticas se reatualizam “numa espécie de presente intemporal”.

Ao reviver momento tão sublime, Tio Bola acaba adormecendo: “A noite era o dia ainda não gastado. Vez de espetar-se, viver esta vida aos átimos... Soporava. Dormiu reto. Dormindo de pés postos” (ROSA, 2001, p. 177).

Mircea Eliade (1992, p. 39), na obra *O mito do eterno retorno*, destaca que, “enquanto pratica a repetição do sacrifício arquetípico, o autor do sacrifício, em total ação cerimonial, abandona o mundo profano dos mortais e introduz-se no mundo divino dos imortais”. De forma análoga, a descrição da forma como a personagem dorme, “de pés postos”, lembrando-nos da morte, nos sugere que Tio Bola, ao reviver um dos mistérios de Cristo, o seu nascimento, também realiza um novo nascimento, como se efetuasse uma passagem da morte para uma vida nova, tornando-se imortal.

Ao acordar, já amanhecendo, Tio Bola tem uma surpresa ao perceber que não estava sozinho, pois Nhota e Anjão também estavam ali, velando seu sono, juntamente com o boi Guarani e o burrinho Jacatirão, uma verdadeira rememoração do presépio, com as figuras simbólicas de Maria, José, o Menino Jesus e os animais:

Tio Bola levantou-se – o corpo todo tinha dor-de-cabeça. Deu ordens, de manhã, dia: o Anjão soltasse burro e boi aos campos, a Nhota indo coar café. Os outros vinham voltar, da vila, de Natal e missa-do-galo. Tio Bola subiu a escada, de camisolão e alpercatas, sarabambo, repetia: – ‘Amém, Jesus!’ (ROSA, 2001, p. 177).

Como já dissemos anteriormente, a experiência do *homo regressus* de Guimarães Rosa, particularmente, no que se refere aos contos analisados “Curtamão” e “Presepe” que retornam, vivenciam o sagrado, deixam marcas profundas naqueles que o realizam. Como no primeiro conto, em que o narrador, de simples pedreiro, transforma-se em mestre arquiteto, também percebemos uma transformação em Tio Bola. A imagem de fragilidade e solidão, em virtude da sua senilidade, apresentada no início do conto, contrasta totalmente com a maneira vivaz com que ordena aos empregados e sobe as escadas, no final, como se realizasse uma dança (“sarabambo”). A palavra “Amém” (do hebraico, significando assim seja,

certamente) utilizada geralmente, no final de uma oração, como um rito, reforça a ideia de aprovação incondicional, como que se “libertasse o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo” (BRANDÃO, 1996, p. 40).

### 3.4 “DESENREDO” E “REMINISÇÃO”: O RETORNO APOTEÓTICO

*Soube-se nua e pura.  
Veio sem culpa. Voltou [...]*  
“Desenredo” (ROSA, 2001, p. 75).

*[...] alva, belíssima, futuramente...  
o rosto de Nhemaria.*  
“Reminiscção” (ROSA, 2001, p. 129).

No tópico que segue, optamos por reunir, em análise, os contos “Desenredo” e “Reminiscção”, o oitavo e o décimo oitavo na ordem apresentada no sumário. Acreditamos estarem os dois enredos entrelaçados, uma vez que ambos atentam para o mesmo fio temático: a relação conjugal, deveras conturbada, de dois maridos com suas esposas, Jó Joaquim e Vilíria e Romão e Nhemaria. Ambos os maridos encontram-se numa mesma situação, pois anseiam pelo retorno das esposas, adúlteras e fugidias, sendo capazes de abnegarem de suas próprias histórias para que as delas prevaleçam. Empenham-se num único propósito, redimi-las, a fim de que retornem renovadas aos olhos alheios, como se vivenciassem uma verdadeira apoteose.

Dos quarenta contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, “Desenredo”, provavelmente, é o mais conhecido de todos, se levarmos em consideração a vasta quantidade de trabalhos existentes sobre ele. Com uma extensão de apenas três páginas e com um enredo basicamente simples, no qual encontramos as desventuras de um marido traído por sua amada, o conto de Guimarães Rosa continua a despertar a curiosidade de “seus ouvintes”, ao longo dos anos. Prova disso é que cá estamos nós, agora, a debruçarmo-nos sobre suas páginas, refletindo a respeito das ações de Jó Joaquim e de sua Vilíria (ou seria Livíria, Rivília, Irlívia?).

Se buscássemos argumentos para explicar por qual motivo um enredo, aparentemente sem maiores complexidades, tende a fazer convergir para si tantos olhares e com tão variados enfoques, poderíamos dizer que “Desenredo” congrega

imagens oriundas de um passado mítico, e suas personagens podem ser consideradas figuras arquetípicas, por excelência, como o próprio narrador do conto afirma sobre Jó Joaquim: “Ele queria apenas os arquétipos, platonizava” (ROSA, 2001, p. 74).

Nossas considerações ganham força à medida que nos deparamos com referências presentes no texto, como o nome das personagens, no caso, Jó Joaquim, que nos remete diretamente à personagem bíblica Jó; às figuras de Adão e Eva e do herói grego Ulisses. Talvez porque essas personagens façam parte de um saber partilhado por nós é que nos sentimos desafiados a identificarmos quais serão as relações estabelecidas entre elas e as personagens do conto, de como o autor irá enredá-las e desenredá-las nas amarras do texto.

Diante disso, faremos um apanhado sobre alguns estudos desenvolvidos sobre “Desenredo”, a fim de comprovarmos como essa retomada de figuras míticas possibilita um manancial de interpretações, sendo que vários pesquisadores já beberam dessa fonte.

Jó Joaquim é descrito pelo narrador como uma pessoa reta, mas que passa pelas agruras de viver um amor conflituoso com Livíria, Rivília, Irlívia, ou finalmente, Vilíria. Também, o que haveria de se fazer, pois “foi Adão dormir, e Eva nascer” (ROSA, 2001, p. 72). A indefinição de seu nome já antecipa a inconstância de sua personalidade. Jó Joaquim, apesar de ser um homem respeitado, que tinha “o para não ser célebre” (ROSA, 2001, p. 72), não resistiu aos encantos “da bonita morena mel e pão, com olhos de viva mosca” (ROSA, 2001, p. 72), apaixonando-se.

Até aí, nenhum problema se não fosse um pequeno detalhe: ela era casada. Mantivera assim, um amor clandestino, encontrando-se às escondidas com sua amada até a fatídica descoberta de que, na verdade, não vivia um triângulo, mas sim uma pirâmide amorosa. O marido, ciumento, apanhara a mulher com o amante, não ele, Jó Joaquim, mas um outro, a quem matara.

Diante de tal fato e afastando-se dela, Jó Joaquim cai em profundo desespero, pois jamais imaginaria estar sendo “traído”:

Derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frio, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando. Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos; chegou a maldizer de seus próprios e gratos abusufrutos (ROSA, 2001, p. 73).

Mas quem pode prever o futuro? “O tempo é engenhoso” (ROSA, 2001, p. 73) e Jó Joaquim soube que a amada tinha enviuvado. O marido, após fugir, havia falecido, “afogado ou de tifo” (ROSA, 2001, p. 73), e, novamente, reataram. Jó Joaquim “nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos” (ROSA, 2001, p. 73), e se casaram. Contudo, a situação se repetiu, mas, dessa vez, quem a flagrou foi Jó Joaquim, agora marido. Não a matou, pois a amava, apenas deixou que partisse. As lamentações de Jó Joaquim foram caladas, somente com tristes “lágrimas que corriam atrás dela” (ROSA, 2001, p. 74). Permaneceu assim por um tempo até “endireitar-se” (ROSA, 2001, p. 74), decidido a realizar uma grande missão: trazer a mulher de volta.

Dessa forma, Jó Joaquim trabalha, com afinco, para poder transformar os desenganos criados pela mulher, propiciando-lhe um retorno, pelo menos, aos olhos do povo, sem mácula. Finalmente, Vilíria retorna, e os dois, “conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida. E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 2001, p. 75).

Novis (1989, p. 132), no trabalho intitulado “De Jó a Jó: Popa a proa (Leitura de “Desenredo)””, estabelece um diálogo entre o conto de Rosa e a obra *Finnegans Wake*, de James Joyce, impulsionado, primeiramente, pela similar pluralidade de nomes das duas personagens femininas presentes nos dois textos. No de Rosa, encontramos os nomes Livíria, Rivília, Irlívia e, finalmente, Vilíria; no de Joyce, temos Anna Livia Plurabelle, também chamada de Lily (lírio), Missisliffi (rio) e Irish (Dublin).

Da mesma forma, Novis apresenta que as personagens Joe John, de *Finnegans Wake* e Leopold Bloom, de *Ulisses*, têm muito de Jó Joaquim, como a paciência e a astúcia.

Silveira (1997) trabalha a figura bíblica de Jó relacionada à personagem de Rosa, destacando a paciência e o sofrimento de ambas, uma frente aos desígnios de Deus e outra, aos da mulher inconstante.

O livro de Jó, presente no Antigo Testamento, é considerado um dos mais belos poemas da literatura mundial. Os *Salmos*, *Jó* e os *Provérbios*, nas Bíblias hebraicas formam um grupo diferenciado denominado de *Livros Poéticos*. Comumente, acrescenta-se a eles o *Eclesiastes*, o *Cântico dos Cânticos* e o livro da *Sabedoria*.

O próprio Guimarães Rosa demonstrou seu fascínio pela personagem, conforme depoimento: “Quando li o Livro de Job (um dos mais belos da Bíblia ao lado do ‘Cântico dos Cânticos’), veio-me a ideia de transportá-lo, de retraduzi-lo para o sertão” (apud NUNES, 2009, p. 243).

Segundo Marc Bochet (apud BRUNEL, 2005, p. 524), o livro de Jó pode ser considerado um “relato de potência mítica, com seu herói desventurado<sup>82</sup>, que é um herói mítico”, por traduzir todo o sentimento daquele que sofre, “pobre como Jó em seu esterco”.

Embora em contextos diferentes, realmente percebemos a semelhança entre o sofrimento das personagens Jó e Jó Joaquim. Um padece por acreditar não merecer tamanho sofrimento, pois se considera um homem justo e fiel a Deus, deixando-se envolver pelo pó e pela cinza, como forma de penitência; o outro padece de amor, por também se considerar um amante/marido amoroso e fiel, não sendo merecedor da traição cometida pela mulher, entregando-se, assim, “para o

---

<sup>82</sup> Apenas a título de compreender a relevância dessa personagem para o autor, bem como para a literatura, em geral, apresentaremos, sucintamente, as situações vividas pela personagem bíblica. No referido livro, encontramos a história de Jó, um homem possuidor de muitos bens, mas que agia de forma justa e sincera, temendo a Deus e fugindo do mal. Tinha sete filhos e três filhas e vivia em perfeita harmonia com eles e com a mulher. De tão temente a Deus e precavido, Jó chegava a oferecer sacrifícios diários em nome dos filhos, com medo de que tivessem ofendido a Deus em seus corações, pedindo, assim, perdão por antecipação. Um dia, estava Deus reunido com os anjos e também com Satanás. Deus perguntou-lhe se havia prestado atenção em seu servo Jó, descrevendo, com orgulho, sua conduta irrepreensível. Satanás questionou a Deus, dizendo que não acreditava que Jó se manteria fiel, caso fosse privado de seus bens, e como se quisesse colocar Jó à prova, Deus o deixa a mercê de Satanás, pedindo apenas que não estendesse sua mão sobre ele. Como se sofresse o reverso da fortuna, Jó é surpreendido por todo o tipo de desgraças, perdendo todos os seus bens materiais, inclusive os filhos, que morrem soterrados por um desabamento, restando-lhe apenas a mulher. Ainda assim, mesmo consternado pela trágica perda, Jó não amaldiçoou a Deus, prostrou-se por terra e disse: “Nu saí do ventre de minha mãe, e nu tornarei para lá; o Senhor o deu, o Senhor o tirou, como foi do agrado do Senhor, assim sucedeu: bendito seja o nome do Senhor” (Jó, 1, 21). Assim, Deus sentia-se cada vez mais orgulhoso diante da retidão de Jó, ao passo que Satanás, ainda não estava convencido, e lançou sobre o pobre uma ferida horrível, desde a planta do pé até o alto da cabeça, repleta de vermes e podridão. Ainda assim, Jó mantinha-se firme, repreendendo até a mulher pela sua falta de fé: “Se nós recebemos os bens das mãos de Deus, por que não haveremos de receber também os males?” (Jó, 2, 10). Em meio a seu sofrimento, Jó é visitado por três amigos que tentam consolá-lo, mas que ao mesmo tempo, argumentam tentando convencê-lo de que, se estava sofrendo daquele jeito, com certeza algum mal havia cometido contra Deus, estando, portanto, punido. Basicamente, este é o drama central de Jó: procurar entender qual o motivo de tanto sofrimento se em toda a sua vida procedera da melhor maneira possível, sendo sempre sensato e temente a Deus. Em meio a suas lamentações, chega a amaldiçoar o dia em que nascera, mas sem jamais blasfemar contra Deus, resignando-se, pacientemente, a sofrer, ainda que certo de sua inocência. Após toda a demonstração de fidelidade de Jó, que se acusa e faz penitência no pó e na cinza, Deus, finalmente o resgata do sofrimento, repreendendo seus amigos, e restituindo em dobro os bens que lhe haviam sido tirados. Jó teve sete filhos e três belíssimas filhas, viveu por 140 anos, podendo acompanhar até a quarta geração de seus filhos.

decúbito dorsal, por dores, frio, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro” (ROSA, 2001, p. 73).

A referência a Adão e Eva, sendo o primeiro relacionado a Jó Joaquim e a segunda, à Vilíria, é uma tônica comum nos estudos desenvolvidos, principalmente pela caracterização de Eva/Vilíria como “mulher-demo”, sedutora, juntamente com as trocas de letras nos nomes da personagem que trazem várias possibilidades de sentido, como nos apresenta Araujo (2001):

*Livíria, Rivília, Irlívia*, com o desenredo levado a cabo por Jó Joaquim – com a mudança das letras por que se lê *a vida* e seu nome – transforma-se em *Vilíria*, onde estão escondidas as palavras *vil*, *vida*, *ir*, *riso* (ria) e *lírio*. Seu ser *vil* se fora, tornara-se pura com um *lírio* e, felizes – *riso* – conviveram o verdadeiro e melhor de sua útil *vida* (ARAUJO, 2001, p. 172).

Cruz (2001) apresenta a dicotomia entre a mulher sedutora e a casta, simbolizando o bem e o mal, que pode ser verificada pelo binômio Lilith-Eva e a Virgem. Para a autora, Lilith, cuja sonoridade nos remete a Livíria, é a fêmea de Adão, na mitologia judaica, representada como um demônio, por sua lascívia e sedução, enquanto Vilíria seria a representação da Virgem, da mulher pura:

A imagem do feminino destrutivo e demoníaco materializado na ação de Livíria, opõe-se ao que é sugerido na configuração do ser nomeado como Vilíria, a figura sobre a qual é projetada a imagem positiva da mulher. Livíria é a personificação de Lilith, encarna uma introjeção demoníaca, negando-se a ver a censura sobre a feminilidade erótica focalizada no amor adúltero, mundano e proibido (CRUZ, 2001, p. 139).

A autora revela, ainda, a ambiguidade presente na palavra lírio, que, em inglês é *lily*, assemelhando-se a Lilith. Ao mesmo tempo em que o lírio, pela cor branca, simbolizaria a pureza, as lágrimas de Eva, ao ser expulsa do paraíso, também remeteria ao nome da primeira mulher pecadora.

Para finalizar nossa breve revisão a esses trabalhos já desenvolvidos sobre “Desenredo”, gostaríamos de destacar duas questões apresentadas nesses estudos que, a nosso ver, são centrais e que servirão como ponto de partida para nossa análise. A primeira, quando Cruz (2001), ainda sobre a personagem Livíria, afirma que:

Livíria é a Lua e Vênus, a ambiguidade do feminino representada num jogo de letras que materializa as incertezas do seu comportamento. Encarna a alma bacante, o protótipo dionisíaco, alimenta a necessidade de viver um jogo de contravenções na situação do triângulo amoroso. A relação adúltera e secreta põe em foco o arquétipo da Bruxa, da Grande prostituta, de Lilith – a imagem do feminino demoníaco desejável e perigoso (CRUZ, 2001, p. 141).

A autora relaciona a personagem Livíria à lua, certamente, pela simbologia da mutabilidade, da inconstância, pois da mesma forma que a lua troca de fases, a personagem do conto também troca seus parceiros. Ao relacioná-la à deusa latina, a autora apenas menciona a questão do triângulo amoroso e das contravenções, provavelmente, aludindo aos amores vividos pela deusa. Imediatamente, a relação adúltera é canalizada para os arquétipos da Bruxa e de Lilith, enfocando a representação do feminino demoníaco, sem mencionar outros aspectos que podem ser explorados, na figura de Vênus.

A segunda questão diz respeito à comparação realizada por Araujo (2001) entre Jó Joaquim e o herói grego Ulisses, uma vez que ambos podem ser reconhecidos pela astúcia, como diz a autora:

Para tanto, teria que desmanchar este mundo do tempo, desfazer o que fora feito, a traição, desfazer o vir-a-ser, pois ‘os tempos se seguem e parafraseiam-se’ (p. 39). Teria que desmanchar as parafrases, o enredo da estória – levar a cabo um desenredo. Como Ulisses, fingindo loucura, criava uma nova realidade, inventada. Como se sabe, Ulisses, homem astucioso, de muitos expedientes – *polimētis* – [...] (ARAUJO, 2001, p. 171).

Tendo em vista essas questões, acreditamos que o conto “Desenredo”, a começar pelo título, pela semelhança nas ações das personagens e pelas imagens que evoca, está intimamente relacionado ao mito da deusa Vênus, reconhecida, dentre outros epítetos, como a deusa do amor, da beleza e do mar. Uma vez que a própria atmosfera do conto preconiza os arquétipos, como já foi dito, Livíria transforma-se em uma figura arquetípica ao agregar as principais características da deusa latina, como a beleza, os amores furtivos, a sedução pelo *enredamento* (aqui apresentado no sentido literal de prender em rede), a dualidade e, principalmente, por também ser conhecida como a deusa dos retornos, aliás, ação também realizada mais de uma vez pela personagem do conto.

Da mesma forma, Jό Joaquim tambem representa o arquétipo do homem dos ardis, cristalizado pelas peripécias do herói Ulisses, como disse Araujo (2001). Mas como destaca Maria Célia Chaves Ribeiro (2001), na dissertação *Pulsões de Vida e Morte em Tutaméia*, em “Desenredo”, temos uma odisseia às avessas, verificada pela troca de papéis e de ações entre as personagens Jό Joaquim e Vilíria se comparadas a Ulisses e Penélope, particularmente, com relação ao ato de retornar. Sendo assim, veremos como esses aspectos articulam-se dentro do texto.

Commelin (s/d, p. 61) nos apresenta Vênus (Afrodite) como a deusa que presidia os prazeres do amor e que tambem era conhecida como uma deusa marinha, devido ao seu nascimento. Existe uma versão, na qual Vênus seria filha de Zeus e Dionéia; noutra, a mais conhecida, teria nascido da espuma do mar aquecido pelo sangue caído de Urano, ao ser castrado por seu filho Cronos. Dessa mistura (esperma) teria surgido a deusa, de dentro de uma madrepérola, perto da ilha de Chipre, sendo para lá conduzida por Zéfiro, a fim de ser educada pelas Horas. Assim, o nome Afrodite, do grego *Afros*, significaria espuma.

Como principais características de Vênus encontramos: a beleza, os prazeres, mãe dos Amores, das Graças, dos Jogos e dos Risos. Foi esposa de Vulcano (Hefestos), o deus coxo e mais feio dos Olímpicos, porém, muito habilidoso e laborioso na arte da forja dos metais. Os amores de Vênus eram motivo de comentários e causavam a hilaridade dos deuses, e eram muitos, incalculáveis. Os mais famosos são Marte (Ares), o deus da guerra, Adônis e Anquises, pai do herói troiano Enéias.

A deusa tinha várias designações, de acordo com cada local em que era venerada, sendo chamada de Cipres (Chipre), Páfia (Pafos), Amatonte (cidade localizada na ilha de Chipre), Citeréia (Cítera), bem como tambem era conhecida como Dionéia e Anadómene, isto é, saindo das águas. Possuía um cinto, no qual estavam encerrados os seus atrativos, como “a graça, o sorriso sedutor, o falar doce, o suspiro mais persuasivo, o silêncio expressivo e a eloquência dos olhos” (COMMELIN, s/d, p. 62).

Basicamente, os atributos de Vênus e de Vilíria são os mesmos. Ambas são casadas, mas a fidelidade não é uma virtude que lhes é muito cara, bem como as duas possuem vários nomes, ou seja, não possuem apenas uma identidade. Um fator determinante que aproxima a deusa de Vilíria é a feminilidade, aqui entendida

no sentido de possuir beleza atraente e capacidade de seduzir, envolver os homens, por meio do sorriso, dos olhos, dos atos, como vemos em:

Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão [...] Sorriram-se, viram-se [...] Enfim, entenderam-se' (p. 72); 'Ela – longe – sempre ou ao máximo mais formosa...' (p. 73); '... ela sutil como uma colher de chá, grude de engodos, o firme fascínio. Nela acreditou, num abrir e não fechar de ouvidos (ROSA, 2001, p. 73).

E nessas circunstâncias foi que “infinidamente maio, Jó Joaquim pegou o amor” (ROSA, 2001, p. 72), não sendo gratuito neste mês. Graves (2008, p. 358) ressalta que o “Dia de Maio” era sinônimo de sedução e que muitas teriam ocorrido nesse mês, como a sedução de Europa<sup>83</sup> por Zeus.

Um dos mais conhecidos episódios ocorridos com a deusa Vênus diz respeito ao triângulo amoroso que vivera juntamente com Vulcano e com Marte, no qual os dois amantes foram surpreendidos em situação vexatória, ao ficarem presos numa rede, estratégia do marido, para punir os adúlteros. Homero narra tal acontecimento na *Odisséia*:

Como furtiva a coroada Vênus  
Uniu-se a Marte, que o Vulcânio toro  
Maculou com mil dons peitando a esposa.  
Pelo Sol advertido, o grão ferreiro  
Parte, vingança a meditar profundo;  
No cepo encava a incude, laços forja  
Que desdar-se não podem nem romper-se.  
Mal os conclui, à câmara caminha  
Do seu leito amoroso; uns aos pés liga,  
Outros ao sobrecéu, com tanta insídia,  
Que de aranha sutil quais teias eram,  
Mas a qualquer celícola invisíveis.  
Armada a fraude, simulou viagem  
Marte, cujos frisões têm freios de ouro,  
De gozar Vênus bela: esta pousava  
De visitar o genitor Satúrnio;  
Pega-lhe o amante na mimosa destra:  
'Vazia a cama está; Vulcano é fora,  
Ei-los ao leito jubilando ascendem,  
E nas malhas do artista se emaranham;  
Nem desatar-se nem mover-se podem,  
Sem ter efúgio algum. Torna Vulcano,  
Antes que a Lemos chegue; o Sol o avisa.  
Ao seu pórtico pára angustiado,

<sup>83</sup> Europa teria sido seduzida por Zeus, estando este metamorfoseado em um belo touro branco. Dessa união nascera o rei Minos de Creta.

Urro esforça raivoso, que no Olimpo  
Retumba horrendo: 'Ó Padre, ó vós deidades,  
Vinde rir e indignar-vos desta infâmia' (HOMERO, 2009a, VIII,  
vv. 210-250, p. 89-90).

Apesar de o plano para flagrar os amantes ter sido eficaz, a rede mágica e invisível que os prendeu em pleno delito, sem chance de fuga, para que todos testemunhassem, o deus Vulcano não conseguira impedir de virar motivo de escárnio para os outros deuses. Estes se preocuparam bem menos com a condenação dos enredados, e bem mais em admirar a beleza de Vênus nua.

Semelhante situação vivera Jó Joaquim, ele que já estivera nas duas posições, a de amante “traído” e a de marido traído: “Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora” (ROSA, 2001, p. 73). Diferente de Vulcano, Jó Joaquim não bradou aos quatro ventos sua desdita, mas também não conseguiu impedir que o povo comentasse: “Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido. Pelo fato, Jó Joaquim sentiu-se histórico, quase criminoso, reincidente. Triste, pois que tão calado” (ROSA, 2001, p. 74).

Como Vulcano, também não matou a mulher, pois como o deus, também a amava: “De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulsou-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem” (ROSA, 2001, p. 73-74). Igualmente, apenas deixaram que as duas seguissem seu caminho. No caso de Vênus, após serem libertados com a condição de que Marte pagasse para o marido traído os presentes nupciais que este havia dado, partiu, envergonhada, para Pafos e depois foi se esconder nos bosques do Cáucaso. No caso de Vilíria, “viajou fugida a mulher, a desconhecido destino” (ROSA, 2001, p. 74).

A palavra rede (do latim, *rete*, *is*, subst. n.: laço, armadilha), pode ter os seguintes significados: “fios, cordas, arames, entrelaçados, fixados por malhas que formam como que um tecido [...]” (FERREIRA, 1977, p. 406). Se compararmos as situações apresentadas no conto e no mito, veremos que a palavra rede tende a nortear todos os acontecimentos.

É por meio da rede do amor e da sedução que entrelaça e segura, que Vênus e, por extensão, Vilíria conseguem emaranhar seus pretendentes; é por causa da rede de bronze que a traição e a vergonha vêm à tona, expondo a todos as desventuras de Vulcano e de Jó Joaquim; e é por causa das armadilhas do amor que, apesar dos possíveis desenganos, aqueles que amam não conseguem delas

se libertar, pois essa rede, apesar de também ser invisível, possui liames tão resistentes, cujos vínculos, muitas vezes, são inquebrantáveis.

Sendo assim, mágica é a rede de Vulcano; mágica é a rede de Vênus; mágico é o “Desenredo” de Rosa, conto que, aliado a tantos outros do autor, aguçam nossa curiosidade, pedindo decifração.

Por isso, por estar tão enredado pelo amor de Vilíria, Jó Joaquim assume a missão de desenredar as linhas tortas dessa rede de ações funestas, pois “era o seu um amor meditado, a prova de remorsos”, cabendo a ele libertar a mulher da rede do adultério, na qual fora aprisionada mais uma vez, a fim de que ela pudesse retornar.

Não bastava a Jó Joaquim apenas perdoar a mulher e aceitá-la de volta. Era preciso criar uma nova realidade, pois “a felicidade – ideia inata” (ROSA, 2001, p. 74), tão almejada por ele, precisava ser perfeita, sem mácula, sendo necessário que os outros acreditassem nisso, que ele acreditasse nisso primeiro que todos:

No decorrer e comenos, Jó Joaquim entrou sensível a aplicar-se progressivo, jeitoso afã. A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele Jó Joaquim a felicidade-ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. [...] Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. [...] Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja (ROSA, 2001, p. 74).

E, como no mito, mas de forma revisitada, invertendo os papéis das personagens, como numa odisseia, às avessas, como diria Ribeiro (2001), Jó Joaquim assemelha-se ao astucioso Ulisses, tratando de destecer o tapete de desencantos que a mulher, o oposto de Penélope, outrora havia tecido, criando assim, uma “nova, transformada realidade” (ROSA, 2001, p. 74):

Por outro lado, na in-versão bufa da odisseia de Ulisses, não temos uma fiel Penélope aguardando o marido e dissimulando seus pretendentes, tecendo e desfazendo a mortalha de seu sogro. Em ‘Desenredo’, quem destece e refaz a urdidura da ficção dos fatos é o fricativo, paciente e desejoso Jó, e quem volta é Vilíria, a mulher dada e dissimulada. O que se dissimula com o desfiar e recoser dos fatos é a morte, constantemente adiada ao se desmanchar e novamente fiar a mortalha. Jó desfaz o ‘nevoeiro’ causado pelas traições de Rivília e que impediam a volta desta à sua Ítaca, a partir da rede de símbolos da cultura ocidental que explica e orienta a vida (RIBEIRO, 2001, p. 40).

Jó Joaquim, com sua alógica de que o amor poderia apagar todos os deslizes da mulher, vai, aos poucos, construindo um novo enredo, criando nova personagem:

Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou [...] Jó Joaquim, genial operava o passado – plástico e contraditório rascunho. [...] Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta. Haja o absoluto amar – e qualquer causa se irrefuta (ROSA, 2001, p. 74-75).

Dessa forma, Jó Joaquim realiza um processo cíclico de desenredar e enredar, pois ao mesmo tempo em que tenta desvencilhar os nós de Virília, também enreda a todos com sua nova estória, com seus novos argumentos, a fim de provar a inocência da mulher, atingindo seus objetivos:

Pois produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou tudo. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu neveiro. O real e válido é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos (ROSA, 2001, p. 75).

Tendo preparado um ambiente propício para Vilíria, Jó Joaquim, aguarda, ansioso, pelo retorno da mulher. Novamente, as imagens de Vênus e Vilíria se enredam, uma vez que ambas, possuem em sua trajetória, a prática da partida e do retorno.

Graves (2008, p. 84), nos diz que Vênus, após ser libertada da rede de Vulcano, partiu para a ilha de Pafos, onde renovou sua virgindade no mar, ritual que era praticado continuamente. Assim, a deusa do amor mantinha-se sempre virgem.

Tal fato também acontece no conto com Vilíria, podendo ser reconhecido em dois momentos: no primeiro, quando é pega pelo marido, ela é ferida de raspão e foge, mas pouco tempo depois, há a indicação: “Ela – longe – sempre ou máximo mais formosa, já sarada e sã” (ROSA, 2001, p. 73); no segundo momento, quando, novamente em delito, é flagrada por Jó Joaquim, ela fugidia, viaja para um destino desconhecido, retornando, após saber das ações de Jó Joaquim: “Mesmo a mulher, até, por fim. Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento” (ROSA, 2001, p. 75).

A descrição acima é simbólica, uma vez que Vênus é sempre retratada nua ou adornada com véus, sendo essa a imagem que Vilíria possui, ao retornar. Da mesma forma, a partida e o retorno de Vênus e Vilíria assemelham-se a um rito, no qual as águas do mar e o novo enredo de Jó Joaquim proporcionam um banho de purificação<sup>84</sup>, que as absolve de todas as suas culpas.

O discurso de Pausânias, em *O Banquete*, de Platão, nos revela a existência de duas Afrodites: uma, filha de Urano, Urânia, deusa do amor puro; e outra, filha de Dionéia, chamada de Pandêmia, ou seja a deusa do amor vulgar, carnal:

Todos, com efeito, sabemos que sem Amor não há Afrodite. Se portanto, uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, é forçoso que dois sejam também os Amores. E como não são duas deusas? Uma, a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a Popular. É forçoso então que também o Amor, coadjuvante de uma, se chame corretamente Pandêmio, o Popular, e o outro Urânio, o Celestial. [...] Ora, pois o Amor de Afrodite Pandêmia é realmente popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam. [...] E depois o que neles amam é mais o corpo do que a alma, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não; daí resulta então que eles fazem o que lhes ocorre, tanto o que é bom como o seu contrário (PLATÃO, 1979, p. 14-15).

Assim como Platão, “Jó Joaquim, que também queria apenas os arquétipos e platonizava” (p. 74), transforma sua Vilíria adúltera em uma Afrodite Urânia, possuidora de um amor superior, celestial que, ao retornar, apresenta-se com ares de divindade, “e pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 2001, p. 75).

No conto “Reminiscção”, encontramos a estória de Romão e Nhemaria, um casal tão dissonante que, como Jó Joaquim e Vilíria, também instigam a curiosidade do leitor, diante das idas e vindas do amor. A palavra reminiscção, proveniente do verbo latino *reminiscor*, significa “recordar-se, lembrar-se de alguma coisa”, o que confere ao conto uma perspectiva de lembrança, de retorno ao passado, para se falar “da vida de um homem, de cuja morte, portanto. Romão” (ROSA, 2001, p. 126).

O narrador evoca os acontecimentos de forma a nos mostrar “sua história recordada” (ROSA, 2001, p. 126), longa. Sim, história, pois diferente das “estórias”,

<sup>84</sup> O banho de purificação realizado pelas águas do mar também pode, simbolicamente, relacionar-se às lágrimas de Jó Joaquim, no trecho “suas lágrimas corriam ao encontro dela, como formiguinhas brancas” (ROSA, 2001, p. 74), uma vez que, salgadas como as águas do mar, também têm a função de purificar os olhos.

esta, num primeiro momento, nos leva a crer que possui um cunho real, verdadeiro, mas aos poucos, vai se assemelhando às outras histórias de Rosa, como “casos de caipira” (ROSA, 2001, p. 126). Na verdade, à medida que os fatos são apresentados, o narrador nos convida para que, junto dele, busquemos uma explicação para se entender como duas pessoas tão diferentes como Romão e Nhemaria, “ímpar o par, um e outro de extraordem” (ROSA, 2001, p. 1126) puderam render um “amor que tem assunto” (ROSA, 2001, p. 126), enriquecido como “do amarelo extraem-se ideias sem matéria” (ROSA, 2001, p. 126). Um amor que é uma incógnita, misterioso (mais um?), pois ao mesmo tempo em que é apresentado como profundo, que possui conteúdo, não possui matéria, estando além da nossa compreensão; ainda mais que se apresenta envolto pela cor amarela, símbolo da luz, da claridade, que nos ofusca a visão, impedindo-nos, muitas vezes, de compreender o que não tem matéria, o metafísico.

Como Jó Joaquim, Romão é descrito como um homem bom. É um sapateiro respeitado no lugar, Cunhãberá, descrito como um lugar aprazível, onde “o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem” (ROSA, 2001, p. 126). Não é tão belo, mas digamos, afeiçoado, “meão condicionado, normalote, pudesse achar negócio melhor” (ROSA, 2001, p. 127). Já Nhemaria, ou Drá, ou Pintaxa (sim, como Vilíria, ela também possui três nomes e Drá será o nome pelo qual será chamada praticamente o conto todo) é o oposto de Romão:

Foi desde. Parece até que iam odiar-se, moço e moça, no então. Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinistra de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-dalei. Medonha e má; não enganava pela cara. Olhar muito para uma ponta de faca, faz mal. Dizia-se: – ‘Indicada’ (ROSA, 2001, p. 126).

Mesmo diante dessa aparência física de causar medo, Romão gostou dela, “audaz descobridor” (ROSA, 2001, p. 127). Talvez, possuidor de olhos que pudessem ver os avessos, com raios catódicos que lhe possibilitassem depreender aquilo que “inexplica-o a natureza, em seus efeitos e visíveis objetos” (ROSA, 2001, p. 127), obtendo respostas para aquelas perguntas que nunca as têm: há sentido nas coisas sem sentido?

O trocadilho reflete bem a perplexidade dos habitantes do lugar que a tudo presenciavam, muitas vezes, sentindo-se culpados por serem testemunhas de

tamanho despautério, como lô Evo e lá Ó, os padrinhos da tão “sem-graça cerimônia” (ROSA, 2001, p. 127) de casamento: “Àquilo o povo assistiu com condolências? Tais vezes, a gente ao alheio se acomoda – preto o branco, café na xícara. Cunhãberá via-os não via, sem pensar em poder entender: anotava-os” (ROSA, 2001, p. 127).

Seguiam assim, Romão e Drá, morando na Rua-dos-Altos, na moderação e no “silêncio quase calado” (ROSA, 2001, p. 127) que passariam, ainda que com toda excentricidade da relação, praticamente, despercebidos, se não fossem as ações de Drá. Na verdade, o que mais inquietava o povo da região, era bem menos a feiura dessa mulher e bem mais a maldade, a forma como tratava Romão, cujo amor lhe era tão devotado. A descrição de Drá cria uma figura arquetípica que representa os espectros do terror e da crueldade, evocando as imagens de Medusa e de Megera<sup>85</sup>:

A Drá contra a ocasião de querer-bem se tapava, cobreando pelos cabelos, nas mãos um pedaço de pedra. Ela não perdoava a Deus. – ‘Padece o que é...’ – Deduzia lá Ó. Da dor da feiúra, de partir espelho. Lô Evo disse: que tomava culpa, de ter testemunhado. Romão, hem, se botava de nada? Não o deixava ela, enxerente, trabalhar nem lazer; ralhava a brados surdos; afugentou os de sua amizade. [...] Todo o tempo o atazanava, demais de cenhosa, caveirosa, dele, aquela mulher mandibular (ROSA, 2001, p. 127).

O aspecto de Drá, cujo destaque é dado aos fatos de cobrear pelos cabelos, ter sempre nas mãos um pedaço de pedra e ser mandibular, referindo-se aos dentes expostos, além de viver a atormentar Romão, nos mostram como suas atitudes contrastam totalmente com as do marido: “Romão amava. [...] Romão punha-lhe devoção, com pelejos de poeta, ou coisa ou outra, um gostar sentido e aprendido, preciso, sincero como o alecrim” (ROSA, 2001, p. 128). A comparação com o alecrim, erva medicinal bastante conhecida por trazer somente benefícios à saúde, revela o amor sóbrio de Romão que se comprazia somente em dar, ao invés de

---

<sup>85</sup> Guimarães (1972, p. 162) nos diz que as Górgonas eram Esteno, Euriale e Medusa. Habitavam na estreita passagem que leva ao mundo dos Mortos, juntamente com outros espectros. Segundo a versão mais conhecida, Medusa era uma bela jovem que possuía lindos cabelos, ousando, por isso, comparar-se a deusa Atena. Outra versão diz que ela teria sido possuída pelo deus Posídon, no templo de Atena. Como castigo pela ousadia ou pelo sacrilégio, teve seus cabelos transformados em serpentes e seus olhos passaram a transformar em pedra tudo o que viam. Suas irmãs também possuíam, na cabeça, as serpentes e tinham presas grossas, pontudas, semelhantes às de javali. Ainda segundo a autora, “as Erínias eram deusas da violência e do terror, sendo chamadas de Aleto, Tisífone e Megera” (p. 139). Eram gênios alados que possuíam os cabelos entremeados de serpentes e levavam nas mãos tochas ou chicotes. Eram protetoras da ordem social, conhecidas pela forma como atormentavam suas vítimas, sem dó, nem piedade.

receber amor. Tal devoção era chamada até de cegueira pelas pessoas, ou quem sabe ele “guardasse memória pré-antiquíssima” (ROSA, 2001, p. 128), uma reminiscção de outro tempo, em que as coisas teriam sido diferentes.

Não bastasse toda a maldade paga ao amor de Romão, Drá, ainda, impôs-lhe a vergonha da traição, ao se envolver com um homem mais jovem, vindo de fora, ao que o povo não perdoou: “Sortiu-se a Drá, o diabo às artes, égua aluada, e com formigas no umbigo. Em malefaturas, se perdeu, por outro, homem vindiço, mais moço. O povo, vendo, condenava-a; de pena do Romão – a tragar borras” (ROSA, 2001, p. 128).

Mesmo diante da traição da mulher, Romão mantinha-se impassível, dizendo até que, com um amante, a mulher deveras acreditaria que mais alguém dela gostasse. Mas após algum tempo, Drá foi abandonada pelo moço, sumindo de casa “com seus dentes de morder” (ROSA, 2001, p. 128).

Da mesma forma que Vilíria, diante do adultério, Drá também partiu para destino ignorado. Da mesma forma que Jó Joaquim, Romão também se resignou a esperá-la, esforçando-se, batendo sola até que ela retornasse, mediante pedido feito a lá Ó para que a convencesse. Drá retornou, talvez pior do que fora, sendo recebida com muita festa pelo marido: “Drá voltou, empeçonhada, trombuda, feia como os trovões da montanha. Romão respeitava-a, sem ralar-se nem mazelar-se, trocando pesares por prazeres, fazendo-lhe muita fidelidade. Fez-lhe muita festa” (ROSA, 2001, p. 128).

Após seu retorno, Drá se aquietou, caindo em “desleixo e relaxo” (ROSA, 2001, p. 128), sendo chamada pelo povo de Pintaxa. Pouco tempo depois, adoeceu, vindo a sobreviver somente pelos cuidados e carinhos de Romão, sempre forte ao seu lado: “Sarou e engordou, desestragadamente, saco de carnes e banhas, caindo-lhe os cabelos da cabeça, nos beiços crioudo grosso buço, de quase barba. Era bem a Pintaxa, a esta só consideração” (ROSA, 2001, p. 129). Castigo? O povo jurara que sim. A verdade é que o tempo ia passando e os dois, vivendo. Não tiveram filhos.

Até que quem adoeceu foi Romão. Não parecia ser muito grave, mas era. Diante da notícia da enfermidade do marido, ocorreu em Drá uma transformação. Aos prantos, alvoroçou o povo do lugar, demonstrando estar profundamente consternada pela possibilidade de perder o marido. O sofrimento de Romão é velado por todos: “O povo e o padre no quarto, o Romão onde se prostrava, decente,

chocho, em afogo, na cama. Ele estava tão cansado; buscava a Drá com os olhos. Que quis falar, quis, pôde é que foi não. [...] Lô Evo mandou-o ter coragem, somente” (ROSA, 2001, p. 129).

E assim, no quarto de Romão, morituro, dá-se a grande revelação do conto, pois, a luz, a beleza de Drá, antes vista somente pelos olhos de Romão, pode ser apreciada por todos:

Romão por derradeiro se soergueu, olhou e viu e sorriu, o sorriso mais verossímil. Os outros, otusos, imaginânicos, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboçoso, vislumbrança ou transparência, o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria (ROSA, 2001, p. 129).

Vários são os estudos acerca desse conto de Guimarães Rosa que apontam para a presença da dualidade platônica aparência x essência, como nos diz Simões (s/d, p. 105): “a alma, ao encarnar num corpo traria de outro mundo as imagens das coisas, cabendo ao ser humano fazer despertar essa ‘memória antiquíssima’, fazer soltar fora a lembrança guardada”.

Da mesma forma, Cruz (1988), no artigo intitulado “No princípio era o amor: uma leitura de ‘Reminiscção’, conto de João Guimarães Rosa”, atenta para o jogo entre luz (Romão) e sombra (Drá) que pode ser compreendido apenas por aqueles cujos olhos sabem recordar, rememorar, no caso, Romão.

Acreditamos que, consoante ao que ocorre em “Desenredo”, Romão também realiza um processo de purificação em Drá que, novamente, no final, passa a ser chamada de Nhemaria, ou seja, há um retorno àquela imagem bela, imaculada, sempre visível aos seus olhos e que, agora, no momento de sua morte, vindo à tona com o seu sofrimento, pode ser reconhecida por todos.

Assim como Medusa não foi horrenda e má a vida toda, Drá, que, inicialmente, rima com “Má” ou Pintaxa (que nos lembra da palavra pinta, ou seja, uma mancha, uma mácula), finalmente, torna-se Nhemaria, evocando a imagem da Virgem, bela e resplandecente, com ar divino, como a Virgem Maria do Catolicismo.

Como em um rito de purificação, tal transformação, porém, só foi possível devido ao sofrimento de Romão, alimentado pelo amor que sentia pela mulher (afinal, Romão é propriamente anagrama de O AMOR), que rompeu as barreiras e possibilitou que a verdadeira face de Nhemaria transparecesse.

O conto, que nos faz lembrar o provérbio “Quem ama o feio, bonito lhe parece”, também evoca uma máxima latina, cujo sentido está inteiramente voltado para a redenção existente no sofrimento: *Per crucem ad lucem* (pela cruz, para a luz). A máxima que, inicialmente, remete ao sofrimento e morte de Cristo na cruz, sendo esses vencidos pela ressurreição, sinônimo de vida nova, também pode ser aplicada a Romão, pois graças ao seu exemplo de amor devotado, inabalável, pôde transformar a mulher, no momento de sua morte. O sofrimento de Romão, centrado numa vida abnegada diante da maldade da mulher (cruz), possibilitou o despertar de Nhemaria (luz).

Após a morte de Romão, que “mentiu que morreu”, Drá descobre que também o amava, como o próprio narrador já predissera anteriormente, sabendo de tudo o que iria acontecer: “Romão amava. Decerto ela também, se sabe hoje, segundo a luz de todos e as sombras individuais. O estudo do mundo” (ROSA, 2001, p. 127). No final, “Drá esperançada se abraçou com o quente cadáver, se afinava, chorando pela vida inteira. Todo fim é exato. Só ficaram as flores” (ROSA, 2001, p. 129). A mentira da morte de Romão explica-se pelo fato de que sua morte possibilitou o renascimento de Drá. A esperança renasce de modo visível na simbologia das flores, sinônimo de vida e beleza.

Retomando o ponto norteador de nossa análise, sobre o retorno apoteótico, mediante as considerações feitas sobre os contos “Desenredo” e “Reminiscção”, podemos observar que nos dois, o retorno realizado pelas personagens femininas culmina em um processo de divinização operado pelos maridos Jó Joaquim e Romão.

Segundo Ferreira (1986, p. 147), o termo apoteose, do grego *apotheosis* (*apo-* tornar-se, *theós*-deus), tem como significado tornar ou atribuir a alguém o valor de divindade, ou seja, deificar. Esse processo, que se instaura numa ação potencialmente mítica, lembrando as figuras da deusa Vênus e de Ulisses, será realizado por Jó Joaquim como forma de purificar sua esposa adúltera, retirando-lhe os traços humanos, expressos estes por um caráter vil, como a volúpia; da mesma forma, ocorrerá com Romão, assemelhando-se ao sofrimento de Cristo, liberta Nhemaria da crueldade moral e da aparência medonha. Ambas as mulheres tornam-se belas, nuas, despidas de qualquer mancha moral ou física.

Semelhante aos ritos da Antiguidade, como nos apresenta Danilo Dourado Guerra (2013), no artigo “O culto ao Imperador Romano: coesões e contraposições

na esfera dos Cristianismos originários no Século I”, em que o Imperador Romano deveria, depois de sua morte, passar pelo rito da *apotheosis*<sup>86</sup>, para tornar-se *divus* (divino), instaurando assim, um *novum numen*, ou seja, uma nova divindade, há nos contos uma morte simbólica das personagens, para que as marcas do passado mortal fiquem para trás.

Como já mencionamos, nesses ritos, geralmente o corpo era colocado em uma pira, pois o fogo simbolizava a extinção da mortalidade e o surgimento da imortalidade, reservada aos deuses. Em “Desenredo”, será pela palavra, pelo desenredar (des-em-redar: tirar de dentro da rede) de Jó Joaquim que Vilíria se imortalizará; ao passo que em “Reminiscção”, será o amor de Romão que resgatará a imagem de Nhemaria. Ambas assumem, pelo amor e pela palavra, a condição de divas (*divae*).

### 3.5 “ESTÓRIA Nº 3 E “ESTORIINHA”: DUAS ESTÓRIAS, DUAS VIAGENS, DOIS RETORNOS

*O medo depressa se gastava?  
[...] Então, se levantou, e virou volta.  
“Estória nº 3” (ROSA, 2001, p. 89)*

*Todo o mundo – rio-abaixo, rio-acima  
Acaba algum dia passando por estes cais.  
“Estoriinha” (ROSA, 2001, p. 94).*

“Estória nº 3<sup>87</sup>” e “Estoriinha” também fazem parte do rol de estórias de Guimarães Rosa, sendo elas o décimo primeiro e o décimo segundo contos ordenados no sumário. Com um enredo bastante semelhante, pois ambas as estórias apresentam a impossibilidade de os amantes vivenciarem seu amor, inseridos num triângulo amoroso conflituoso, encontramos as personagens Joãoquerque, Mira e Ipanemão em “Estória nº3”; e Mearim, Elpídia e Rijino em “Estoriinha”.

A disputa pelo amor de duas mulheres movimenta toda a trama dos dois enredos, e a decisão tomada pelas personagens de realizarem a ação de retornar

<sup>86</sup> As apoteoses mais conhecidas na mitologia são as dos heróis Hércules e Enéias que, sendo semideuses, pelas ações que realizaram na terra, puderam figurar entre os seres imortais. Como vimos, esse processo estendeu-se aos imperadores romanos, sendo o ditador *Caius Julius Caesar*, o primeiro a receber tal honra. O escritor latino Ovídio descreve na obra *As Metamorfoses*, as apoteoses de Enéias, Rômulo e Júlio César.

<sup>87</sup> Juan Eduardo Cirlot (1984, p. 413), em seu *Dicionário de Símbolos*, destaca que o número três é um número espiritual, representando a ideia de Céu e Trindade, além de representar o triângulo.

será de fundamental importância para o desenrolar dos fatos. Nessas duas estórias, podemos perceber a existência de duas viagens (ainda que, de maneira simbólica) e de dois retornos que, apesar de culminarem em um desfecho trágico, apontam para um regresso centrado na vitória: da coragem sobre o medo, da esperança sobre o desengano.

Em “Estória nº3”, o narrador inicia o relato dos fatos, dando-lhes um caráter de veracidade, pois “Conta-se, comprova-se e confere” (ROSA, 2001, p. 86) o que acontecera às personagens Joãoquerque e Mira. No momento em que tudo sucedera, os dois estavam na cozinha, em uma cena idílica, mas comezinha. Apaixonados, ele assistia à Mira<sup>88</sup>, que fritava bolinhos para o jantar: “[...] conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos da guarda, aos infinilhões” (ROSA, 2001, p. 86).

O clima romântico desfaz-se abruptamente, devido a um bramido e a uma forte pancada na porta, vindos de fora: “Ô de casa!” (ROSA, 2001, p. 86), de um tal de Ipanemão, homem terrível que vivia na cidade. A partir daí, o sentimento que envolve as duas personagens, outrora tão felizes, é o medo.

Mira deixando cair a escumadeira trouxe ante rosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as contra os seios; sozinha ela residia ali, viúva recém, sem penhor de estado nem valedio pronto. Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticuloso (ROSA, 2001, p. 86).

A explicação para a reação das personagens, diante da presença de Ipanemão<sup>89</sup>, que, de medo, caminha, gradativamente, para o pavor, está na descrição desse homem:

Porque a voz era a do vilão Ipanemão, cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos. De que assim lhes sobreviesse, mediante o medonho, era para não se aceitar, na ilusão, nesses brios. [...] Dele era o que se passava, dono das variedades da vida, mandava no arraial inteiro [...] e o Ipanemão era do tamanho do mundo (ROSA, 2001, p. 87).

<sup>88</sup> De acordo com Faria (1994), *mirus*, *a*, *um*, adj. tem o significado de admirável, maravilhoso, ou seja, aquilo que é prazeroso olhar.

<sup>89</sup> Spera (1995, p. 161) nos apresenta a origem do nome Ipanemão, pois *I-panêm*, em tupi, significa “água que não presta, rio podre, e *Panêm* significa azarento, sem sorte, infeliz”. Toda essa nuança de maldade no sentido é ainda aumentada, pelo emprego do sufixo *-ão*, junto ao nome.

Podemos dizer que no universo de Joãoquerque e Mira, acostumado a uma órbita circular, sem obstáculos, instala-se o caos<sup>90</sup>, a desordem, com a chegada de Ipanemão, fazendo com que o rumo de suas vidas seja totalmente alterado: “Mas o destino pulava para outra estrada. Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual no seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra” (ROSA, 2001, p. 87).

A desestruturação do cosmos harmônico, no qual viviam as personagens, é percebida pela sensação de impotência, frente ao recém-chegado, pois ambos não conseguem sequer responder ao chamado vindo de fora, especialmente, Joãoquerque, que deveria, como se esperava, zelar pela segurança da mulher amada em uma situação de perigo iminente:

Ele – o nada a se fazer – pegado pelos entremeios, seus órgãos se movendo dentro do corpo, amarga grossa em fel e losna a língua, o coração a se estourar feito uma muita boiada ou cachoeira. – *Pai do Céu!* – De que primeiro nada pensou, nulo, sem ensejo de ser e de tempo, nem vergonha, nem ciúme, condenado, mocho, empurrado, pois (ROSA, 2001, p. 87).

Em meio à perda de sentidos de Joãoquerque, Mira, apesar de também estar desnorteada, pede impulsivamente, para que ele fuja, a fim de salvá-lo, ficando, assim, entregue aos seus rogos, mas prevenida: “Ela se ajoelhou, rezava, com numa mão a faca, pontuda, amolada, na outra o espeto, de comprimento de metro” (ROSA, 2001, p. 87).

A partir desse momento, ao empreender fuga, podemos dizer que Joãoquerque inicia uma viagem, forçada, é claro, mas a situação o impele a pôr-se a caminho. Não tinha forças para o confronto com Ipanemão. Mesmo estando preocupado com Mira e hesitando em fugir, o terror que sentira era mais forte:

Teria ele de ganhar o nenhum rumo, para vastidão – *Pai do Céu!* – não se lhe dando de largada cá a Mira, sem porto e paz, podia nem com o vozeiro do Ipanemão, rompedor da harmonia, demoniático. E se debatia já a porta dos fundos, custou-lhe rodar a tramela, no triz de escape. Pôs-se para fora (ROSA, 2001, p. 88).

---

<sup>90</sup> Guimarães (1972, p. 96) descreve o Caos como “uma personificação da Vida Primordial, anterior à criação, no tempo em que a Ordem não tinha sido ainda imposta aos elementos do mundo recém-criado”.

Sendo assim, uma vez que consideramos a fuga de Joãoquerque uma viagem, ainda que tenha ocorrido contra sua vontade, faz-se necessário tecermos algumas considerações sobre o tema. A temática da viagem possui um caráter multimetafórico, podendo agregar vários sentidos, fato bastante peculiar na obra de Guimarães Rosa, já apontado desde o início desse trabalho e que, de certa forma, também norteia nossa pesquisa.

Aline Maria Magalhães de Oliveira (2010, p. 54), no artigo “Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa”, declara que a maneira como o viajante observa o mundo assemelha-se ao olhar do poeta, embora este tenha a capacidade de enxergar além do lugar comum, pois capta a peculiaridade da paisagem e das pessoas e traduz tudo em forma de poesia.

Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 951) apresentam o simbolismo da viagem como uma “busca da verdade, da paz e da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual”. Para os autores, a viagem consistiria em um desejo de mudança interior, de vivenciar experiências novas, indo além de um deslocamento físico de um lugar para o outro. Dessa forma, concluem que “a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo” (p. 952).

Cirlot (1984, p. 598) também destaca o caráter simbólico da viagem, como uma busca por mudança que emana do ser, característica própria dos heróis, pois estes seriam sempre “viajantes, quer dizer, inquietos”. O autor destaca vários tipos de viagens, como a viagem ao interior da Terra, a viagem da alma, a viagem noturna pelo mar e a viagem aos infernos, sendo esta última descrita como “a descida ao inconsciente, a tomada de consciência de todas as possibilidades do ser, cósmicas e psicológicas, necessárias para chegar às paradisíacas [...]”. Segundo o autor, são exemplos de viajantes que descem aos infernos, Enéias, Dante e Orfeu, aos quais acrescentaríamos Ulisses.

Mediante essas considerações, podemos observar que a viagem de Joãoquerque encontra-se permeada por elementos simbólicos e míticos, pois a nosso ver, durante o percurso de fuga, a personagem realiza uma viagem ao inconsciente, diante do universo caótico e infernal que se firmou ao seu redor, como veremos a seguir.

É notória no texto a presença da dualidade entre o bem e o mal, representados estes pelas figuras de Mira e Joãoquerque, de um lado, e Ipanemão, de outro. Da mesma forma, encontramos referências aos ambientes celestes e

infernais, como a presença dos “anjos-da-guarda” (ROSA, p. 86) e a constante invocação “*Pai do Céu!*” (ROSA, 2001, p. 87-88), nos momentos de desespero, enquanto Ipanemão é apresentado como a personificação do próprio demônio, “*Diabo do inferno!*” (ROSA, 2001, p. 89). A fuga de Joãoquerque, à noite, também nos remete a um cenário tenebroso:

Pelo escuro quintal corre Joãoquerque, com árvores diversamente e moitas em incuido, nelas topava ou relava, às tortas de labirinto, traspassoso o quintal que nunca se terminava, se é que só lá em baixo, tão além, na cerca onde houvesse depois o valezinho de um riacho, Joãoquerque corria e, quase no fim – já desabalado milagre era ele vencer o terreno, não conhecido – derrubou-se [...] (ROSA, 2001, p. 88).

Durante a corrida desabalada, Joãoquerque teve a impressão de ter visto “injustos vultos”, referindo-se aos possíveis capangas de Ipanemão, vindo a saber “mais tarde como sendo apenas o touro e vacas, atrasados noturnos ainda pastando, de Nhô Bertoldo” (ROSA, 2001, p. 88). Os vultos nos remetem, também, às figuras infernais, aos espectros que rondam a noite.

Araujo (2001) assemelha a experiência vivida por Dante, no primeiro canto do *Inferno* da *Divina Comédia*, com a de Joãoquerque, pois ambos teriam tido um “encontro frontal com o mal”:

Dante não morre, mas está prestes a iniciar uma longa viagem pelo reino dos mortos, começando pelo Inferno [...] Ele também, como Joãoquerque, morre para o tempo, para mover-se dos astros no céu – e o Inferno é um lugar onde não se vêem as estrelas. Após passar pela porta do Inferno, acompanhado de Virgílio, ouve suspiros, prantos e gritos (ARAUJO, 2001, p. 185).

Consoante à declaração da autora, acreditamos que a viagem da personagem Joãoquerque remete-nos tanto à viagem de Dante, quanto às de Ulisses, Enéias e Orfeu, estabelecendo um liame arquetípico entre elas. Afinal, todos eles, heróis, divindades ou, simplesmente, o homem Joãoquerque, transpuseram os portões dos infernos em busca de algo: seja para encontrar respostas para suas indagações; seja para conhecer o futuro; seja para trazer de volta o ente querido;

seja para conhecer o próprio eu, realizando assim, uma *catábase*<sup>91</sup>, como veremos a seguir.

No canto XI da *Odisséia*, de Homero, temos a descrição da descida de Ulisses ao Hades, para encontrar-se com o adivinho Tirésias<sup>92</sup>, a fim de que este lhe mostrasse como poderia retornar para Ítaca, em segurança, após a guerra de Troia. Antes de entrar, porém, realiza vários ritos para a evocação das almas. Nos infernos, Ulisses reencontra alguns companheiros de batalha e heróis, como Aquiles e Ajax, e também sua mãe, Anticléia, que morrera de tristeza diante da ausência do herói. Depara-se com os grandes criminosos que cumprem seus castigos, no Hades, e com outras criaturas horrendas que lhe causam muito medo, fazendo-o fugir:

Mas com harto ruído infinda chusma  
 Ávida concorrendo, enfim de medo  
 Que do imo a soberana me enviasse  
 A Gorgônia horrendíssima cabeça.  
 Rápido embarco a gente e safo os cabos (HOMERO, 2009a, XI,  
 vv. 499-504, p. 131).

No canto VI da *Eneida*, de Virgílio, o herói Enéias atraca na cidade de Cumas, antiga colônia grega, na Itália, e vai ao encontro da Sibila<sup>93</sup>, para que esta o conduzisse até o Hades, a fim de reencontrar seu pai, Anquises. Após realizar alguns ritos, como Ulisses, com o objetivo de poder descer aos infernos, mas também depois retornar de lá, Enéias vai ao encontro de seu pai, que lhe dá vários conselhos sobre sua viagem e conta-lhe sobre o futuro glorioso que seus descendentes, os romanos, terão. Enéias, antes de descer ao Hades, também sente muito medo, ao deparar-se com as criaturas infernais, sendo encorajado pela Sibila:

---

<sup>91</sup> R.M. Rosado Fernandes (1993, p. 347), no artigo *Catábase* ou Descida aos Infernos: alguns exemplos literários, explica-nos que, apesar de o termo grego *catábase* (*Katábasis*), cujo significado é “ação de descer, descida”, não ser um termo técnico literário, as descidas eram subentendidas como se fossem aos infernos. Tornaram-se um *topos* da literatura antiga, subsistindo até as literaturas da modernidade. Segundo Fernandes, o reino subterrâneo era considerado pelos antigos como um lugar onde a verdade poderia ser encontrada, devido à liberdade que as almas tinham de poder contar os fatos vividos na terra. Por isso, a descida aos infernos realizada pelos heróis ou pelos mortais seria sempre em função de uma causa nobre, como foi o caso de Hércules, ao resgatar a rainha Alceste.

<sup>92</sup> Segundo Commelin (s/d, p. 209), Tirésias foi um dos mais conhecidos adivinhos da Mitologia. Apesar da cegueira, tudo via: o presente, o passado e o futuro, bem como interpretava o céu e a linguagem dos pássaros. Mesmo depois de sua morte, Hades manteve-lhe o poder da profecia.

<sup>93</sup> De acordo com Guimarães (1972, p. 276), o termo Sibila, profetiza de Apolo, tornou-se uma generalização para todas as profetizas. Poderiam ser de várias regiões, Samos, Marpesso, Claros, mas a mais conhecida foi a de Delfos.

[...] cães pareciam ladrar nas sombras, à aproximação da deusa. 'Para longe, afastai-vos para longe, profanos – ordenou a profetisa – Retirai-vos todos do bosque sagrado; tu, segue o caminho e tira a espada da bainha; e agora, coragem, Enéias, agora, tem firmeza no coração'. [...] Enéias sentiu, então, um súbito arrepio de medo e, desembainhando a espada, enfrentou os monstros que se aproximavam [...] (VIRGÍLIO, s/d, p. 98-99).

Pela descrição da descida dos heróis épicos aos infernos, podemos perceber que mesmo sendo homens dotados de características sobrecomuns, como a astúcia e a bravura de Ulisses, e a origem divina do piedoso Enéias, filho da deusa Vênus, ambos sentem medo, no mundo além-vida, diante do encontro com o desconhecido, especialmente, quando se deparam com alguns seres horripilantes<sup>94</sup> que lá vivem.

O mesmo sentimento de horror, de medo, inunda o ser de Joãoquerque, fazendo com que descesse de forma desenfreada, pelo quintal de Mira, chegando a sofrer uma queda:

Joãoquerque, caído, um pouco se juntou, devia de ter quebrado osso, não aventurando apalpar-se, teimava em se esconder mais que as minhocas, deu-lhe voltas a cabeça, os dentes como rato em trapos ou um tremer maleitas, pelo frio, pelo quente [...] Por ora, seca a goela e amargume, o doer de respirar, como um bicho frechado (ROSA, 2001, p. 88).

O confronto com as forças do mal e da morte, representadas pela figura de Ipanemão, está acima da sua capacidade humana:

O Ipanemão não consentia, parecia ter-lhe já pulado por cima, às distâncias – aonde que viesse, esse havia de o escafuar – nem lhe valesse o fraquejo. [...] Ipanemão, cão, seguro em enredo de maldade da cobra grande, dele ninguém se livrava, nem por forte caso (ROSA, 2001, p. 88-89).

Joãoquerque não consegue encontrar a saída, não consegue retornar dos infernos, chegando ao ponto de desejar a morte, e permanecer naquele lugar. Aliás, o modo como se porta é carregado pela simbologia da morte, uma vez que se encontra na terra, deitado de costas, a olhar para as estrelas, padecendo de um esquecimento dos fatos de sua vida:

---

<sup>94</sup> Virgílio apresenta os Centauros, Silas, Briaréu, Lerna, Quimera, Górgonas e as Harpias, como habitantes do Hades. Todos com aparência pavorosa.

Diz que se esquecera de tudo nesta vida. *Valia era sossegado morrer...* [...] O mais era com a noite – isto é, os abismos, os astros. Joãoquerque prostrou-se, como um pavio comprido. Estava deitado de costas, conforme num buraco, analfabeto para as estrelinhas. Foi nesta hora que ele não caiu em si. Tenho tempo, se disse. Teve o esquecimento, máquinas nos ouvidos (ROSA, 2001, p. 88-89).

Sobre o esquecimento de Joãoquerque, é interessante ressaltar como tal fato remete ao mítico rio Lete, uma vez que, pela descrição de sua corrida, havia no lugar um riozinho: “se é que só lá em baixo, tão além, na cerca, onde houvesse depois o valezinho de um riacho [...]” (ROSA, 2001, p. 88). De acordo com Guimarães (1972, p. 201), Lete, o Esquecimento, presidia a fonte do esquecimento, ou seja, o rio Lete, situado nos Infernos. Os mortos bebiam de sua água para se esquecerem das coisas do mundo. Essa fonte era considerada irmã da Morte e do Sono.

Nessa viagem simbólica, nesse mergulho em seu próprio ser, Joãoquerque apresenta-se no limite entre a vida e a morte: permanecer no abismo profundo em que se encontrava, dominado pelo medo, pela insegurança ou voltar e enfrentar a irrupção do mal? Vem-lhe à mente a figura de Mira, a perseguição de Ipanemão, e reflete, profundamente, sobre sua condição, como se viajasse ao âmago do ser, para encontrar forças. Sua viagem chega ao ápice: decide retornar, como vemos em:

Até os grilos silenciavam. O silêncio pipocava. As corujas incham os olhos. Diabo do Inferno! – se representou, sem ser do jeito de vítima. Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo. Tudo era leviano, satisfeito desimportante. O medo depressa se gastava? – caíra nas garras do incompreensível. Então, se levantou, e virou volta (ROSA, 2001, p. 89).

Do momento em que empreende volta, Joãoquerque mostra-se totalmente outro. Decidido, seus gestos são meticulosos, como se arquitetasse um plano: “Joãoquerque remontava o quintal, desatento a tudo, mas de cauteloso modo [...] Com firme indireção, para maior coragem, pés de lobo. Como se fosse, *diabo-do-céu!*, brincar de matar, de verdade, o chão, na base do passo” (ROSA, 2001, p. 89-90).

Pela primeira vez, ouvimos a palavra “coragem” referindo-se a sua pessoa. Joãoquerque procura algo no quintal para que pudesse pôr em prática o que decidira: “Tirou risco o fino de alguma luz: em machado, encabado, encostado,

talvez, até enferrujado terrível. Ele não podia pegar em nada, pois com cerrados os punhos, *diabo-do-inferno!* E o pé que continuou no ar. O machado, tal, para tangimento, relatado em sua razão” (ROSA, 2001, p. 89).

Da mesma forma que Orfeu descera aos Infernos para trazer de volta Eurídice, Joãoquerque também quer resgatar Mira que, de certa forma, encontrara-se aprisionada em um mundo sem vida, cercada pelo espectro de Ipanemão. Mas, diferentemente, de Orfeu, Joãoquerque não olhou para trás, acreditou que sua amada Mira estaria lá, olhou adiante, seguindo em frente.

Quando chegou, encontrou o vilão com mais dois homens acorados em frente da casa. Ipanemão bebia e assava carne, totalmente descontraído, sem transparecer a feição sanguinária que lhe era característica. Ao perceberem Joãoquerque, pouco caso fizeram de sua presença, ignorando totalmente o porvir: “Foi aliás de modo imoderado, que ele se chegou, rodeando um perigo, com cara de cão que não rosna, em sua covarde coerência: no não querer contenda. Saudou, parou, pasmoso, como um gesto detém a orquestra inteira” (ROSA, 2001, p. 90).

Como todo ser humano, herói ou vilão, todos estão sujeitos às leis da sorte, do destino. Nesse jogo de dados, a sorte pendeu para Joãoquerque: “Diz-se que era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados<sup>95</sup>, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente” (ROSA, 2001, p. 90).

A arma utilizada por Orfeu para aplacar os seres infernais foi a lira, juntamente com seu canto suave, enquanto a de Joãoquerque foi o machado: “Joãoquerque, porém, o rodeou, também, lhe pediu – *Olhe*<sup>96</sup>! – baixo, e, erguendo com as duas mãos o machado, braz!, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça. Ipanemão, enfim, em paz. Até aquele dia ele tinha sido imortal; perdeu as cascas” (ROSA, 2001, p. 90).

<sup>95</sup> Commelin (s/d, p. 332) nos ensina que a Sorte era, para os antigos, uma parte de bens ou de males devolvidos a cada indivíduo, pelo Destino. Considerada uma divindade pelos romanos, era chamada de deusa *Sors*, tendo as mesmas honras que o Destino. Geralmente, representada como uma jovem, com adornos requintados, trazia no peito um cofre quadrado para tirar as sortes, ação realizada por meio do lançar dos dados. Daí, teríamos a conhecida expressão: “A sorte está lançada”. Comumente conhecida entre os gregos e romanos, a frase eternizou-se com *Caius Julius Caesar*, general romano, que teria dito *Alea iacta est* (a sorte, os dados estão lançados), quando, em um momento de decisão, atravessou o Rio Rubicão, em 49 a.C. e retornou com suas legiões, da Gália para Roma.

<sup>96</sup> “*Olhe*” dito repentinamente sugere a palavra latina *alea*, *ae* (a sorte, os dados), como se, naquele momento, a sorte de Joãoquerque estivesse lançada.

Cirlot (1984, p. 360) apresenta o machado como o símbolo do poder da luz. No conto, a luz que viria iluminar as trevas, trazendo a paz. Após a morte de Ipanemão, o eixo voltou novamente a girar como antes, o cosmos foi restabelecido: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (ROSA, 2001, p. 91).

Ao analisarmos a trajetória de Joãoquerque, homem simples, pacato, que, inicialmente, não possui nenhuma virtude que possa ser destacada, pelo contrário, considerado até medroso, pela atitude de fugir diante do perigo, podemos perceber que, ao longo de sua jornada ao mundo infernal, consegue realizar uma grande façanha: retornar. Como diz a Sibila, na *Eneida*, tal tarefa é para poucos:

Descendente do sangue divino, troiano filho de Anquises, a descida para o Averno<sup>97</sup> é fácil. A porta de Plutão fica aberta noite e dia: mas voltar e retornar à atmosfera superior, aí está o trabalho, aí a dificuldade. Conseguiram tal coisa poucos mortais filhos de deuses que foram amados pelo justo Júpiter ou cuja ardente virtude os fez subir até o éter (VIRGÍLIO, s/d, p. 97).

A personagem retornou dessa viagem simbólica, pois conseguira vencer seus medos, seus fantasmas, tendo coragem para enfrentar aquilo que mais o afligia, seu adversário Ipanemão, ainda que a maneira escolhida tenha sido trágica. Joãoquerque (cujo nome remete-nos à palavra latina *quercus*, *us*, carvalho, por extensão, duro, resistente) assemelha-se aos heróis épicos que vivenciaram essa aventura, pois como eles, também, sentira medo, mas conseguira vencê-lo, ou pelo menos, contorná-lo, já que, ao final, verificamos que voltara a ser o mesmo, querendo dizer, um homem tranquilo, cômico de sua existência: “Joãoquerque se sentou, fez porção de caretas. Nunca aprendera a não cuspir, não podia mais com tantas causas. Quer que dizer: os pés no chão, a mão na massa, a cabeça no lugar, os olhos desempoeirados, o nariz no que era de sua conta” (ROSA, 2001, p. 91).

É interessante destacar que o início do texto nos recorda a invocação das obras épicas, mas ao invés do tradicional pedido de inspiração feito pelo poeta, “Canta, ó Musa...”, o narrador nos diz que essa estória “conta-se, comprova-se e confere” (ROSA, 2001, p. 86). Da mesma forma, Joãoquerque torna-se o seu porta-voz, como um aedo, narra suas próprias façanhas, suas *gesta*: “Agora, porém,

---

<sup>97</sup> De acordo com Guimarães (1972, p. 84), o Averno era um lago, na Itália, consagrado a Plutão, que mantinha comunicação com os infernos.

portintim, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo” (ROSA, 2001, p. 87).

A personagem Joãoquerque, com seus medos e coragens, tende a figurar no rol dos heróis rosianos, como afirma Silveira (1997):

Os heróis de *Tutaméia* restituem a plenitude primordial, deixando entrever o desejo de imortalidade tal como o desejo dos antigos heróis, filhos dos deuses. A *identificação heroica* se dá entre os personagens rosianos com o entrosamento do divino e do diabólico, do riso e do susto, das minúsculas virtudes entremeadas pelos vícios, dos processos inconscientes do eu assimilados pelo ideal do eu... (SILVEIRA, 1997, p. 221).

Na outra estória de Rosa, “Estoriinha<sup>98</sup>”, que, apesar de ter no nome o sufixo *-inha*, aparentemente, denotando o sentido de pequenez, simplicidade, encontramos um enredo que destoia do título, uma vez que os fatos narrados possuem raízes míticas que deveras nos transportam à época “desde que o mundo é mundo”.

Se observado apenas em primeiro plano, o conto, sem muitas surpresas, apresenta-nos novamente um conflito gerado por um triângulo amoroso. Dessa vez, a disputa pelo amor da mesma mulher ocorre entre dois irmãos, Rijino, o mais velho, e Mearim, o mais novo.

É interessante como o enredo inicia-se sob a perspectiva do retorno, pois os irmãos encontram-se no porto, à espera da mulher, que está retornando da Bahia, vindo em um barco a vapor, pelo Rio São Francisco. A partir daí, vamos tomando conhecimento dos fatos que antecederam esse momento. Rijino trouxera a mulher do Verde-Grande e casara-se com ela. Porém, ela dele não gostou, vindo a se apaixonar por Mearim e com ele empreendendo uma viagem de fuga: “Dele, Mearim, sim, querido, marcado, convivido. Entre o que moço, ele sentia sem saber olhar: só menção de responder, amor a futura vista. Ela fez que feliz oprimido a levasse; saídos escondidos, levará-o, para parar em Paulo-Afonso” (ROSA, 2001, p. 94).

Passado o tempo, Mearim arrependeu-se do ocorrido e tomado pelo sentimento de culpa, deixou-a, retornando à procura do irmão. Este havia se mudado da região, talvez, por vergonha, mas vieram a se encontrar pouco depois: “Topou-o no porto. Subido da surpresa, frente a ele se propôs, faltoso e irmão, cara

---

<sup>98</sup> Passos (2000, p. 199) atenta para o fato da repetição do “i” como uma forma de representar “a marca dúplice das relações entre as personagens e a temática centrada num triângulo amoroso”.

à cara: – *‘Me mate. Errei, enxerguei, me puni. Seja pelo leal que não fui...’* – e esperou o novo” (ROSA, 2001, p. 94).

Embora a expectativa criada seja a de que Rijino o puniria, pelo ultraje sofrido, essa não se confirma, pois Mearim é perdoado. Rijino, apesar de “custoso” (ROSA, 2001, p. 94), aceita o irmão de volta, justificando que a mãe não mereceria tamanho desgosto: – *‘Nossa mãe essas mais lágrimas não houvera de carpir...’*” (ROSA, 2001, p. 94).

Dessa forma, Rijino mantém Mearim junto de si, na cidade de Maria-da-Cruz, provavelmente, com intenções ocultas, pois ambos, como um segredo guardado no íntimo, anseiam pelo retorno daquela que havia mudado o rumo de suas vidas:

Mearim não a abarcava – da memória, que é o que sem arrumo há, das muitas partes da alma – a cada sete batidas um coração discorda. [...] Dela tendo saudades, certas (ROSA, 2001, p. 93-94).  
Rijino imaginava em alguém ausente – escarrava. Outramaneira por dentro devia de curtir resumos, de tanta espécie (ROSA, 2001, p. 94).

Pelas ações de Rijino, ainda que tenha aceitado o irmão de volta, tratando-o bem, pois “deu a ele cama e lugar em mesa, na casa e lhe cedia revólver ou rifle” (ROSA, 2001, p. 94), percebemos que seu perdão não fora total. Na verdade, a presença de Mearim torna-se uma isca para atrair a mulher de volta: “Seguro o Rijino pontual soubesse que um dia ela apareceria, havia de vir, com isso ele contava, que a desunião faz as enormes forças. [...] Que era que o Rijino propositava?” (ROSA, 2001, p. 93).

O desejo de que essa mulher volte direciona os passos dos dois irmãos, que, como num ritual, continuamente, vão até o porto, contando com a possibilidade de encontrá-la: “la, cada vez, exato ficava vendo vapores. Todo o mundo – rio-abaixo, rio-acima – acaba algum dia passando por estes cais. Mearim, ia, tal, também com pena, espiava o ar aberto, ora com nojos de tão fácil se arrepender, desmentia os pensamentos” (ROSA, 2001, p. 94).

Rijino tenta controlar o pensamento do irmão, para que dela Mearim não se recorde, façanha quase impossível, dado o forte sentimento que nutre por ela: – *‘Não pense na fulana...’* só para a obediência. Rijino não dava conselhos, situado positivo” (ROSA, 2001, p. 93).

Quem seria essa fulana? Qual o nome dessa mulher, cuja presença teria modificado tanto a vida desses dois irmãos? O nome Elpídia é mencionado apenas uma vez no conto: “Dela, de Elpídia, mais nunca nada referia, tirante o de abafo” (ROSA, 2001, p. 94), mas o caráter mítico-simbólico e ambíguo que dele emanam, nortearão nossas considerações acerca do conto.

A palavra “Elpídia”, de origem grega, é, tradicionalmente, traduzida com o sentido de “esperança”. Araujo (2001, p. 188) e Cruz (2001, p. 133) apresentam esse mesmo sentido: “*Elpis*, do grego, significa esperança, deusa da esperança”. Contudo, Mary de Camargo Neves Lafer (2008, p. 27), na tradução que faz da obra *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, faz a seguinte observação: “*Elpis* foi traduzida por ‘Expectação’ porque comporta mais o sentido amplo de espera (do negativo ou do positivo) do que a palavra ‘Esperança’, que tradicionalmente aparece nas traduções”.

Essa ambiguidade apresentada pela autora, presente no termo esperança, já que o sentido de esperar nos remete tanto às coisas boas, quanto às más, para nós, está diretamente relacionada à caracterização da personagem Elpídia, no conto. Da mesma forma, a maneira como a personagem é representada, nos direciona à sua ancestral mítica, a figura de Pandora, a primeira mulher, arquétipo da beleza, da sedução, mas também dos ardis. O mito de Pandora relaciona-se, de forma direta, ao de Prometeu (já mencionado anteriormente) e de seu irmão, Epimeteu: coincidentemente, dois irmãos e uma mesma mulher, como veremos a seguir.

Conforme a tradição mítica grega, Pandora teria sido a primeira mulher da raça humana. A pedido de Zeus, Hefestos a moldara com o barro e os outros deuses teriam dado a ela vários dons, daí o seu nome Pandora, ou seja, “todos os dons”. Hesíodo narra o episódio em *Os Trabalhos e os Dias*, apresentando a criação da mulher como um castigo de Zeus, a fim de punir Prometeu por havê-lo enganado:

Hefestos muito velozmente terra à água misturar e aí pôr humana voz e força, e assemelhar de rosto às deusas imortais esta bela e deleitável forma de virgem; e a Atena ensinar os trabalhos [...] e à áurea Afrodite à volta da cabeça verter graça, terrível desejo e preocupações devoradoras de membros. Aí pôr espírito de cão e dissimulada conduta determinou ele a Hermes [...]. Atena, deusa de glaucos olhos, cingiu-a e adornou-a; deusas Graças e soberana Persuasão em volta do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça com flores [...]. Então em seu peito, Hermes Mensageiro Argifonte mentiras, sedutoras palavras e dissimulada conduta forjou [...]. Pandora, porque todos os que têm olímpia morada deram-lhe um

dom, um mal aos homens que comem pão (HESÍODO, 2008, vv. 60-82, p. 27).

Após a criação de Pandora, ela é enviada a Epimeteu<sup>99</sup>, como presente. Prometeu já havia, anteriormente, advertido ao irmão de que não recebesse nada de Zeus, mas aquele não seguiu o conselho e encantado com a bela mulher, casou-se com ela. Pandora trouxe consigo um jarro, do qual teriam saído todos os males existentes na terra: “mas a mulher, a grande tampa do jarro alçando, dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares. Sozinha, ali, a Expectação em indestrutível morada abaixo das bordas restou e para fora não voou, pois antes repôs ela a tampa no jarro” (HESÍODO, 2008, vv. 94-98, p. 27).

Costa (2003, p. 30) destaca o papel ambíguo de Pandora, pois ao mesmo tempo em que possui os dons da beleza, da graça, também reúne os dons da malícia, causando aos homens todos os tipos de desgraças, sendo por isso caracterizada de belo mal (em grego *Kalón Kakón*).

E é nessa ambiguidade do mito que também residem as ações de Elpídia. Desde o primeiro momento em que é citada no texto, quando é avistada, de longe, por Mearim, diante da aproximação do vapor, a beleza é seu principal atributo: “Mesma, passageira, ela, alta, saia pintada, irrevogável, bonita como uma jibóia, os cabelos cor de égua preta<sup>100</sup>” (ROSA, 2001, p. 92). A comparação com a jiboia feita em termos de beleza, antevê também outra característica, a da sedução, persuasão, dada a vasta simbologia que a serpente possui, bem como a do enredamento, uma vez que a jiboia não possui veneno, matando suas presas por asfixia. Como na constatação de Mearim sobre Elpídia: “Ela chupava-lhe a respiração das ventas” (ROSA, 2001, p. 93).

Elpídia também possui todos os dons. É bela, atrai pelo perfume, seduz pelas palavras, pelo toque, pelo cheiro, como nos revelam as lembranças de Mearim: “Lá fez ela aceno, linda a mão de paixão ou ameaça [...]. Saudosa, por cheiro, tato,

<sup>99</sup> Lafer (2008, p. 27) esclarece que Epimeteu é o reverso de Prometeu, pois seu nome indica que ele compreende os fatos após terem acontecido, enquanto Prometeu é o previdente. A autora cita os termos “prometeia” e “epimeteia” como formas de inteligência acerca dos fatos.

<sup>100</sup> Faz-se interessante ressaltar a comparação feita entre os cabelos de Elpídia com a negritude de uma égua. André Bonnard (apud COSTA, 2003, p. 30) apresenta-nos um poema de Simônides de Amorgos, poeta grego da época arcaica, em que o autor classifica as mulheres de acordo com os animais. De acordo com o poeta, cuja misoginia é patente, eis a mulher-égua: “Há a mulher-égua: demasiado orgulhosa para sujeitar-se a qualquer trabalho, recusa-se a deitar as varreduras para fora de casa; vaidosa da sua beleza, banha-se duas ou três vezes por dia, inunda-se de perfumes, enfia flores nos cabelos, admirável espetáculo para os outros homens, flagelo para o seu marido”. Teria esse tipo de mulher alguma semelhança com Elpídia?

sabor, a voz às vezes branda, cochicho que na orelha dele virava cócegas, no fúrio aconchego” (ROSA, 2001, p. 93). Ela, semelhante à Pandora, possui adornos, percebidos pelos “brincos balançando, tocando-lhes as faces, vinha com a felicidade” (ROSA, 2001, p. 95); bem como a ela atribui-se uma conduta um tanto duvidosa: “Mulher de atentada vontade. Rijino a trouxera e esposara, brejeira do Verde-Grande<sup>101</sup>, quebradora de empecilhos” (ROSA, 2001, p. 95).

Uma característica bastante marcada, no texto, diz respeito às sensações pelas quais Elpídia é lembrada, como o cheiro, o gosto, o toque, que tendem a despertar o desejo nos homens, numa relação marcada, em princípio, mais pelo envolvimento carnal, pela sexualidade: “Aquele perfume chegava ao sangue da gente” (ROSA, 2001, p. 95). Da mesma forma que Pandora, cuja criação marca a bipartição homem/mulher, como destaca Lafer (2008):

É com Pandora que se instaura definitivamente a condição humana, pois até aqui os homens eram autóctones; com a primeira mulher surge a sexualidade e é com a primeira fêmea, da raça dos mortais, que um novo ciclo se inicia e os *ánthropoi* (seres humanos) passam a ser *andrós* (homens) e *gynaikes* (mulheres) (LAFER, 2008, p. 59).

Como a primeira mulher, portadora de todos os males, Elpídia, com sua chegada, também acaba por semear a discórdia entre Rijino e Mearim, fazendo com que os laços fraternais que os unem sejam estremecidos. E o que dizer desses irmãos? Seriam semelhantes aos irmãos presentes no mito, Prometeu e Epimeteu? Na versão mítica, os irmãos não disputam o amor de Pandora, ainda que ela seja um ponto de desacordo entre eles, já que Prometeu sabia dos males que ela poderia causar. Mas não podemos negar que as características das personagens do conto remetem-nos a eles, como destacaremos a seguir.

Prometeu, um Titã<sup>102</sup>, é uma figura mítica reconhecida pela sua íntima relação com a humanidade, por ter criado o homem, do barro, e por ter entregado a ele o fogo, indispensável para sua sobrevivência. Mas sua principal característica é a previdência, ou seja, raciocinar, refletir antes dos fatos acontecerem. Há firmeza nas decisões de Prometeu, como salienta Commelin (s/d, p. 94): “Aquele que primeiro

<sup>101</sup> Convém destacar a simbologia do nome da região, Verde-Grande, uma vez que a cor verde é, popularmente, associada à cor da esperança.

<sup>102</sup> Segundo Guimarães (1972, p. 302), os Titãs eram seres monstruosos, filhos de Géia, a Terra, e Urano. À medida que nasciam, o pai os encerrava nas profundezas da Terra. Foram libertados por Cronos, o irmão mais novo. Após participarem de uma batalha contra Zeus e serem vencidos, foram precipitados nos abismos mais profundos da Terra.

conseguisse o fogo não podia ser a seus olhos um simples mortal, mas um Titã, um êmulo atrevido e feliz da divindade, ou por assim dizer, um verdadeiro deus. Tal foi Prometeu”.

Coincidentemente, na primeira referência ao nome de Rijino, no texto, é feita uma relação com o fogo: “Dez passos, de lado, vigiava o Rijino também o vapor chegar, como os bichos olham o fogo” (ROSA, 2001, p. 92).

Provavelmente, Rijino não tenha a nobreza de Prometeu. Mas suas características, presentes desde o nome (Rijino nos lembra da palavra rígido, e por extensão, severo, forte), tendem a aproximá-lo de um titã, quer seja pela força, como vemos em:

Rijino inteirado se quadrava, escondendo essas mãos de costas peludas (ROSA, 2001, p. 92).

Rijino duro remordia, os dentes apertava, para nem no instante se envergonhar, o queixo afirmado [...] (ROSA, 2001, p. 93).

Rijino fechou as mãos, em par, socava o ar feito o boneco tãoamente (ROSA, 2001, p. 94).

Como também pela maneira como Rijino toma suas decisões, de forma articulada, como se previsse o futuro. Contrariando o senso comum, diante da volta de Mearim, ao invés de puni-lo ou até de matá-lo, como forma de vingar sua honra, Rijino recebe o irmão e o perdoo. Tal gesto, porém, tinha uma razão: esperar pela volta de Elpídia, que viria atraída por Mearim: “Seguro o Rijino pontual soubesse que um dia ela apareceria, havia de vir, com isso ele contava [...]. E era o que Rijino pelo jeito aprovava. Movendo drede para isso que ele Mearim ali em Maria-da-Cruz ficasse, para chamar atraído aquele açoite de amor” (ROSA, 2001, p. 93-94).

Já Mearim é o oposto de Rijino. Unem-se, apenas, pelo sentimento que nutrem pela mesma mulher. Mearim recorda-nos de Epimeteu, pois pensa demasiadamente tarde. O seu traço característico é a dúvida, a insegurança, diante dos caminhos que precisa trilhar, deixando as coisas acontecerem: “Ele não estremeceu, provado para o silêncio e engasgo. Se entregava afinal – ao de Deus a acontecer. [...] Mearim desentendia, returbado” (ROSA, 2001, p. 93 e 95). É um homem atormentado pelo sentimento de culpa, deixando as coisas acontecerem como forma de expiar seus pecados: “Mearim abaixou o rosto, com as ideias e

culpas. Se dava de cansado, no impossível de ser ciente das próprias ações” (ROSA, 2001, p. 92).

Cruz (2001, p. 131) atenta para o significado do nome Mearim, que apresenta a “condição de um ser dividido”, pois mear, segundo Ferreira (1986, p. 1107), tem o sentido de dividir ou partir ao meio. Certamente, Mearim vive um grande conflito: decidir-se por honrar os laços de sangue, na figura do irmão, ou vivenciar a paixão, deixar-se levar pelo desejo por Elpídia, a cunhada. Apesar de já ter partido com Elpídia, de ter tido a chance de viver com ela, longe do irmão, ele decide voltar, como se fugisse, não sendo forte o suficiente para assumir o seu ato: “Essa ação de estar, ele acaba calcado não aguentara: o susto, uns medos, em madrugada, desgostosa, à voz de reprova, neste mundo tão sujeito. Sem hoje nem onde, então ele se escapara, para qualquer comarca” (ROSA, 2001, p. 94).

Mearim embrenha-se em uma viagem de fuga. Uma fuga de si mesmo, de seus sentimentos, deixando que as coisas tomem o rumo ao acaso, ao regressar para junto do irmão. De certa forma, sabe que sua presença pode trazer Elpídia de volta, como ele mesmo diz ao retornar: “*Aqui, convém eu não ficar, o Sãofrancisco todo é alertamente...*’ – temia ela viesse, pleiteava vasto socorro” (ROSA, 2001, p. 93), mas não atenta para as consequências, não busca interferir no curso dos fatos, como Epimeteu, ao receber Pandora.

Mearim, mesmo tendo deixado Elpídia, por vontade própria, não consegue se esquecer de sua imagem, idealizando-a no pensamento: “Somente assim – sozinha e triste imaginada, sempre não enxergada, sua formosura em vai-vém, a jovem dormida nas florestas” (ROSA, 2001, p. 95); da mesma forma, não se esquece do irmão, do dever fraternal e até paternal que lhe são devidos: “Estimava, por dó ou grato expor, Rijino, que dele com agarrada e estúrdia afeição cuidava, como um pai, aborrecido, odioso” (ROSA, 2001, p. 95), sendo esses os principais motivos de sua hesitação.

Nesse triângulo amoroso, faz-se interessante destacar as ações de Elpídia e o contraste que estabelecem com as de seus dois pretendentes. Elpídia é uma mulher que, dotada de muitos dons, como a beleza, a sensualidade, a persuasão, possui um atributo que a define: a coragem. Não se intimida frente aos obstáculos que aparecem em seu caminho; pelo contrário, ela é a “quebradora de empecilhos” (ROSA, 2001, p. 94). Decide e convence Mearim a partirem para uma viagem perigosa, sendo guiada pelo coração, não tendo medo dos dissabores que

pudessem surgir: “Ela fez que feliz oprimido a levasse; saídos escondidos, levara-o para parar em Paulo-Afonso” (ROSA, 2001, p. 94).

Mesmo sendo abandonada por Mearim e sabendo da fraqueza desse homem, ainda resolve voltar, a fim de reencontrá-lo, não temendo o possível reencontro com Rijino: “Ela, vem, que decidida, desastrada” (ROSA, 2001, p. 95). Elpídia é uma mulher que rompe com os valores morais instituídos, preocupando-se em encontrar a felicidade que, para ela, era Mearim: “Ela, direita – uns meninos carregando baú e trouxas. Só via a ele, Mearim, receava nada [...] vinha com a felicidade” (ROSA, 2001, p. 95).

Ao contrário de Mearim, ela tem o domínio sobre si e sobre sua vontade, pois “Ela era a de não se desvanecer. [...] Ela se pertencia” (ROSA, 2001, p. 93). Da mesma forma que é “irrevogável” (ROSA, 2001, p. 92), ou seja, não tenta esconder, anular seus sentimentos, como Rijino e Mearim, que de certa forma, dissimulam suas intenções. Rijino, por manter Mearim próximo a ele, velando o desejo de atraí-la de volta; Mearim, por viver junto ao irmão, mas ainda pensando em Elpídia. Desde o princípio, ela deixara bem clara sua escolha: “Do Rijino não gostou – nem os anjos-da-guarda. Dele, Mearim, sim, querido, marcado, convivido” (ROSA, 2001, p. 94).

A cena final do conto lembra-nos uma emboscada. Após o desembarque do vapor, Elpídia, toda alegre, ao ver Mearim, caminha em sua direção. Mearim, sem qualquer reação a aguarda, ambos sendo observados por Rijino: “Ele no tolhimento; acolá o Rijino; o silêncio triplicado. [...] O Rijino deu passo” (ROSA, 2001, p. 95). Abruptamente, Rijino a segura pelo braço e diz: “– ‘Tu!’ – demo doloroso. – ‘Tu, não!’ – ela renitiu, os dois em enrolamento, curto esforço” (ROSA, 2001, p. 95).

O desenrolar dessa cena tende a nos surpreender, pois conhecendo a rudeza de Rijino, ficamos na expectativa de que ele vá, enfim, realizar algum ato de vingança contra Elpídia, deixando transbordar todo o sentimento de rancor que deveria estar represado em seu íntimo. Porém, quem acaba por sacar de um punhal e assassinar Rijino é Elpídia: “Ela puxara por um punhal, no mesmo lance, revirava-o, isso, o chiar de água em brasa. Rijino, pafo, caído, uma toda vez, findado” (ROSA, 2001, p. 95).

Passos (2000, p. 200) atenta para a profundidade da cena, destacando a similaridade entre Elpídia e outras personagens rosianas, como Flausina do conto

“Esses Lopes”, que assumem seu desejo, “contrariando a ordem moral do ‘não matarás’ e submetendo-se a provável confinamento”.

Elpídia, mesmo com toda “virilidade” (PASSOS, 2000, p. 201) com a qual é representada, após cometer tal ato, fica atônita, como se até ela desconhecesse o tamanho de sua coragem, sendo descrita, pela primeira vez, em uma situação de incerteza: “Só ela e o irremediado intervalo. Seja como se outra, destorcido o rosto, claro, à lástima arregalada, espiava para o alto e para o chão, por tudo o completo cansaço. Ela estava ajoelhada” (ROSA, 2001, p. 95-96).

Com a chegada de curiosos e da polícia, na cena do crime, Mearim, que nada fizera até então, subitamente, passa por uma transformação: “Mearim, seus olhos abriram muito, então, brilhados, tanto destapavam” (ROSA, 2001, p. 96). A simbologia do abrir os olhos é muito expressiva, como se ele tivesse tido uma revelação. Mesmo sendo tarde, após ter acontecido uma tragédia, Mearim começa a entender as coisas, como Epimeteu. Finalmente, compreende que o real sentimento que nutre por aquela mulher é amor: “Mearim se levantou, de ajoelhado também, o sangue respingara-o. Seu coração entendeu. Iria, desde que enterrado o morto, à Lapa do Santuário do Santo-Senhor-Bom-Jesus, por um perdão, pela dor de todos” (ROSA, 2001, p. 96).

O retorno de Elpídia e, conseqüentemente, a morte do irmão, o libertam da culpa, do remorso, para que pudesse viver uma nova vida: “Depois, a vida dele era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor” (ROSA, 2001, p. 96). Sua mudança é visível, uma vez que, seguro, se intitula como dono de Elpídia, logo dela, que sempre “se pertencia”.

Como Pandora, portadora de dons e de males, Elpídia também acaba por causar um mal, cometera um crime. Porém, pela própria ambigüidade existente na essência de ambas, também é responsável por trazer um bem, a sua libertação e a de Mearim. *Elpís*, Esperança ou Expectação que ficara guardada no jarro, pode ser portadora de um bem e de um mal, no caso de “Estoriinha”, prevalece o bem, com a possibilidade de uma vida futura centrada no amor.

Mediante a análise dessas duas estórias de Rosa, podemos ver como há uma ênfase na expectativa diante dos fatos narrados, pois nessas viagens e nesses retornos nos deparamos com as mais imprevisíveis situações. Em “Estória nº3”, Joãoquerque, homem pacato, calmo, vence o medo e acaba por matar, de forma

violenta, seu rival Ipanemão. Da mesma forma, em “Estoriinha”, temos o assassinato de Rijino, cometido por Elpídia, sendo que a força e a brutalidade eram traços característicos do primeiro. Tais ações que tendem a desencadear uma perspectiva de vitória, frente aos maiores pesadelos das personagens, só são possíveis mediante o ato de retornar realizado por elas.

Além da temática, nos contos, há um movimento de retorno, de ida e volta, com relação ao tempo do discurso na narrativa, verificado pelas prolepses e analepses (esta última também é denominada de *flashback*). Como a narrativa, inicia-se *in medias res* (no meio dos acontecimentos), muitas vezes, há pausas, nas quais o narrador recorre a fatos do passado, anteriores àquele momento, valendo-se da analepse; da mesma forma, se houver a antecipação de fatos futuros, e depois, o retorno ao ponto de partida, teremos a prolepse, como verificaremos nos textos.

Em “Estoriinha”, temos um exemplo claro de analepse, pois o conto inicia-se com a cena do porto, onde Rijino e Mearim aguardam a chegada de Elpídia, que está no vapor. Enquanto o barco se aproxima, é feita uma descrição da posição em que os três se encontram:

Senão quando o vapor apitou e se avistou subindo o rio, aportava da Bahia cheio de pessoas. Mearim viu-a e viu que de bem desde a adivinhara, estava para cada hora, por fatalidade de certeza. [...] Dez passos, de lado, vigiava o Rijino também o vapor a chegar [...]. Lá fez ela aceno, linda a mão de paixão ou ameaça, porquanto o vapor zoava, as fumaças se desenfeixando (ROSA, 2001, p. 92-93).

Em meio a três marcações temporais de presente, são feitas as inserções do passado, a fim de que entendamos, pelo retrospecto, como os acontecimentos se desenrolaram até ali:

Atual ali entanto ela estava, o vapor a entrar, recebido, por meio de zoeira, novidade, grita, deduzido dos extremos do Juazeiro (ROSA, 2001, p. 93).

[...]

O vapor manobrava em o se encostar, ela outro instante desaparecia (ROSA, 2001, p. 94).

[...]

A hora era cedo. O povo, influído, mais se ajuntava. Esses vapores aqui chegavam corretos no horário. Aí estavam desembarcando (ROSA, 2001, p. 95).

Da mesma forma, em “Estória nº3”, temos um exemplo de prolepse, uma vez que o narrador nos conta o sinistro episódio vivido por Joãoquerque e Mira, no passado: “Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar [...]” (ROSA, 2001, p. 86); porém, o narrador realiza pausas na narrativa, fazendo inferências do que ocorrerá no futuro, ou seja, no presente, quando a situação já se encontra resolvida, como vemos nos seguintes trechos:

Mira via o instante e adiante, desenhos de horror: até hoje por isso não pode deixar de querer ainda mais, com históricos carinhos, o seu hoje, mais que ex-amante, Joãoquerque, avergado homenzarrinho, que ora se gelava em azul angústia (ROSA, 2001, p. 87).

Agora, porém, portintin, ele a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam [...] (ROSA, 2001, p. 87).

Com efeito, por meio de idas e de voltas, as duas estórias de Rosa se eternizam.

### 3.6 “GRANDE GEDEÃO”: O RETORNO À IDADE DE OURO

*Vagava-lhe o tempo  
e o repouso mandava-o meditar  
– renovado o carretel de ideias [...]*  
“Grande Gedeão” (ROSA, 2001, p. 125).

“Grande Gedeão” é o décimo sétimo conto na ordem. O título, que soa redundante pelo adjetivo grande e pelo nome que dá ideia de aumentativo, remete-nos diretamente à figura bíblica de Gedeão, cuja história é narrada no sétimo livro do Antigo Testamento, intitulado *Juízes*.

Juiz era o nome dado a certas personagens insignes que, depois da morte de Josué (personagem do livro anterior), libertaram o povo de Israel de seus inimigos, até a constituição do reino, entre os séculos XII e XI a. C.. Os juízes eram chamados por Deus, de acordo com as necessidades, geralmente, quando Israel se encontrava em uma situação de opressão por algum outro povo. Após o cumprimento da missão libertadora, continuavam a exercer autoridade sobre o povo, até o fim de suas vidas, mas apenas dominavam as tribos que eram libertadas por eles.

O livro é uma coleção das histórias de doze heróis, classificados em maiores ou menores, conforme a maneira como seus feitos são descritos. Alguns apenas possuem a menção de seus nomes, de suas famílias, da duração de seus governos e do local de sua sepultura, enquanto outros possuem suas façanhas descritas com particularidades, como é o caso de Gedeão e de Sansão. A narrativa é estruturada em um esquema fixo, contendo quatro momentos: o pecado do povo (práticas idolátricas), castigo (dominação estrangeira), arrependimento e a libertação por obra de um juiz.

Gedeão foi o libertador do povo de Israel, que viveu durante sete anos sob o jugo dos madianitas. Como sempre acontecia, os filhos de Israel haviam procedido mal diante de Deus, rompendo a aliança outrora realizada entre o humano e o divino. Assim, Deus deixou que perecessem nas mãos de outros povos. Nesse período, o povo vivia nos montes, em cavernas e covas, construídas para se protegerem dos madianitas, amalecitas e de alguns povos orientais que, constantemente, os atacavam e destruíam toda a plantação.

Gedeão era um jovem agricultor, filho de Joás, da família de Ezri, que fora visitado pelo anjo celeste, enquanto sacudia e limpava o trigo. O anjo aproximou-se dele e sentou-se sob um carvalho, saudando-o: “O Senhor é contigo, ó homem, o mais valente dos homens” (*Juízes*, 6, 12). Desconfiado, Gedeão pediu ao anjo que lhe desse alguns sinais de que realmente estava falando a verdade, bem como realizou alguns sacrifícios diante de Deus.

Após reconhecer o poder divino, Gedeão recebe do anjo a incumbência de destruir o altar dos ídolos do deus Baal, que se encontrava entre os de sua família, e edificar um altar para o Senhor de Israel, o que foi feito. Após ser descoberto, seus parentes quiseram puni-lo, mas Gedeão foi protegido por seu pai que alegou que seu castigo somente poderia vir pelas mãos do próprio deus Baal. Gedeão foi, assim, chamado de Jerobaal, ou seja, “Vingue-se Baal daquele que destruiu o seu altar”.

Gedeão convocou as tribos para que marchassem contra os opressores e, seguindo os desígnios de Deus, recrutou apenas trezentos homens, mas com a certeza da vitória. Surpreendendo o inimigo em um vale, à noite, ao som ensurdecador de toques de trombeta, Gedeão perseguiu e matou os opressores, com o seguinte grito de guerra: “Ao Senhor e a Gedeão”.

Após a vitória, o povo queria aclamá-lo rei, mas Gedeão não aceitou, dizendo que somente o Senhor teria domínio sobre eles. O povo viveu um período de quarenta anos de paz, sob o governo de Gedeão. Este se casou com várias mulheres e teve setenta filhos, morrendo em boa velhice, sendo sepultado junto ao túmulo de seu pai. Após a morte de Gedeão, o povo de Israel voltou às costas para Deus, aliando-se novamente com Baal e esquecendo-se da liberdade conseguida pelo juiz.

À semelhança do Gedeão bíblico, a personagem de Guimarães Rosa também é, inicialmente, um simples agricultor, mas que passará igualmente por uma grande transformação. Como vimos, o primeiro tornou-se um herói, escolhido por Deus para ser um dos libertadores do povo de Israel; enquanto o segundo, tornar-se-á famoso e reconhecido pelos seus por empreender uma façanha: parar de trabalhar.

“Grande Gedeão” é o décimo sétimo<sup>103</sup> conto na ordem. Narrado em terceira pessoa, nos apresenta a estória de Gouvêia, um homem de caráter, gigante em estatura, mas pequeno em pensamento. Vivia com a mulher e os filhos, em dois alqueires de terra, “o que era nem *sítio*, só uma ‘situação’” (ROSA, 2001, p. 122), numa região chamada de Afundado. Sua rotina centrava-se no lavrar, de sol a sol, ano a ano, labutando diariamente pelo sustento da família. Inicialmente, a Gedeão são atribuídos os adjetivos “mourejador, físico, muscular, incogitante” (ROSA, 2001, p. 122), bem como submisso à pasmaceira, “idiotava” (ROSA, 2001, p. 122) e nele ninguém prestava atenção.

A única ação que interrompia seu labutar era ir, aos finais de semana ou dias de festa, à missa, onde escutava, aos cochilos, os sermões do padre. Aconteceu, porém, que havia chegado à cidade três padres “rubros, robustos, goelas traquejadas e escolhidas” (ROSA, 2001, p. 122), capazes de pregar o dia inteiro. E foi numa dessas pregações, que se deu a mudança em Gedeão, ao ouvir um trecho do Evangelho de São Mateus (6: 25) que dizia: “*Os passarinhos! – não colhem, nem empaiolam, nem plantam, pois é... Deus cuida deles*” (ROSA, 2001, p. 123). Desse dia em diante, Gedeão “ipsisliterou” e resolveu: “*Vou trabalhar mais não!*” (ROSA, 2001, p. 123).

Sua decisão causou espanto em todo o povo do lugar que já o considerava maluco. Mas Gedeão mantinha-se impassível, com ares de altivez, para demonstrar

---

<sup>103</sup> Como já comentamos no decorrer do trabalho, o conto foge à ordem alfabética, sendo colocado após a letra “J”, formando as iniciais JGR, João Guimarães Rosa, juntamente com os contos “João Porém, o criador de perus” e “Reminiscção”.

que estava bem seguro. A mulher o desconjurava, bem como os filhos o olhavam com inveja. Até o padre, desdizendo o sentido figurado do sermão dizia: “*Quem põe e não tira, faz monte. Quem tira e não põe, faz buraco...*” (ROSA, 2001, p. 124).

A questão é que Gedeão despreendeu-se das amarras do tempo, quis “discordar das horas” (ROSA, 2001, p. 124) e empreendeu um retorno à Idade de Ouro<sup>104</sup>, ao passado mítico, no qual o homem vivia em perfeita harmonia com os deuses e a natureza, quando o trabalho não existia. Hesíodo, em *Os Trabalhos e os Dias*, nos diz que: “Antes vivia sobre a terra a grei dos homens a recato dos males, dos difíceis trabalhos, das terríveis doenças que ao homem põem fim” (HESÍODO, 2006, vv. 90-95, p. 27).

O mito das Cinco Raças<sup>105</sup>, apresentado pelo autor, tem como destaque a Raça de Ouro, regida pelo deus Cronos, cuja atmosfera descrita é totalmente idílica:

Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava; como deuses viviam, tendo despreocupado coração, apartado, longe de penas e misérias; nem temível velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos, alegravam-se em festins, os males todos afastados, morriam como por sono tomados; todos os bens eram para eles: espontânea a terra nutriz fruto trazia abundante e generoso e eles, contentes, tranquilos nutriam-se de seus pródigos bens (HESÍODO, 2006, vv. 111-119, p. 29).

A atitude de Gedeão de não trabalhar, não se importando com as consequências, contrasta totalmente com a apologia ao trabalho feita por Hesíodo em sua obra. Diz o narrador sobre Gedeão:

O que, raro, foi. Gedeão, em encasqueto, alforriara-se do braçal. Impostoria. Ou o empaque: por rijas fadigas, duro jugo. Era loucura e tanta! Invalidava-se – o que importava miséria. Falaram do caso; havendo o de que se falar. Já vinham lá os amigos-de-jó (ROSA, 2001, p. 123).

<sup>104</sup> Marie Josette Bénéjam-Bontems (apud BRUNEL, 2005, p. 475-476) nos diz que o mito da Idade de Ouro é o mais representativo mito da humanidade, pois oferece a imagem da felicidade do homem sob a égide de um Deus ou deuses que zelam pela paz, justiça e abundância. São representativos desse mito o *tempus aureum* romano, o mito de Cronos grego e o Jardim do Éden judaico.

<sup>105</sup> As cinco raças descritas por Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias* são: a Raça de Ouro (símbolo da harmonia e da prosperidade entre os homens); a Raça de Prata (homens de caráter inferior à primeira, centrados nos excessos, na excentricidade); a Raça de Bronze (símbolo da violência e da guerra entre os homens); a Raça dos Heróis (representando os heróis semideuses) e a Raça de Ferro (símbolo de todos os males que flagelam a raça dos mortais, como: injustiça, angústia, labuta, inveja, covardia, entre outros).

Hesíodo teria dirigido a obra *Os Trabalhos e os Dias* para seu irmão Perses, a fim de chamar sua atenção sobre seu comportamento injusto diante da divisão da herança de seus pais. Perses o teria lesado e ficado com a maior parte. Assim, de forma didática, incita o irmão ao trabalho, considerando esta Luta, uma ação dignificante, criticando veementemente aquele que não a pratica:

Esta desperta até o indolente para o trabalho: pois um sente desejo de trabalho tendo visto outro rico apressado em plantar, semear e a casa beneficiar; o vizinho inveja o vizinho apressado atrás de riqueza; boa Luta para os homens esta é: o oleiro ao oleiro cobiça, o carpinteiro ao carpinteiro, o mendigo ao mendigo inveja e o aedo ao aedo. Ó Perses! Mete isto em teu ânimo: a Luta malevolente teu peito do trabalho não afaste para ouvir querelas na ágora e a elas dar ouvidos. Pois pouco interesse há em disputa e discursos para quem em casa abundante sustento não tem armazenado na sua estação: o que a terra traz, o trigo de Deméter (HESÍODO, 2006, vv. 20-32, p. 23).

Já Gedeão, alheio a esse discurso, “andava pelo universo e pelo arraial, onde comprava fiado; viam-no feliz como o se alastrar da abobrinha nova, forte como testa de ouro preto” (ROSA, 2001, p. 124).

A grande transformação de Gedeão residiu no fato de que se cansou do trabalho físico, pois queria dedicar-se agora somente ao “me-tafísico”. Queria pensar, refletir, contemplar, ação esta que nunca havia realizado: “Vagava-lhe o tempo e o repouso mandava-o meditar – renovado o carretel de ideias – de preguiçoso infatigável. Vigiava. Atento, a-certas, ao em volta, ao que não se passava. Nisso o admiravam” (ROSA, 2001, p. 125).

Gedeão afastou-se do trabalho e dedicou-se ao ócio, à contemplação das coisas sublimes, tarefa tão importante quanto o trabalho, como Sêneca, em *Sobre o Ócio (De otio)*, nos revela: “Também aquele a quem tudo é novo pode, antes de experimentar uma ou outras tempestades, permanecer em abrigo e entregar-se logo às boas artes, reclamando ilibado ócio, como cultivador das virtudes, que se podem exercer até nas maiores quietudes” (SÊNECA, 1994, p. 83).

Semelhante a Sêneca, que assim se revela: “portanto, vivo segundo a natureza se todo a ela me dei, se dela sou admirador e cultor (p. 89); também Gedeão torna-se um admirador da natureza, considerada “alt’arte”, passando a prestar atenção nas pequenas coisas: “De pura verdade, recuidasse em que os pássaros não voam de-todo no faz-nada-não, indústria nenhuma, praxe que se

remexem, pelos ninhos, de alt'arte, pela moradia – o João-de-Barro? Decidiu uns outros movimentos” (ROSA, 2001, p. 125).

O estoicismo de Sêneca prega tanto a contemplação quanto a ação, pois para ele não há uma sem a outra: “Assim de modo nenhum é recomendável perseguir resultados sem algum amor às virtudes e sem cultivo da inteligência, executando tarefas rudes (pois essas coisas devem aliar-se entre si e combinar-se)” (SÊNeca, 1994, p. 89).

O povo do Afundado que, outrora, o maldizia, começou a comentar que talvez Gedeão tivesse parado de trabalhar por ter achado grande tesouro, fato que inspirou um grande respeito pela sua pessoa e o tornou famoso a ponto de requisitarem seus préstimos, oferecendo-lhe um trabalho de gerenciador de uma grande fazenda, a das Jiboias: “Logo o cercaram. Propunham-lhe, de urgente repente, ágios, ócios, negócios, questavam-no” (ROSA, 2001, p. 125).

E Gedeão “reavultou-se”. A mulher que outrora o maldizia, querendo até que fosse embora dali, agora, juntamente com os filhos, o prezavam, bem como o povo do lugar ajuntava-se ao redor dele.

Assim, Gedeão, agora transformado, “lúcido, luzente, visante” (ROSA, 2001, p. 125), tornara-se grande, tanto em tamanho, quanto em sabedoria, pois soube conciliar o trabalho e o ócio, o refletir e o agir, tornando-se “sócio da sábia vida”. Como diria Hesíodo: “quanto maior for o cuidado de muitos, maior o ganho. Se nas entranhas riqueza desejar teu ânimo, assim faze: trabalho sobre trabalho trabalha” (HESÍODO, 2006, vv. 380-383, p. 49). Ao que, Sêneca acrescentaria: “a natureza nos gerou a um e outro, tanto para a contemplação das coisas como para a ação” (SÊNeca, 1994, p. 85).

E no retorno empreendido por Gedeão, nesse movimento cíclico, fez-nos crer que a “Terra é redonda. Alelúia!” (ROSA, 2001, p. 125).

### 3.7 “NO PROSSEGUIR”: O RETORNO ADIADO

*As coisas, mesmas, por si,  
escolhem de suceder ou não, no prosseguir.  
“No prosseguir” (ROSA, 2001, p. 150).*

“No prosseguir” é o vigésimo segundo conto de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Apesar de o enredo não ter vários desdobramentos, com peripécias de

personagens, baseando-se em uma narrativa predominantemente descritiva, acreditamos que esse conto, como a maioria dos textos de Rosa, tem uma estrutura bastante complexa, sendo por isso, desafiador.

Com apenas três personagens, dois homens e uma mulher, cujos nomes não são revelados, e que pouco falam durante toda a narrativa, saberemos, somente no final, tratarem-se de pai, filho e madrasta. O narrador, em terceira pessoa, é quem, cautelosamente, dá vazão aos pensamentos mais secretos que as personagens guardam em seu íntimo.

O texto nos apresenta uma clara tensão existente entre pai e filho que, embora atual, remonta-nos a tempos imemoriais. Mais uma vez, o retorno se faz presente e, nesse conto, também desempenha um papel fundamental para as ações das personagens. Embora tal ato no texto, seja postergado, expressando uma nítida posição de dúvida, a decisão de retornar, de prosseguir caminho de volta, será decisiva para o destino das personagens, como veremos.

O conto inicia-se com a descrição de espaço e de tempo em que os fatos acontecem. Já é de tarde, e o primeiro homem encontra-se sentado em frente de sua cabana. Mesmo sem sabermos de quem se trata, percebemos que essa pessoa, já de certa idade, possui autoridade, com ares de soberano, assemelhando-se a um monarca, sentado em um trono: “O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba” (ROSA, 2001, p. 147). Sua profissão era caçador de onças, exímio no ofício, trabalhando para um coronel chamado Donato, de Tremedal<sup>106</sup>: “Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na boca, para não estragar o couro” (ROSA, 2001, p. 147).

De repente, chega o outro homem, saído da floresta. Apesar de esse possuir mutilações pelo corpo, por ter sido atacado por uma onça, é descrito como um rapaz garboso, corajoso, que mesmo tendo sido atacado, havia feito justiça, juntamente com o outro, o velho: “Rapaz guapo, a onça quase o acabara, comera-lhe carnes. A onça, pagara. Juntos, nenhum vencia-os, companheiros” (ROSA, 2001, p. 147).

Nesse momento, como se penetrássemos no íntimo do mais velho, somos surpreendidos por um pensamento furtivo que desperta nossa curiosidade, ao

---

<sup>106</sup> Ferreira (1986, p. 1709) apresenta a palavra tremedal, cujo significado é pântano, podendo ter o sentido figurado de degradação moral, torpeza. A atmosfera conflituosa na qual o conto está inserido sugere esse sentido.

revelar um desejo dele, oculto, contido: “Vai que uma bala podia varar-lhe a goela e nuca, sem partir dente, derribando-o dessa banda. Nem, não imaginar desrazão” (ROSA, 2001, p. 147).

Mediante uma descrição do moço, percebemos que ficara totalmente desfigurado, pois coxeava, tinha cicatrizes e, aparentemente, ficara cego de um olho, “esvaziado” (ROSA, 2001, p. 148). Era quieto, rude nos modos, mas leal, cujo semblante revela submissão frente ao mais velho: “Saudaram-se, baixo. O velho não se levantara. – *‘Quería saber de mim?’* – um arrepio vital, a seca pergunta. O outro curvou-se, não ousava indagar por saúde. No que pensava, calava” (ROSA, 2001, p. 148).

Nossa curiosidade sobre os laços que uniriam as duas personagens vai sendo aguçada pelo narrador que, embora conheça os fatos, ironicamente, também se coloca numa posição de expectador, fazendo conjecturas: “E rodeavam-se com os olhos, deviam ser acertadamente amigos. Moravam em ermos, distantes” (ROSA, 2001, p. 148).

E assim, diante desse encontro, o texto vai se desenredando, com alternadas descrições do velho e do moço, baseadas nas ações e reações que cada um possui frente aquele momento, até chegarmos, no final, à grande revelação. O moço, ao retornar para sua casa, despede-se do mais velho, dizendo: “– *‘Meu pai, a sua bênção...’*” (ROSA, 2001, p. 150). A partir daí, os fatos passam a fazer sentido, começamos a compreender o porquê de tanto respeito do mais novo, como também somos levados a decifrar mais um dos enigmas de Rosa: os meandros de uma relação entre pai e filho.

O pai, após ficar viúvo, casara-se novamente com uma moça jovem, “prazível” (ROSA, 2001, p. 148). Desde então, o filho mudara-se para longe, vindo, raramente, visitar o pai, apenas para conversar sobre o assunto que, ainda, os unia: “a onça – braçal, miã, com poder de espaço – o que nenhum dos jagunços do Coronel rompia; o ofício para que davam era aquele” (ROSA, 2001, p. 148). Basicamente, o diálogo que travam, durante o encontro, resume-se em seguir os rastros da onça e encontrá-la, em meio a muitos momentos de silêncio: “Mudo modo, como quando a onça pirraça. Os cães próximos. – *‘Aí... s’tro dia...’* – ou – *‘...esse rastro é velho...’* – inteiravam-se, passado conveniente tempo. Viravam novo silêncio. [...] – *‘A que há, uma onça...’*” (ROSA, 2001, p. 148-149).

Como acontecera, no início, em que o pai, supostamente, deseja a morte do filho, percebemos que a presença do rapaz, ali, é motivo de grande desconforto para o velho que, ao observá-lo, em plena juventude, começa a divagar sobre a sua condição:

Fazia ideia, o velho, pesado de coisas na cabeça, ocultas figuras. Mal mirava o outro: aqueles grandes cabelos ruivos-amarelos, orelhas miúdas, nariz curto, redonda ossuda a cara. Seco de pertinácias, de sem-medo; desde muito pequeno. Tinha as vantagens da mocidade, as necessidades... (ROSA, 2001, p. 148).

A sensação de incômodo pela presença do filho é reforçada ao sabermos que o pai está doente e que havia feito um acordo com o filho. Quando morresse, ele deveria tomar conta da madrasta, tomando-a como esposa:

Enquanto, que ele, esmorecia com o render-se aos anos, o alquebro. O que era o que é a vida. A mais, a doença. Tormentos. Porque tinha aceitado de um qualquer dia morrer, deixando a mulher debaixo de amparo? Ia não largar no mundo viúva para mãos de estranhos! Daí, com o outro, conversando, à mútua vontade, para providência. A esse, seguro por sangue e palavra, protetor, entregava então herdada a companheira, para quando a ocasião; tratou-se. Para ele morrer sem abalo... (ROSA, 2001, p. 148-149).

Basicamente, há um grande conflito vivido pelo pai, com relação ao filho, que reside no fato de ser substituído, um dia, por ele, tanto no aspecto social, quanto no plano amoroso. Há uma relutância, por parte do pai, em aceitar a ordem natural das coisas, o curso da vida, na qual os filhos tendem a suceder os pais, vindo a desempenhar as mesmas funções sociais.

O embate torna-se ainda mais acirrado, quando a sucessão se dá, também, no plano sentimental, pois o pai sente-se usurpado duas vezes. Ainda que a proposta de o filho ficar com a madrasta tenha partido do próprio pai, o fato de imaginar a possível relação amorosa entre os dois desencadeia nele um forte sentimento de ciúme.

Araujo (2001) destaca que, nesse conto, há um tardio complexo de Édipo<sup>107</sup> que se representa, às avessas, no qual haveria um embate entre pai e filho,

---

<sup>107</sup> Apesar de Sigmund Freud utilizar o mito de Édipo para nomear e explicitar sua teoria psicanalítica, no mito grego, Édipo acaba matando o pai, Laio, e casando-se com a mãe, Jocasta, sem ter consciência dos seus atos, pois não sabia que eles eram seus pais verdadeiros.

precisamente do pai com relação ao filho, e que o pai sentiria ciúmes do filho com relação à figura materna, no caso, a madrasta. Embora a madrasta não fosse a mãe, a autora destaca que, no conto, ela é descrita, trazendo um prato de comida para o pai e para o filho, ou seja, a mesma fonte de alimento, como a criança a reconhece na primeira infância: “Tornou a mulher a abrir a porta. [...] Mas tinha um prato do jantar em cada mão” (ROSA, 2001, p. 149). A autora explicita as questões acima, citando Freud e o significado psicanalítico do complexo de Édipo:

Quando um menino (na idade de dois ou três anos) entra na fase fálica de seu desenvolvimento da libido e tem sensações de prazer em seu órgão sexual aprendendo a provocá-las por estímulo manual, torna-se o amante de sua mãe. [...] Tenta tomar o lugar do pai em relação à mãe, um modelo invejado pelo menino, dada a força física que este percebe nele e a autoridade de que o encontra revestido. Seu pai torna-se, agora, um rival que se põe em seu caminho, e deseja livrar-se dele (FREUD apud ARAUJO, 2001, p. 210).

Embora, realmente, haja uma relação de ciúmes estabelecida pelo pai, acreditamos que o dilema instaurado possui uma matriz mítica que se transformou, ao longo do tempo, em um verdadeiro arquétipo literário: a recusa em perder o poder, “o trono”, para um filho, sendo essa recusa de substituição, geradora de vários conflitos. A situação abordada no conto nos leva diretamente aos mitos greco-romanos de Urano (Céu), Cronos (Saturno) e Zeus (Júpiter), bem como uma possível relação incestuosa entre enteado e madrasta, nos levam ao mito grego de Teseu, Hipólito e Fedra.

Segundo Guimarães (1972, p. 313), Urano, filho de Géia, a Terra, uniu-se à mãe e dessa união nasceram seres terríveis, como os Titãs, os Ciclopes (possuíam um olho só na testa) e os Hecatônquiros (seres espantosos de cem braços). À medida que nasciam, o pai aterrorizava-se diante de seres tão disformes e os enterrava nas profundezas da terra.

Graves (2008, p. 45) destaca que os filhos eram rebeldes e, por isso, o pai os atirou em um lugar “sombrio no mundo subterrâneo, que ficava tão distante da Terra quanto a Terra do Céu”.

Devido aos maus tratos, os filhos, auxiliados pela mãe, revoltaram-se contra o pai, tramando um plano para tirá-lo do poder. Liderados pelo mais jovem, Cronos, também chamado de Tempo, a quem a Terra dera uma foice de pedra, os filhos destronaram o pai, castrando-o:

Eles surpreenderam Urano durante o sono, e foi com a foice de pedra que o implacável Cronos o castrou, apanhando seus testículos com a mão esquerda (que tem sido desde então a mão de mau agouro) e os atirando depois junto com a foice, ao mar, perto do cabo Drépano (GRAVES, 2008, p. 45).

Commelin (s/d, p. 25) relata que “as divindades das primeiras idades mitológicas são marcadas por um egoísmo brutal e cruel”. Urano tomara aversão aos filhos, sendo castigado por isso, mas Cronos que o sucedeu, fora tão cruel quanto ele.

Logo que subiu ao trono, Cronos casou-se com sua irmã Réia, e foi alertado pela Terra que um de seus filhos viria a destroná-lo. Temendo que isso acontecesse, começou a devorar os filhos, assim que nasciam. Réia, enfurecida com o marido, conseguiu salvar o caçula, Zeus, escondendo-o em uma caverna, logo que dera à luz. Pegou uma pedra, enfaixou-a em panos e entregou a Cronos que, imediatamente, a devorou.

Zeus, após ser salvo pelo ardil da mãe, pôde crescer em segurança e, quando adulto, conseguiu libertar os irmãos, dando ao pai uma poção que fez com que ele os vomitasse, todos sãos e salvos. Assim, liderou uma batalha contra os Titãs, que durou dez anos, vindo a destronar o pai e tornando-se o soberano do Olimpo.

O temor de que tivesse o mesmo destino que seus antecessores, Urano e Cronos, sendo destronado por um filho, era constante. Porém, Zeus nunca viveu semelhante situação, pois fora advertido por Prometeu, o previdente, para que nunca cortejasse a deusa marinha Tétis (mãe de Aquiles), pois, se o fizesse, o filho dessa união seria tão poderoso que um dia o destronaria.

Pelos fatos apresentados, podemos perceber as semelhanças existentes entre os enredos míticos e o enredo de Guimarães Rosa. Apesar de não ser uma ação aceita pelos valores morais e afetivos da sociedade, a disputa entre pais e filhos é uma questão presente no inconsciente coletivo desde os tempos mais remotos, como um dos primeiros impasses da humanidade.

Em “No prosseguir”, a figura do pai como aquele que detém o poder e a autoridade é bem marcada pela sua postura. Como já destacamos, por ele estar sentado em uma tora de madeira que nos lembra de um “trono”, e também por não retirar o chapéu da cabeça, como se este representasse uma coroa, símbolo de soberania, de divindade. Já o filho, em um sinal de respeito, tira o chapéu e fica com

ele, sobre os joelhos: “O moço ia pôr-se de cócoras, o velho apontou-lhe firme o cepo, foi quem ficou agachado. Mas, de chapéu. O moço, o seu nos joelhos, sentava-se meio torcido, de lado” (ROSA, 2001, p. 148).

Notemos, pelo trecho acima, que algumas vezes, por mínimos gestos, há a referência ao fato de o pai aceitar ser sucedido pelo filho, ao oferecer a tora de madeira para que o filho se sente: “o velho apontou-lhe o firme cepo” (ROSA, 2001, p. 148).

Se nos lembrarmos do mito de Urano, como os filhos são mandados para um lugar distante, por causa da aparência terrível que possuíam, podemos perceber como o filho, no conto, também possui um aspecto físico disforme. É coxo, com cicatrizes, enxerga com um olho só (semelhante aos Ciclopes!) e mora bem distante do pai. Teria o pai, além da disputa com o filho, alguma aversão à sua aparência física?

Vários são os fatores que contribuem para esse embate, como a não aceitação pelo pai da sua própria velhice e, conseqüentemente, a aproximação da morte, enquanto o filho, jovem, teria toda a vida pela frente, “as vantagens da mocidade, as necessidades” (ROSA, 2001, p. 148). Da mesma forma, a coragem do rapaz e a sua habilidade chamavam a atenção do pai, já debilitado pela idade, pois apesar de o filho ter aprendido o ofício de matar onças com ele, ainda viria a superá-lo: “o ofício para que davam era aquele. [...] Mas tinha no ombro o rifle! E o saber – pelo desassombrar, abarbar, com ela igualar-se à mão-tente – fugir o perigo. Ensinara-lhe, tudo, prevenira...” (ROSA, 2001, p. 149-150).

Outro aspecto, presente no conto, que se assemelha ao mito diz respeito ao desejo manifestado pelo pai de que a onça, ao invés de ter desfigurado o rapaz, poderia tê-lo castrado. A castração como punição remete-nos diretamente ao mito de Urano, que sofreu tal mutilação como uma forma de vingança dos filhos, diante de sua crueldade. No texto de Rosa, quem deseja a castração do filho é o pai, como forma de evitar que pudesse desfrutar dos prazeres do amor com a mulher:

Por que não o castrara a fera monstra, em vez de escavar-lhe as costas e rasgar banda da face, consumir barriga-da-perna, o acima-da-coxa, esses desperdícios? Se fosse, mais merecia, para aquilo – por resguardo e defendimento, respeitante, postiço, sem abusos... (ROSA, 2001, p. 149).

O pensamento de que o filho tomaria sua mulher como esposa, após sua morte, causa-lhe desespero, corrompendo-o interiormente. Ainda mais por perceber que a mulher, ciente de tudo o que se passava, aparentava apreciar a ideia: “A mulher, entendendo, crer que anuía, tranquila calada. Disso ele tinha sabedoria. Em tanto que, às vezes, achava raiva. Agoniava-o o razoável. Direiteza, ou erro? Isso ficava em questão” (ROSA, 2001, p. 149). Tal fato nos leva a pensar que a mulher talvez já nutrisse algum sentimento amoroso pelo enteado, pois ambos eram jovens, o que configuraria uma relação incestuosa, ainda que não concretizada, como no mito de Teseu, Hipólito e Fedra.

Teseu, herói ateniense que matou o Minotauro, monstro que vivia dentro do labirinto, na ilha de Creta, após deixar Ariadne<sup>108</sup>, que o ajudara nessa missão, teve vários envoltimentos amorosos. Um deles com a Amazona Hipólita, de quem teve um filho chamado Hipólito.

Graves (2008, p. 419) mostra-nos que Teseu, após se casar com Fedra, irmã de Ariadne, enviou seu filho bastardo para Trezena, a fim de que este não viesse reivindicar o trono. Hipólito, exímio caçador, construiu um templo por devoção à Ártemis, a divindade da caça e das florestas. Pelo fato de a deusa ser virgem, Hipólito também se mantinha casto, causando a fúria de Afrodite, deusa do amor e dos prazeres. Como vingança, a deusa inspirou em Fedra um amor incestuoso pelo enteado, sentimento que causou a ruína de todos.

Em decorrência de umas festividades, Hipólito viera para Atenas e hospedara-se no palácio de Teseu, que se encontrava em viagem. Fedra, encorajada por sua ama, escreveu uma mensagem para Hipólito, revelando todo o amor que sentia por ele, sendo terrivelmente repelida pelo rapaz. Tomada pela vergonha e pelo sentimento de vingança, diante do ultraje que sofrera, Fedra simula ter sido violentada por Hipólito. Escreve uma carta, na qual o acusa, e se enforca.

Quando retorna, Teseu, lê a carta, fica sabendo do ocorrido e acredita no que lhe fora contado. Amaldiçoa Hipólito e o expulsa de Atenas, invocando o deus Posídon para que o filho morresse no mesmo dia: “Pai, suplicou ele, faça com que um animal feroz cruze o caminho de Hipólito enquanto ele se dirige a Trezena” (GRAVES, 2008, p. 420).

---

<sup>108</sup> Ariadne, filha do rei Minos, que mandara construir o labirinto, deu a Teseu um novelo de lã, para que se orientasse lá dentro, marcando o caminho, e conseguisse encontrar a saída depois que matasse o Minotauro. Assim, a expressão “fio de Ariadne”, simboliza o fato de poder, diante de uma situação perturbadora, encontrar a solução, a saída.

No momento em que foge de Atenas, Hipólito é perseguido por um animal espantoso. Ao vê-lo, assusta-se e acaba sofrendo um acidente, vindo a morrer em seguida:

Ao cruzar a parte mais estreita do istmo, uma enorme onda, mais alta até que a Rocha Molúria, levantou-se rugindo na direção da costa, e de sua crista surgiu um enorme lobo-marinho (ou conforme alguns, um touro branco), bramindo e cuspiendo água. Os quatro cavalos de Hipólito giraram bruscamente na direção do penhasco, enlouquecidos de terror [...]. A fera então começou a avançar ameaçadoramente atrás do carro e Hipólito já não era mais capaz de manter a direção. [...] Hipólito foi arrastado pelos corcéis até morrer, enquanto seu perseguidor desaparecia (GRAVES, 2008, p. 420-421).

Em ambos os textos, não há a concretização do ato incestuoso, pois tudo fica no plano da imaginação. No mito, Teseu acredita no conteúdo da carta, que o filho seduzira a madrasta; no conto, o pai fantasia as noites tórridas de amor que o filho poderia ter com a mulher: “Dava ânsia pensar – a coisa, encorpada. A mulher, mulherzinha nas noites. Aquele, rente, o outro, pescoço grosso, macho gatarro, de onça, se em cio. Tinha vexame do que sendo para ser, do inventado” (ROSA, 2001, p. 150).

A vingança de Teseu dá-se por meio de um animal fabuloso; no sertão rosiano, o animal é a onça, o único que poderia “vingar” o pai, acalmado-lhe o espírito: “Cruzava caminho da outra, onça jagunça – a abertura em-pé do meio-do-olho, que no escuro vê – o pulo, as presas, a tigresia” (ROSA, 2001, p. 150). A onça representa a materialização do desejo impulsivo que o pai possui de punir o filho, seja por meio da castração, seja por meio da morte, realizando aquilo que ele, enquanto (pai)homem, não tem coragem de concretizar.

O conto de Guimarães Rosa aborda uma situação bastante conflituosa, de fato, um drama psicológico, vivido por um pai que tem consciência de que seus pensamentos o levam a uma atitude atroz; sabe que sua função paterna seria a de proteger, de cuidar, de amar; sabe que o filicídio é um ato abominável aos olhos de todos, inclusive aos seus próprios; mesmo assim, não consegue reprimir seus instintos animais, vendo no filho a figura de um rival de sua espécie: “O moço comia, a gosto. O coitado, com afeto nenhum, ninguém cuidando dele. Conhecera já a careta, o escarrar, os bigodes – a massa da onça, a pancada! O que arde” (ROSA, 2001, p. 149).

Embora tenham um diálogo tranquilo, em que o pai até se recorda do filho pequeno, talvez uma época em que o instinto paterno falasse em alta voz, não há como haver o equilíbrio entre os dois polos, afeição e rivalidade, e o retorno do filho para casa tende a ser a resolução dos conflitos do pai: “Vagaravam. Sem mal-entenderem-se” (ROSA, 2001, p. 149). “E velhamente. Falava, lembranças, da meninice ainda do outro, falando com a boca amargosa. Nem tinha fome. Os fatos não se emendavam” (ROSA, 2001, p. 150).

Essa tensão existente entre o instinto paterno e o desejo de morte do filho encontra-se refletida nas hesitações, diante da partida do filho. Com a aproximação da noite, por duas vezes, o pai impede o filho de retornar para casa, como se tentasse reprimir seu desejo e impedir o possível encontro do rapaz com o seu algoz, a onça.

Na primeira vez, quando já é de tardezinha, o rapaz ameaça de ir embora, mas o pai o impede com o jantar: “O moço ia-se, fez menção. Conteve-o o velho: – *‘Mais logo...’* – entre dentes dito” (ROSA, 2001, p. 149).

Posteriormente, o pai é quem manda o filho ir embora, como se pressentisse a chegada da morte: “Encarou-o: – *‘Vai.’* Falou; foi a rouco. Em dó de sentir o que os olhos não vão ver, preenchidos pela terra” (ROSA, 2001, p. 150). A dubiedade se instaura: morte de quem? Do pai ou do filho? O pai estaria pensando em sua morte que se aproximava com a velhice ou com a possibilidade de o filho ser morto pela onça?

Subitamente, o pai pergunta se o filho gostaria de ficar, pois poderiam ir atrás da onça, à noite: “De supetão: – *‘Quer ficar?’* Assim dizendo. – *‘Madrugada, a gente vai... mata...’* – bufo por bufo” (ROSA, 2001, p. 150).

Mas o filho não aceita e, finalmente, como selasse seu destino, decide retornar para casa: “De não, o outro respondeu, vago. – *‘... andadora... onça grossa...’*” (ROSA, 2001, p. 150). No momento em que ele se levanta, o pai tem uma atitude extremamente significativa. Toca-lhe o braço e diz: “*Te protege!*” (ROSA, 2001, p. 150). Estaria ele, de certa forma, arrependido pela forma como tratava o filho, dos pensamentos terríveis que lhe fulminavam o espírito? Iria impedi-lo, definitivamente, de regressar, evitando que se expusesse aos perigos da mata, na figura da onça?

Ainda que essa seja a expectativa criada, após tocar o braço do filho, o pai volta a ocupar a posição de antes, de altivez, soberania, deixando que as coisas

acontecessem pelo devir, pelo destino, que tende a reger os caminhos de cada um: “Depois, de novo, mestre, ia sentar-se na tora, num derrêio, por enfim; esfregava-se as pálpebras com as unhas dos dedos. As coisas, mesmas, por si, escolhem de suceder ou não, no prosseguir” (ROSA, 2001, p. 150).

Finalmente, o filho despede-se serenamente do pai, pedindo a bênção, seguindo seu caminho de volta para casa: “Tinham contas sem fim. Latiam os cães. Ia dar luar, o para caminhada, do homem e da onça, erradios, na mata do Gorutuba” (ROSA, 2001, p. 150).

Dessa forma, o conflito de gerações, bem como o encontro com o perigo poderão se resolver, durante o retorno, sob a tutela do Tempo, no prosseguir.

### 3.8 “REBIMBA, O BOM”: O RETORNO MESSIÂNICO

*De Rebimba, o bom,  
com ninguém mais conversei,  
o escondido.*

“Rebimba, o bom” (ROSA, 2001, p. 186).

“Rebimba, o bom” é o vigésimo nono conto de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* e como a obra toda, também está envolto por uma atmosfera brumosa e instigante. Como o próprio título antecipa, a expectativa criada é a de que as linhas que seguirão tratarão de uma personagem chamada Rebimba, cujo atributo determinante de sua pessoa é a bondade, sendo esta bem marcada pelo artigo definido e o adjetivo: o bom.

Quem vai nos apresentar os fatos é o narrador, que também é personagem, e que, já de início, antecipa a experiência que vivera com “ele”:

Recerto. Quem foi? Do qual só o todo pouco sei, porém, desfio e amostrô, e digo. O que realça; reclaro. 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 (ROSA, 2001, p. 183).

Notemos que, por enquanto, não há a nomeação da personagem, sendo esta apenas referida por pronomes, que desempenham significativamente sua função gramatical, a de substituir o nome: “quem”, “do qual”, “ele”, “dele” (ROSA, 2001, p. 183), criando um clima de mistério sobre ela. Sabemos que o narrador pouco

conhece a respeito dessa pessoa, mas esse pouco bastou para que lhe marcasse a vida toda: “sim e sim” (ROSA, 2001, p. 183), sendo esse fato percebido pela intensidade com que vai desfilando as palavras, iniciadas com o prefixo *re*: “recerto”, “realça”, “reclara”, “reconheço” (ROSA, 2001, p. 183).

Diante da anunciação sobre “ele”, o narrador relatará suas memórias, sob a perspectiva de um retorno ao passado. Descreve os fatos, a partir de sua mocidade, de quando, órfão de pai e mãe e entregue aos cuidados alheios, padeceu de uma grande enfermidade, a “bexiga-preta” (ROSA, 2001, p. 183) ou varíola, que dizimara várias pessoas em sua terra: “... quando varejou minha terra a bexiga-preta, acabando com as pessoas e as palavras. De de-pressas lágrimas, me entendo. Desde aí tive duas memórias<sup>109</sup>” (ROSA, 2001, p. 183).

A partir dessa declaração do narrador, Santos (2009, p. 182) destaca uma interessante competência adquirida por ele: “a memória dúplice”, sendo esta responsável por lembrar-lhe do tempo próspero e feliz que vivera com a família, como também do tempo funesto que viveria, a partir daquele momento.

Acreditamos que a perda dos pais e a grave doença que sofrera representam um marco na vida do narrador, como se ele realizasse um rito de passagem, de uma vida pueril, cercada de cuidados, para uma vida adulta, repleta de muitos desafios, passando a compreender as coisas, como ele próprio declara: “me entendo” (ROSA, 2001, p. 183). A mudança efetiva-se, desde o lugar onde mora até uma mudança de mentalidade, como vemos em:

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, eu estando premido de tosse, demais da febre permanente, meio tísico. Minha mente se passava ainda perto dos mortos, medonhos de lembrar, o mundo não dá a ninguém inocência nem garantia (ROSA, 2001, p. 183-184).

A doença e os sintomas causados por ela, como o estado febril e a tosse, parecem levar o narrador a um estado delirante, com a iminência da morte, empreendendo uma viagem simbólica ao mundo da dor, da solidão e do desamparo.

Ao ser levado para o suposto lugar onde o tio morava, a fim de obter melhores recursos para o seu tratamento, o narrador é surpreendido com a diferença

---

<sup>109</sup> Eliade (2002, p. 108) nos ensina que Mnemósine é a personificação da Memória. Ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”.

de ambientes, passando a refletir sobre as diferenças sociais, que determinam, de certa forma, a condição de cada um: “Saúde de lugar aqui tão em ordem me molestou, eu gostava de ficar com a boca aberta. Entendi por que é que as pessoas nascem em datas separadas” (ROSA, 2001, p. 184). Pela repetição do verbo “entendi”, podemos perceber que o narrador, a partir daquele momento de dor, começa a refletir sobre a condição humana, como se aquela situação o tornasse mais cômico da realidade de pobreza e desamparo na qual vivia.

O momento de dor vai desencadeando um processo de transformação do narrador, pelo qual também começa a perceber o amor, quando presta atenção em uma moça, que o observava ali, naquela situação de impotência frente às adversidades. O olhar é a chave que abre as portas do sentimento, pois, primeiramente, chama-lhe a atenção a singeleza daquela moça e, depois, a beleza:

Tirante a moça, que avistei, ao pé do chafariz, no vão de luz da tarde. 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 (ROSA, 2001, p. 184).

Como o paradeiro do tio era desconhecido, o narrador foi encaminhado para a casa-dos-pobres, sendo sempre acompanhado pelo olhar daquela moça, cujo nome era Cilda. O narrador compreende a precariedade de sua condição. Sem roupa, sem dinheiro, sozinho e com fome, já não tinha mais forças para continuar. Acreditava que dessa viagem, não valeria a pena retornar: “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” (ROSA, 2001, p. 184).

Na casa-dos-pobres, quem vai cuidar dele é um homem chamado Daça, pai de Cilda. O narrador, em um momento febril, agonizante, eis que ouve do Daça algo que mudaria toda a sua vida:

Ele falou, eu em febre, certas surdinas. Sem remédio nada estava, porque um homem havia, que ajudava geral. Só isso ele vem e 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 (ROSA, 2001, p. 184).

Pela primeira vez o nome de Rebimba é pronunciado, causando um revigoreamento total no narrador que, por meio daquelas palavras, crê, totalmente, que Rebimba proveria o que precisasse. O narrador, de forma simbólica, empreende um retorno da morte para a vida. Curado, parecia ter ganhado um novo alento para enfrentar as dificuldades, agora, tão presentes em sua vida:

E não iam todos então a ele, rendedouro agradecidos e ingratos, rico de beneficiar os desvalidos, da bondade que não piscava? – porém revolvi. [...] A alegria me conciliou, dito que os olhos ora me brilhavam. Tudo que eu quisesses, o fervor, fato de vida. Rebimba, o bom, forte provedoria desse, e a mim, o mais precisado (ROSA, 2001, p. 184-185).

A partir desse momento, a vida do narrador dá uma reviravolta. Auxiliado pelo Daça, estava prestes a conseguir um emprego, agora, bem visto pelo povo do lugar. Além disso, o tio aparece, com o objetivo de levá-lo para morar com ele em um arraial próximo, suprimindo a carência física e emocional. O desencontro se dera pela confusão de lugar e de nome, pois o tio chamava-se Aquino Jacques. O próprio narrador descreve a mudança ocorrida em sua vida: “Trouxe do meu lado tanta mudança, no jogo da balança quinhoã, o tido consoante o querido” (ROSA, 2001, p. 185).

Santos (2009, p. 183) destaca a simbologia presente no termo balança, acompanhado de quinhoã, além de elencar os aspectos míticos subjacentes. Segundo o autor, a balança liga-se diretamente à ideia de justiça, prudência, representada pela deusa grega Têmis. Martins (2008, p. 408) apresenta a palavra quinhoã como derivada de quinhão, com o sentido de distribuir fortuna. Dessa forma, Santos (2009, p. 183-184) atenta para o fato de que a balança quinhoã representaria a balança do destino, que regeria a vida da personagem, pendendo ora para o lado da ventura, ora para o da desventura, conforme as situações vivenciadas.

Consoante às considerações do autor, acreditamos que realmente tal passagem nos remete a um fio mítico bastante significativo, no que concerne às leis que regem o destino dos mortais, que tendem a pender, alternadamente, para o lado da fortuna ou do infortúnio. Mas haveria alguma explicação para essa alternância de lados? Haveria alguma ação humana que influenciasse para qual dos lados inclinar? Tais questões nos levam às divindades Tyche e Nêmesis, como veremos a seguir.

Graves (2008, p. 150) nos ensina que Tyche ou a Fortuna, para os romanos, é filha de Zeus, a quem ele teria concedido o poder de decidir a esmo a sorte dos mortais. Sobre alguns ela derrama muitos dons de sua cornucópia, enquanto para outros há a privação total de tudo que possuem. Tyche é considerada irresponsável em suas ações, pois carrega consigo uma bola, fazendo malabarismos, simbolizando a incerteza da sorte, que ora vai para cima, ora vai para baixo. Como qualquer outra divindade, requer seus tributos, não aceitando a ingratidão como pagamento. Caso alguém tenha sido agraciado com seus dons e se gabe disso, sem ter honrado os deuses, ou sendo próspero, não contribua para atenuar a pobreza alheia, será humilhado pela deusa Nêmesis.

Nêmesis segura um ramo de macieira em uma mão e na outra, uma roda. Possui um açoite preso ao cinto, certamente para castigar os ingratos. Guimarães (1972, p. 230) apresenta a deusa como a personificação da vingança divina, tendo como missão “abater o orgulho e corrigir o excesso de felicidade com que um mortal pode despertar a inveja dos deuses. Todo aquele que se eleva acima da sua condição está sujeito à correção por parte dos imortais, porquanto tende a comprometer o equilíbrio do universo”.

Ao analisarmos os objetos que as duas divindades carregam consigo, particularmente, a bola de Tyche e a roda de Nêmesis, que determinarão a alternância da sorte, do destino dos indivíduos, veremos que os dois possuem o formato de círculo, cuja simbologia já foi apresentada. A circunferência está ligada ao sentido de retorno, uma vez que há a volta ao ponto de partida, para que se complete o percurso. Assim, como um movimento contínuo de ida e volta, de altos e baixos, como representação das ações de vida, é que destacaremos o percurso do narrador no conto.

O fato é que, finalmente, o narrador, depois de tantas aflições, começa a ter motivos para se alegrar. Tyche, talvez, cansada de tanto privá-lo de bens, deixou que a boa sorte fosse “a bola da vez”: “Feliz perturbado virei, pude amornar lugar, viver a sabor. Tio Quim leal para mim, e a tia, quieta, maninha. E rareei. Esqueci, de tudo, muito; conforme o encargo da natureza” (ROSA, 2001, p. 185).

A situação econômica confortável e a paz de espírito fizeram com que o narrador se esquecesse do sofrimento passado e, de certa forma, das pessoas que o ajudaram. De Cilda, pouco tinha notícias, embora continuasse a tê-la em boas lembranças; porém, sobre o Daça, o narrador revela ter certo descaso por ele, ao

lembrar daquilo que ele lhe falara, sobre Rebimba, o bom, chegando até a duvidar da veracidade dos fatos.

O próprio narrador reconhece estar sendo ingrato com uma pessoa que o assistira em um momento tão difícil. Pelo fato de estar prosperando nos negócios, esquecera-se de que já estivera em uma situação de pobreza, só olhando adiante, sem rever o passado:

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. Daqui a futuro, eu indo, como quem viaja sem ver os lados (ROSA, 2001, p. 185).

E eis que Nêmesis entra em cena para cumprir sua missão. O narrador parece não se preocupar em retribuir com o bem, o bem que havia recebido, além de acreditar que aquele momento de bonança duraria para sempre. Semelhante a uma punição, novamente, o narrador sofre a desdita de perder os bens materiais e o amparo familiar, pois o tio, afetivamente chamado de Quinjoca, morre, deixando-lhe apenas dívidas. Como o círculo que se fecha, como a roda que gira, o narrador volta ao ponto de origem, ficando pobre e doente: “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, tive de ver o avesso” (ROSA, 2001, p. 186).

Repetidamente, no momento de dor, de adversidade é que o narrador reflete sobre os fatos, encontrando a verdade. Justamente, em um instante de desolação, é que se recorda novamente “dele”: “Mas a hora da força. Me lembrei da miséria, prostrado. Mas, o bom, Rebimba! Maiormente, o melhor, em caso qualquer ele havia de me valer, eu soubesse, demorando o pensamento. Já valente me levantei, desassustado, achei a tramontana” (ROSA, 2001, p. 186).

Como em um *continuum*, restabelece-se e dá novos rumos para sua vida. Tyche sorrira-lhe novamente. Sendo assim, casa-se com Cilda, “amorável” (ROSA, 2001, p. 186), abençoados pelo Daça, já de idade avançada, que “não contava mais nada de Rebimba, o bom, nem o nome do lugar onde esse parava, de tudo se esquecera” (ROSA, 2001, p. 186), já beirando a morte.

O tempo passa, e o narrador descreve a vida feliz, sem contratempos, que vivera ao lado de Cilda que, segundo ele: “arredava de mim o que de nosso canto não fizesse parte, os pontos da inquietação” (ROSA, 2001, p. 186). Sobre Rebimba, não conversara mais com ninguém, “o escondido” (ROSA, 2001, p. 186), embora mantivesse oculto um desejo de ir ao seu encontro. Mas como se encontrava “real fartado, prosperidoso” (ROSA, 2001, p. 186), tal situação não o impelira à busca.

Com a sucessão dos anos, o narrador fica viúvo, sentindo que, pela primeira vez, Cilda o iludira. Mais uma vez, a sorte o desamparara, causando-lhe um sofrimento tão profundo, ao ponto de concluir que nem Rebimba seria capaz de socorrê-lo: “Eu acabei, de certo modo” (ROSA, 2001, p. 186).

A partir daí, o narrador revela uma total inquietude, por não saber como nomear o sentimento que o invadira:

Não era só saudades. Nem o vez descoroçoado das horas de antigamente, por baque de achaques e ilusão de terrores. Só se a gente tem dentro de si uma cobra grossa, serpente, que acorda, aperta e estragulha. Mais me perseguia o desconhecer do espírito (ROSA, 2001, p. 185-186).

Com a velhice, a solidão pela falta de sua companheira, e a possível aproximação da morte, o narrador passa a refletir sobre todos aqueles que fizeram parte de sua vida. Como se sofresse uma crise de arrependimento, começa a se questionar sobre o quanto poderia ter sido uma pessoa melhor com os outros. Chegando ao final, o narrador começa a pensar no começo, como em um processo cíclico, a fim de tentar mudar o passado, de rever atitudes e quiçá, pudesse lhe dar novos rumos. A presença constante da morte e a lembrança de que já estivera tão perto dela fazem com que, por um laivo de insanidade, chegue a sentir o odor desagradável que emanaria dos cadáveres:

Meus filhos e filhas não me traziam consolo. Nem a recordação de Cilda, tão honrosa, o Daça, tio Quim Joca, a Tia: para eles todos, eu não tinha sido eu, devidamente, não pagara o bem com o bem bastante. 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. Disso, temi ficar louco. Dito que temia já o fétido de meu bafo (ROSA, 2001, p. 187).

Uma vez que, no plano físico, mudar os rumos do passado se configura algo impossível, o narrador é inundado por uma sensação de vazio, de dúvida. Nesse momento, há a descrição de uma viagem feita pelo narrador, que nos leva a supor que, além de uma viagem propriamente dita, estaria ele realizando, também, uma viagem existencial: “No entanto, viajei, duro o caminho que era obrigação” (ROSA, 2001, p. 187).

Durante o retorno dessa viagem, ao passar por um arraial chamado Rio-do-Peixe, depara-se com um cortejo, formado por várias pessoas, que caminhavam ao som de uma forte música, em um lugar alto. Ao perguntar de quem se tratava, obteve a seguinte resposta: “se enterrava Rebimba, o bom, pessoa qualificada!” (ROSA, 2001, p. 187).

A descrição do séquito e as reações causadas nas pessoas e, conseqüentemente, no narrador, diante daquela pessoa, requerem nossa atenção:

Ele estava a público, guardado no caixão. Descobri a cabeça, acompanhei também, por tudo soluzei, eu, endoençamingas<sup>110</sup>. Mas o povo ria, porém, ao tempo que choravam, por imponentes entusiasmos, por aquele homem ter havido e existido. Refalo. Só ele era bom, protetor de quem e quantos, da melhor sagacidade (ROSA, 2001, p. 187).

O encontro com Rebimba, mesmo estando morto, leva o narrador a uma catarse de suas emoções. Nesse momento, tem a certeza de que ele realmente existiu e, ao ver a alegria e a fé de todas aquelas pessoas, sente-se renovado, Rebimba também o transformara.

Suas angústias com relação ao passado, a insegurança frente à chegada da morte e o que poderia encontrar pela frente, o grande mistério, dissipam-se, pois, verdadeiramente, conscientiza-se de que a morte é o caminho natural da vida, com início e fim. Se Rebimba, o bom, morrera, por que haveria de ser diferente com ele ou com qualquer outro? O círculo, como um “ovo” (ROSA, 2001, p. 187), precisa se fechar:

Sorri, ri, por o contrário de chorar, também. O que dura. Ora eu não tenho medo de morrer, os castigos, os hábitos. Salvadamente – em ovo. Porque envelheci, a vida não me puxa mais a orelha. Com

---

<sup>110</sup> Martins (2008, p. 186) apresenta o sentido de endoençamingas como um choro lamentoso em solenidade fúnebre, proveniente do amálgama de endoenças (solenidade religiosa de quarta-feira santa) e choramingas (choro em tom baixo).

certeza, o mundo hoje está em paz. Repenso em Rebimba, o bom, valedor (ROSA, 2001, p. 187).

O narrador, agora, sente que o mundo está em paz, que ele está em paz. Finalmente, após altos e baixos, luzes e sombras, situações tão opostas motivadas pelo destino, percebe que “o mal não tem miolo” (ROSA, 2001, p. 187), pois Rebimba lhe valerá, sempre que nele repensar: “– ‘*Louvado seja o que há!*’ – escrevi, altíssimo, para renovar memórias” (ROSA, 2001, p. 187). Por isso, agora, pleno de paz de espírito, o narrador (re)escreve, a fim de renovar as memórias, sejam elas boas ou más.

Chegando ao término do conto, talvez o grande enigma ainda esteja por ser decifrado. Afinal, quem seria Rebimba, este ser mítico, excelso, cuja bondade efusiva é capaz de atrair multidões, de arrancar risos e soluços, de proporcionar tanta alegria, apenas pelo fato de existir?

Araujo (2001, p. 235) acredita que Rebimba parece ser Deus. Rememora a passagem do Evangelho de São Marcos (10, 18) em que Jesus disse: “Por que me chamas de bom? Ninguém é bom a não ser Deus” (ARAUJO, 2001, p. 241). Da mesma forma, a autora destaca que a morte de Rebimba e a de Cristo, na cruz, assemelham-se, pois ambas representam a vitória:

O maior medo do narrador é vencido, por Rebimba, o bom, ao morrer ele próprio. Rebimba dá sua vida para libertá-lo da morte. [...] Com a morte e ressurreição de Cristo, o narrador descobre que o mal – a morte própria – não existe. O que existe, o que há, é a vida eterna. Sua memória [...] memória de vida e de morte – recompõe-se, unifica-se e lembra, agora, somente o futuro a eternidade, o reino de Rebimba, o bom (ARAUJO, 2001, p. 241-242).

Sem dúvida, a caracterização de Rebimba, o bom, nos remete a figura de um messias. De acordo com Ferreira (1986, p. 1125), messias<sup>111</sup> é uma pessoa, um líder carismático, a quem Deus comunica seu poder, sendo sua vinda esperada, ansiosamente, por um povo. A crença na vinda ou no retorno de um ser dotado de atribuições divinas, com o objetivo de libertar os homens dos males que os afligem, derrotando-os, deu origem ao movimento chamado de messianismo, presente em várias culturas, desde os primórdios da humanidade. Na maioria das vezes, o messias é alguém que possui características superiores as dos homens comuns, já

<sup>111</sup> Do hebraico, *mashiah*, e do grego, *christós*, a palavra significa o ungido.

que é investido por um poder divino. Pode ser reconhecido por meio de sua sabedoria, pelo senso de justiça e de humanidade, pela bravura, pelo poder de liderança, bem como pode possuir poderes sobrenaturais.

A título de exemplificação, podemos encontrar nas figuras de Jesus Cristo, de D. Sebastião, em Portugal, e de Antônio Conselheiro, no Brasil, uma representação clara das tendências messiânicas, como veremos.

Na tradição Judaico-Cristã, Jesus Cristo é considerado o messias, o filho de Deus, que se encarnou e veio ao mundo para libertar o povo de Israel, que há tanto padecia sob o jugo da opressão e do pecado. Tendo vindo pela primeira vez, por meio de seus ensinamentos, Jesus mostrou aos homens o verdadeiro sentido de palavras como amor, perdão e justiça, chegando a morrer, pela morte de cruz, para libertar a humanidade de seus pecados. Porém, ressuscitou e venceu a morte, provando, assim, que era o filho de Deus, deixando como promessa o seu retorno triunfante para presidir o juízo final.

Na Bíblia Sagrada, no Antigo Testamento, o profeta Isaías (738 a.C.), considerado o mais messiânico dos profetas, prediz, em várias passagens, a vinda do messias e sua missão diante do povo de Deus:

Este povo, que andava nas trevas, viu uma grande luz; aos que habitam na região da sombra da morte nasceu-lhes o dia. Eles se alegrarão quando tu lhe pareceres [...] porque tu quebraste o pesado jugo que o oprimia [...] (*Isaías*, 9, 2-4).

Repousará sobre ele o Espírito de Deus, espírito de sabedoria, de entendimento, espírito de conselho e fortaleza, de ciência e piedade [...] mas julgará os pobres com justiça, tomará com equidade a defesa dos humildes da terra [...] (*Isaías*, 11, 2-4).

Porque te tornaste fortaleza para o pobre, fortaleza para o necessitado na sua tribulação, refúgio contra a tempestade, sombra contra o calor (*Isaías*, 25,4).

Louvai, céus, regozija-te terra; fazei retinir, ó montes, louvores festivos, porque Deus consolou o seu povo e ele se compadecerá dos seus pobres (*Isaías*, 49, 13).

O messianismo, em Portugal, teve na figura de D. Sebastião, seu principal ícone. Maria Leonor Machado de Sousa (1985), na obra *Mito e Criação Literária*, dedica um tópico ao movimento denominado de sebastianismo, intitulado “Encoberto sim, mas desejado?”, no qual apresenta a abrangência desse movimento que

transpôs os limites portugueses, constituindo-se, ao longo do tempo, um arquétipo na literatura.

O sebastianismo está centrado em D. Sebastião, décimo sexto rei de Portugal, que já viera ao mundo com a seguinte missão: assegurar o trono português, que vivia em perigo constante de ser anexado ao reino espanhol. Como único herdeiro legítimo ao trono, sendo esperado, por décadas antes do seu nascimento, a expectativa em torno de sua vinda fez com que recebesse a denominação de “o Desejado”.

Segundo Jacqueline Hermann (1998, p. 73), na obra *No reino do desejado: a construção do Sebastianismo em Portugal séculos XVI e XVII*, D. Sebastião representava muito mais do que um rei, pois sua história poderia mudar os rumos da nação, uma vez que seria:

[...] o depositário de todas as esperanças de retomada do ímpeto desbravador e guerreiro que caracterizava a história do povo português, desde pelo menos o início do século XV. Tarefa ao mesmo tempo difícil e grandiosa, digna de um rei majestoso e investido de poderes quase sobre-humanos, acabaria por fundir a história de sua vida, desde a infância, com a vida e os destinos do reino lusitano (HERMANN, 1998, p. 73).

E realmente, D. Sebastião viria a mudar toda a história de Portugal, mas não da maneira como tanto se esperava. Em 4 de agosto de 1578, no Marrocos, durante a Batalha de Alcácer Quibir, contra os mouros, a tropa portuguesa, comandada por D. Sebastião, foi derrotada, e o rei ou ao menos seu corpo nunca mais foram encontrados. A partir daí, Portugal viveu um dos períodos mais dramáticos de sua história, passando para o domínio espanhol por sessenta anos.

Com o desaparecimento do rei, criou-se no povo a crença de que, um dia, ele retornaria para salvar e redimir o reino de todas as suas dores. D. Sebastião, de Desejado, passou a ser chamado de o Encoberto, ganhando a “imaginação do povo e os textos dos letrados, espalhou-se pelas vilas e ruas do reino e ganhou o nome de sebastianismo” (HERMANN, 1998, p. 305).

Ao longo de séculos, a história do rei permaneceu presente na memória do povo português e de outros povos. Às vezes, sendo divinizado, às vezes, criticado pela sua impetuosidade em participar de uma batalha tão perigosa, sabendo das responsabilidades que recaíam sobre ele, como soberano da nação. O fato é que,

Desejado ou Encoberto<sup>112</sup>, D. Sebastião transformou-se em uma figura mítica, para a qual convergiram todas as esperanças de um povo oprimido, como podemos ver nos antigos versos de Gonçalo Annes Bandarra, cristão-velho que pregava a volta do messias:

Um grão Leão se erguerá,  
E dará grandes bramidos:  
Seus brados serão ouvidos,  
E a todos assombrará;  
Correrá, e morderá  
E fará mui grandes danos,  
E nos Reinos Africanos  
A todos sujeitará

Esse Rei tem tal nobreza,  
Qual eu nunca vi em Rei:  
Este guarda bem a lei  
Da justiça, e da grandeza.  
Senhoreia Sua Alteza  
Todos os portos, e viagens,  
Porque é Rei das passagens  
Do Mar, e sua riqueza (BANDARRA apud SOUSA, 1985, p. 13-14).

No Brasil, dentre os movimentos considerados messiânicos, destacamos o de Canudos, liderado pelo beato Antônio Conselheiro, em 1896, no sertão baiano. Os eventos da Guerra de Canudos foram descritos por Euclides da Cunha, na obra *Os sertões*, de 1902.

Na verdade, o movimento deu-se em meio a uma guerra sangrenta entre o exército brasileiro e os sertanejos, que viviam em condições precárias e ansiavam por mudanças. Associados a revoltas que apoiavam a volta da Monarquia, Antônio Conselheiro e os sertanejos de Canudos foram totalmente rechaçados pelo exército republicano.

Devido a essa relação com a Monarquia, o movimento foi denominado de sebastianismo brasileiro, pelo fato de estar subentendido o desejo, a fé no retorno de um rei que resolveria os problemas dos oprimidos.

Mediante os aspectos mencionados, podemos perceber como a descrição de Rebimba, o bom, agrega as características de um messias, pois todos o veem como um ser superior, capaz de livrar os desvalidos de seus males. Tanto é que o narrador tem conhecimento de sua existência em um dos piores momentos de sua

<sup>112</sup> Em *Mensagem*, Fernando Pessoa retoma a história de D. Sebastião, abordando, principalmente, os elementos míticos que envolvem o tema.

vida, ao estar doente e em uma situação de plena miséria: “Ele falou, eu em febre, certas surdinas. [...] que se podia ter amparo e concerto, por um Rebimba, o bom, parado em seu lugar, a pique-alto, [...]” (ROSA, 2001, p. 184).

Rebimba não é uma pessoa comum, pois vive “a-pique alto”, lugar que o aproxima da divindade, bem como seu maior carisma é a bondade, capaz de socorrer a todos, os “agradecidos” e os “ingratos” (ROSA, 2001, p. 184), revelando sua superioridade em perdoar. E o perdão também é uma palavra significativa, uma vez que o narrador, quando estivera em melhores condições, chegara a duvidar de Rebimba, considerando a sua história como baboseira. Mas logo depois, ao estar novamente em situação vexatória, invocou o nome dele, conseguindo superar os problemas, ou seja, sendo atendido: “Mas, o bom, Rebimba! Maiormente, o melhor, em caso qualquer ele havia de me valer [...]” (ROSA, 2001, p. 186).

É interessante como o papel do messias, representado por Rebimba, só se evidencia nos momentos de desespero, pois quando as coisas encontram-se em equilíbrio, é desnecessário a ele recorrer: “Só às curtas vezes, sem detenças, fazia tenção de um dia ir lá, a ele, retamente, quando dúvida ou desar me apoquentavam; [...] Nem isso prossegui, por fim, eu, remisso; porque estando real fartado, prosperidoso” (ROSA, 2001, p. 186).

Da mesma forma, no trecho a seguir, encontramos uma passagem bastante significativa, quando o narrador declara que: “Aquietado, feliz, dobrei meus tempos, o comum conforme nem se dá fé, no apropositar as coisas. De Rebimba, o bom, com ninguém mais conversei, o escondido” (ROSA, 2001, p. 186). O termo “o escondido” nos remete à figura mítica de D. Sebastião, pelo mistério que se criou em torno de seu desconhecido paradeiro. Alguns acreditavam que ele pudesse estar escondido em uma ilha, a dos bem-aventurados, e que, em breve, retornaria; outros, que um dia, montado em um cavalo, voltaria, ressurgindo de um nevoeiro, imponente, pronto para restaurar Portugal de todo o sofrimento. Fatos que nunca aconteceram.

Em “Rebimba, o bom” também há uma atmosfera mítica em torno da personagem, uma vez que o narrador, apesar de crer nela, só ouvira falar de seus feitos, de sua bondade, mas nunca a vira, pois morava “em estiradas léguas” (ROSA, 2001, p. 184). As características de cada um também são semelhantes, pois possuem atributos singulares, quase que divinos, que acabam por despertar a fé do

povo. Porém, há um aspecto interessante que os diferencia: o encontro, no final, entre o narrador e Rebimba, o bom.

Comparando essas duas figuras messiânicas, Rebimba e D. Sebastião, veremos que, embora com trajetórias diferentes, seus caminhos tendem a se cruzar.

Enquanto, o retorno de D. Sebastião, o Encoberto, perpetuou-se apenas no nível do desejo, da fé do povo português, sendo motivo de esperança, mas também de angústia, por não se concretizar, no conto de Rosa, o narrador é quem retorna de uma viagem, e é neste momento, que ele vem a saber do paradeiro de Rebimba, de sua real existência, o que lhe causa uma paz infinita. Ao ver aquele cortejo, repleto de pessoas que, embora tristes pela perda, estavam contentes pelo simples fato de aquele homem ter existido, o narrador percebeu que a morte também pode trazer paz a todos.

É justamente aí, nesse misto de vida, morte e dúvida, que reside a essência do mito, a origem da fé em um ser superior, e que tende a se perpetuar, tanto em Rebimba, o bom, quanto em D. Sebastião, pois o mito, vivo ou morto, sobrevive *ad infinitum*.

### 3.9 “ANTIPERIPLÉIA” E “ZINGARÊSCA”: DO FIM AO COMEÇO

*Tudo, para mim, é viagem de volta.*  
“Antiperipléia” (ROSA, 2001, p. 41).

– *São coisas de outras coisas...*  
“Zingarêscas” (ROSA, 2001, p. 265).

O principal aspecto apontado pelos estudiosos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, no que concerne aos contos “Antiperipléia” e “Zingarêscas”, baseia-se nas comparações entre eles, destacando, particularmente, as personagens do cego e do anão que aparecem em ambos os contos.

Araujo (2001, p. 137), no decorrer da obra *As Três Graças*, na qual busca mostrar, além de outros aspectos, a presença constante da figura mítica do deus Hermes nos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, tece algumas considerações que vem ao encontro de nossa análise, no que concerne à temática do retorno, bem como nos apresenta uma interpretação para o título “Antiperipléia”:

*Périplo* vem do grego e significa ‘viagem à volta de um continente’ ou pode indicar a narração de uma tal viagem. É, portanto, uma viagem que completa um ciclo, que dá a volta no continente. ‘Antiperipléia’, nesse caso, seria uma viagem ao contrário, que se desenrola do fim para o começo, no sentido contrário; ou seria algo contrário a um tal tipo de viagem: contra a viagem. [...] O anão, portanto, está voltando do fim para o começo, de ‘Zingarêsca’ para ‘Antiperipléia’, de Dininhão para Prudencinhanho.

Da mesma forma, Maria de Santa-Cruz (2001, p. 204-205), no artigo “Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa”, em que realiza um estudo sobre a presença do povo zíngaro ou cigano em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, também aponta para a retomada das duas personagens citadas, além de outras, como o padre; SoLau, nome que aparece em vários contos; mulheres adúlteras e, especificamente, os ciganos, ponto central de sua análise.

Diante das considerações das autoras e da proposta, por nós defendida, acreditamos que os dois contos são essenciais para a arquitetura temática da obra, pois emolduram o movimento de retorno presente na maioria dos contos. “Antiperipléia”, primeiro na ordem alfabética, funciona como um prenúncio daquele que será o elemento motivador de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, sendo revelador na fala da personagem Prudencinhanho: “Para mim, tudo é viagem de volta” (ROSA, 2001, p. 41); Já em “Zingarêsca”, último conto na ordem dos quarenta existentes, há a realização de um movimento de retorno, propriamente dito, evidenciado pela retomada das principais personagens e enredos que constituem os contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, agregando *omnes personae* de Rosa: vaqueiros, cegos, anões, padres, ciganos, triângulos amorosos e mulheres faceiras, enfim, uma multidão que povoa o imaginário do escritor.

Desta forma, de A a Z, de Alfa a Ômega, ou seja, do começo ao fim, bem como do fim ao começo, o movimento de retorno encontra-se representado nesses dois textos, como veremos a seguir.

“Zingarêsca”, pelo fato de iniciar-se pela letra Z, símbolo comumente associado à ideia de fim, por ser a última letra do alfabeto latino, da mesma forma que a letra Ômega  $\omega$  é no alfabeto grego, nos remete ao sentido de final da jornada em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, após percorrermos os vários enredos, muitos deles labirínticos, pelos quais o autor nos levou. Porém, logo de início, essa sensação de chegada ao fim da viagem é desfeita, pois somos induzidos a um movimento de regresso, retomando elementos de vários contos que, ao longo da

obra, se fizeram presentes, uma vez que, em “Zingarêscas”, ocorre um verdadeiro encontro de personagens, todas vindas de seus destinos e convergindo para o sítio de Zepaz. Dessa forma, vamos recordando de seus dilemas e tendo a consciência de que a caminhada que realizam segue adiante.

Inicialmente, é visível que o conto apresenta-se como uma continuidade do conto anterior, “Vida ensinada”, cuja temática é a viagem de uma boiada, conduzida por So Lau (So Lalau) para a fazenda de seo Drães. A certa altura do caminho, Serafim, vaqueiro manso e tranquilo, é convidado pelo guia para ser o ponteiro, ou seja, aquele que vai à frente da boiada. As reflexões de Serafim a respeito da vida, especialmente, de sua relação com a “esposa adotiva” (ROSA, 2001, p. 257), Inácia (ele teria matado o marido dela por acidente, tendo que assumir a esposa e os filhos), tomam conta de sua imaginação, fazendo com que aguarde, ansioso, o momento de retorno da viagem para reencontrá-la: “Seja que os primeiros dias, das tornadas, davam para ela Inácia gastar o pouquinho de saudade que o voo do tempo juntara. Tanto o valor de canseiras e lenteza, fazendo marcha, desestimado, atrasado em amor” (ROSA, 2001, p. 259).

Como sempre faziam em todas as viagens por aquelas bandas, faziam parada no Te-Quentes, lugar de descanso para a comitiva e para o gado, antes de prosseguirem viagem: “Ao Te-Quentes, velho lugar de pastura e aguada, onde deviam sentar bivaque e o cozinheiro já estaria cozinhando o feijão e torresmos. Ali lá chegavam – davam com cavalos e barracas, de uns ciganos – de encontrôo” (ROSA, 2001, p. 260).

O ambiente inicial de Zingarêscas é de calma, mas há a indicação de que o lugar reúne vários tipos de pessoas. Zepaz é o novo dono do sítio que, agora, não se chamava mais Te-Quentes, mas sim Rancho-Novo: “Sobrando por enquanto sossego no sítio do dono novo Zepaz, rumo a rumo com o Re-curral e a Água-bona, semelhantes diversas sortes de pessoas, de contrários lados, iam acudir àquela parte” (ROSA, 2001, p. 261).

Após a menção da chegada da “boiada, do norte” (ROSA, 2001, p. 261), temos a descrição da presença dos ciganos, bem como o motivo pelo qual estariam por ali. Na verdade, eles estavam retornando ao lugar, pelo fato de terem sepultado um membro do grupo, no sítio, embaixo de uma árvore. Sendo assim, a fim de que pudessem sempre voltar e prestar homenagens ao falecido, haviam feito um acordo com o dono anterior de alugar o oiti. Zepaz não via com bons olhos aqueles

visitantes em suas terras, mas diante da confirmação do preto Mozart, empregado do lugar, que servira como testemunha do tratado, permite que ali permaneçam, desde que pagassem pela utilização de sua propriedade:

Mas esses citavam licença, o ciganão Vai-e-Volta, primaz, sacou um escrito, do antigo sitiante. [...] dêz que sepultado debaixo do oiti um deles, só para sinalarem onde, ou com figuração pagã, por serem em espíritos e nas fadas; e pago o preto Mozart para, durado de semana, verter goles de vinho na cova (ROSA, 2001, p. 261).

Zepaz fica sabendo, também, que haviam chamado o Padre, que viera sem reclamar, para benzer a árvore: “O Padre não desdisse: tinha cedido de vir – pela espórtula dos ciganos, os que com fortes quantias, decerto salteado por algum fazendeiro” (ROSA, 2001, p. 262). Zepaz, preocupado com tamanha movimentação no lugar, manda a mulher se recatar, saindo da porta “dada formosa risada” (ROSA, 2001, p. 262).

O encontro entre os boiadeiros e os ciganos não se faz de forma pacífica, havendo certo estranhamento entre eles, principalmente, com relação aos hábitos desse povo, deveras emblemático: “Até o cozinheiro-boiadeiro, que acendia fogo, além, cerca do riacho, apontou neles garrucha. [...] A boiada apareceu e encheu as vistas. Era de tardinha. A ciganada se inçando, os vaqueiros repeliam esses malandantes, sofreavam as bridas, sem vez de negócio nem conversação” (ROSA, 2001, p. 262).

Além dos hóspedes que já se encontravam no lugar, tendo dissipado totalmente o ambiente de sossego do início, ainda, aproximam-se mais dois: o cego, carregando uma cruz nas costas, e seu guia, “rebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha. – *Menino é a mãe!* – ele contestou, era muito representado. Era o anão Dininhão. Retornava para os sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades?” (ROSA, 2001, p. 262).

Com a chegada desses, completa-se o panorama geral das personagens de “Zingarêscas”, e à medida que os fatos vão se desenrolando, vamos nos recordando de suas aventuras anteriores.

A começar pelo cego e pelo anão, como já dissemos, personagens centrais de “Antiperipléia”, é reveladora a primeira frase do conto: “– E o senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta” (ROSA, 2001, p. 41), se comparada à indicação presente em “Zingarêscas”: “Retornava para

os sertões” (ROSA, 2001, p. 262), evidenciando que a personagem estava retornando da cidade para o sertão.

Os fatos deram-se da seguinte maneira em “Antiperipléia”. O anão, que é o narrador, chamado Prudencinhanho, guia do cego seô Tomé, estava sendo intimado, provavelmente, por um delegado, a dar explicações sobre o incidente que ocorrera com o cego. Este, durante, à noite, despencara de um barranco vindo a falecer. Prudencinhanho começa sua narrativa, a fim de se defender das acusações que poderiam ser feitas contra ele: “E vão me deixar ir? Em dêis que o meu cego seô Tomé se passou, me vexam, por mim me puxam, desconfiam discorrendo. Terra de injustiças” (ROSA, 2001, p. 41).

O anão apresenta seus argumentos de defesa, tentando provar que haveria pessoas interessadas na morte do cego, como Sa Justa, mulher casada com quem o cego se envolvera amorosamente:

Aqui paramos, os meses, por causa da mulher, por conta do falecido. Então, prendam a mulher, apertem com ela, o marido rufião, aí esses expliquem decerto o que nem se deu. A mulher terrível. Delegado segure a alma do meu seô Tomé cego, se for capaz! Ele amasiava oculto com a mulher, Sa Justa, disso alguém teve ar? Eu provia e governava (ROSA, 2001, p. 41).

Realizando um movimento de retorno ao passado, Prudencinhanho tenta explicar como os fatos sucederam, vindo a culminar com a morte do cego, deixando bem clara a necessidade de refazer o percurso: “Mas não cismo como foi que ele no barranco se derrubou, que rendeu alma. Decido? Divulgo: que as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, já desaparecidas” (ROSA, 2001, p. 42).

O cego é descrito pelo narrador como um homem atraente que despertava, por onde passava, a atenção das mulheres, bem como só queria se envolver com mulheres bonitas, fato que causava certo estranhamento ao narrador, pois pensava quais seriam as vantagens de se namorar um homem cego: “Mulheres doidas por ele, feito Jesus, por ter barba. Mas ele me perguntava, antes. – *‘É bonita?’* Eu informava que sendo. [...] Dele gostavam – de um cego completo – por delas nem não poder devassar as formas nem feições?” (ROSA, 2001, p. 42).

Como verdadeiros *viatores*, os dois andavam de lugar em lugar, perambulando à procura de esmolas. Apesar de pensarmos haver uma cumplicidade

entre eles, a descrição que o narrador faz sobre essa relação nos leva a crer que era deveras conturbada:

Tenho culpas retapadas. A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos. Patrão meu, não. Eu regia – ele acompanhava [...]. Tinha inveja de mim: não via que eu era defeituoso feioso. Tinha ódio, porque eu só podia ver essas inteiras mulheres, que dele gostavam! Puxar cego é feito tirar um condenado, o de nenhum poder, mas que adivinha mais do que a gente? Amigos. O roto só pode mesmo rir é do esfarrapado. Me dava vontade de leve nele montar, sem freio, sem espora... (ROSA, 2001, p. 42).

É interessante como Prudenciniano, embora diga que ser guia de cego é a única coisa que sabe fazer, tendo afeição por essa profissão: “Em qualquer ofício, não; o que eu até hoje tive, de que meio entendo e gosto, é ser guia de cego: esforço destino que me praz” (ROSA, 2001, p. 41), o ato de guiar seô Tomé aparece-lhe, muitas vezes, como um fardo, levando-o à bebida, como forma de esquecer tal sina:

Seô Tomé se soberbava, lavava com sabão o corpo, pedia roupas de esmola. Eu, bebia. [...] Ralhavam, que, passado já de idade de guiar cego, à mão cuspidada, mesmo eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão. Povo sabe as ignorâncias. Então, eu, para também não ver, hei-de recordar o alheio? Bebo. Tomo, até me apagar, vejo outas coisas. Ele carecia de esperar, quando eu me perfazia bêbedo deitado. Me dava conselhos. Cego suplica de ver mais do que quem vê (ROSA, 2001, p. 42).

A caracterização de Seô Tomé nos leva a um mito às avessas, pois ao contrário das figuras míticas cegas que, na maioria das vezes, não viam com os olhos, mas com a alma, esse cego, realmente, nada vê. Se nos lembrarmos de Tirésias, o famoso adivinho da mitologia grega, cuja cegueira física não o impedia de ver além, de predizer o futuro, ou até mesmo do apóstolo de Jesus Cristo, São Tomé<sup>113</sup>, percebemos que seô Tomé só consegue “ver” através dos olhos dos outros, cuja imagem aparece-lhe distorcida, como aconteceu com Sa Justa.

<sup>113</sup> O Evangelho de São João (20, 24-29) narra a passagem na qual Jesus, ao aparecer para os seus discípulos após a ressurreição, precisou mostrar as marcas dos pregos em suas mãos e a marca da lança em seu peito, para que o apóstolo Tomé acreditasse que era Ele. Daí a expressão “ver para crer”.

O anão relata que, quando chegaram à cidade, a mulher logo se apaixonou pelo cego, pedindo, de joelhos, que ele mentisse sobre a aparência física dela: “Essa era a diversa, muito fulana: feia, feia, apesar dos poderes de Deus. Mas queria, fatal. Ajoelhou para me pedir, para eu ao meu Seô Cego mentir. Procedi. – *‘Esta é bonita, a mais!’* – a ele afirmei, meus créditos” (ROSA, 2001, p. 43).

Prudencinho, apesar de seu nome evocar o sentido de prudência, sensatez, pelas suas ações demonstra ser ardiloso. Mentiu para o cego sobre a beleza da mulher, tornando-se o alcoviteiro dos amantes: “Ele passeou mão nos braços dela, arrojo de usos. [...] Tive nenhum remorso. Mas os dois respiravam, choraram, méis airosos” (ROSA, 2001, p. 43).

A partir daí, o anão começa a obter vantagens dessa relação, pois recebe agrados da mulher para que vigie os encontros, às escondidas, além de ficar folgado do ofício: “E quem vigia como eu? Ela me dava cachaças, comida. Ele me fiava a fêria. Me tratavam. O que podia durar, assim, às estimas fartas?”

Tudo corria bem até o dia do acontecido, quando o cego, ao retornar de mais um encontro amoroso, despencou, fatalmente, de um barranco. Diante disso, as suspeitas ou a responsabilidade recaíram sobre Prudencinho, já que como o guia do cego, deveria estar atento para protegê-lo: “Que é que eu tenho com o caso... Todos fazem questão de me chamar de ladrão. Cego não é quem morre?” (ROSA, 2001, p. 43). Sendo assim, o anão, usando de sua astúcia argumentativa, vai apresentando ao delegado as hipóteses para o desfecho fatal, bem como os suspeitos de terem cometido um possível crime.

Primeiramente, entra em cena a figura do marido, descrito como um “druxo homem, de estrambolias” (ROSA, 2001, p. 43) que não gostava da mulher e que pouco vinha em casa. Prudencinho relata que o marido, companheiro de bebida, às vezes, queria pegar o dinheiro da sacola do cego, tendo ele escapado por pouco, já que era franzino e anão. Assim, ele poderia ter empurrado o pobre, de olho nas economias dele: “Ou o marido, ardido por matar e roubar – empuxou o outro abaixo no buracão – seu propósito? Cego corre perigo maior é em noites de luas...” (ROSA, 2001, p. 44).

O anão também aventa a possibilidade de o cego ter sido o culpado, cometendo suicídio, ou tudo poderia ter sido um acidente, em que o cego tivesse errado o barranco e caído, na noite escura: “Não pode ter sido só azares, cafifa? De ir solitário bravear, ciumento, boi em bufo, resvalou... e, daí, quebrado

ensanguentado, terrível, da terra” (ROSA, 2001, p. 44). Sobre a hipótese de suicídio, Prudencinhanho relata que o cego, ultimamente, estaria variando, dizendo que voltava a enxergar. Desiludido com a aparência física de Sa Justa, a quem imaginara bela, teria ele mesmo se atirado do precipício, pois “o pior cego é o que quer ver...Deu a ossada” (ROSA, 2011, p. 44).

Como também, para o anão, poderia ter sido a mulher, já que estando apaixonada, temia que o cego estivesse, realmente, recuperando a visão e a abandonasse: “Ou, ela, visse que ele ia ver, havia de mais primeiro querer destruir o assombroso, empurrar o qual, de pirambeira – o visionável! Caráter de mulher é caroços e cascas” (ROSA, 2001, p. 44).

Diante de todas essas possibilidades para o ocorrido, Prudencinhanho defende-se, alegando que, no momento, estaria totalmente bêbado, impossibilitado, tanto de cometer algum crime como de tê-lo evitado: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei? Não me entendam! Deus vê. Deus atonta e mata. A gente espera é o resto da vida” (ROSA, 2001, p. 44).

Sendo assim, o anão faz todas as tentativas para provar sua inocência, alegando que todos o condenavam, injustamente, pois teriam mais motivos que ele para cometer algum ato contra o cego: “Me chamo Prudencinhanho. Agora o cego não enxerga mais... A culpa cai sempre é no guiador?” (ROSA, 2001, p. 45).

No final do conto, apesar de toda a argumentação, Prudencinhanho é levado pelo delegado para a cidade, talvez para uma maior averiguação dos fatos. A postura do anão chama-nos atenção pelo fato de expressar visivelmente uma perspectiva de retorno, de continuidade, como se os fatos vividos naquele momento, ainda que adversos, seguiriam o curso normal da vida:

Só se inda hei outras coisas, por ter, continuadas de recomeçar, então Deus não é mundial? Temo que eu é que seja terrível. [...] Decido. Pergunto por onde ando. Aceito, bem-procedidamente, no devagar de ir longe. Voltar, para fim de ida. Repenso, não penso. Dou de xingar o meu falecido, quando as saudades me dão. Cidade grande, o povo lá é infinito (ROSA, 2001, p. 45).

Observando atentamente as ações de Prudencinhanho, bem como visualizando a imagem do guia, puxando o cego, vem-nos à mente a imagem de Sísifo a incansavelmente rolar sua pedra morro acima e depois a vendo despencar

morro abaixo. Como havíamos mencionado, a ação de guiar o cego, ao mesmo tempo que é o seu ofício, também é vista como uma atividade penosa, como diz: “A gente na rua, puxando cego, concerne que nem se avançar navegando – ao contrário de todos” (ROSA, 2001, p. 42). Prudencinhanho é a figura do Sísifo do sertão, considerado astucioso, mas também criminoso que, de forma repetida e instintiva, realiza o ofício ou o castigo para o qual foi destinado: “Voltar, para fim de ida, repenso, não penso. [...] Vou, para guia de cegos, servo de dono cego, vagavaz, habitual no diferente, com o senhor, Seô Desconhecido” (ROSA, 2001, p. 45).

Retornando para “Zingarêscas”, a referência à “Antiperipléia” torna-se mais explícita quando o anão diz, ao chegar com o cego carregando a cruz: “Penitências nossas... – se assoviava. – Pois dizem que matei um homem, precipitado... – ora, ô. Ele? Porque cego nasceu, com culpas encarnadas” (ROSA, 2001, p. 262).

A figura do padre que aparece em “Zingarêscas” poderia muito bem referir-se ao padre de “Umas formas”, trigésimo oitavo conto da ordem, no qual há o relato de uma experiência sobrenatural, ocorrida em uma antiga igreja da cidade, sendo testemunhada por um sacristão e por um maçom. A matriz antiga possuía, sob sua laje, alguns túmulos, nos quais antigos moradores haviam sido sepultados.

Numa noite escura, o padre, nervoso, entrara na igreja, sendo observado pelos dois que estavam escondidos em cima, no coro. Os fatos que aconteceram, lá dentro, ficaram na mente daqueles que os presenciaram, porém, nunca souberam explicar se seriam “imaginação, aparição ou visão” (ROSA, 2001, p. 254). Primeiramente, viram o fantasma de uma mulher, que andava pela igreja. Doralena, Dídia, era o nome escrito na lápide: “Sempre visões deviam referir o horrendo – do lado dos mortos, que, com permissão, retornam” (ROSA, 2001, p. 252).

Depois, tiveram a visão horrenda de uma porca preta, que saía de dentro do padre, como uma despossessão, deixando-o desfalecido: “O padre – caído – dele se afastava, gerara-se, quadrúpede, formidando, um ente... O maçom e o sacristão, em esgazeio de estupor, viam o que tresviam. Sombração” (ROSA, 2001, p. 254). Daquele dia em diante, o padre transformara-se em “afinado, novo diáfano, reclaro, aí se sorrindo – parecia deixado de toda matéria” (ROSA, 2001, p. 255).

O padre de “Zingarêscas” é um padre alegre, que não negara o pedido dos ciganos, mas também recebera quantia de dinheiro para benzer a árvore. Além de rezar, bebia muito.

Os nomes So Lau, Seo Lau, So Lalau e Ladislau são os nomes que também aparecem em “Orientação”, vigésimo quarto conto; em “Intruge-se”, décimo quinto conto e em “Vida Ensinada”.

Em “Intruge-se”, o vaqueiro Ladislau retorna com uma boiada dos Gerais de Saririnhém para levar para Seo Drães. Durante o percurso, um dos vaqueiros da comitiva é assassinado, sendo o caso desvendado, no final, quando Ladislau mata o culpado, que também o atacara à traição. Merece destaque o cachorro Eu-Meu, que como fiel companheiro, o acompanhava: “Ladislau tinha cachorro grande, amarelo, o Eu-Meu, que acordava-o a horas certas, sem latir nem rosar, só com a presença” (ROSA, 2001, p. 113). Em “Zingarêsca”, o cachorro também é destacado pela cor chamada de “cor de sebo” (ROSA, 2001, p. 262).

Em “Orientação”, um chinês Yao Tsing-Lao, chamado de Joaquim ou Quim, vem morar no centro de Minas Gerais. Vive por algum tempo em umachácara, vindo a se apaixonar pela lavadeira Rita Rola – Lola Lita. Passado algum tempo, o relacionamento não deu certo e ele retorna para a China, deixando saudades: “[...] deixou-lhe a chácara, por polidez, com zumbaia. Desapareceu suficientemente. [...] Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, proprinhos pé e pé” (ROSA, 2001, p. 163).

A mulher de Zepaz, com seus ares de volúvel, nos remete às figuras de Vilíria, de “Desenredo”; Drá, de “Reminição”; Elpídia, de “Estoriinha” e Sa Justa, de “Antiperipléia”, por serem mulheres casadas que se envolvem com outros homens: “A mulher de Zepaz piscava outra vez, na janela, primorosa sem rubores. [...] De dentro, a mulher de Zepaz canta que o amor é estrelas” (ROSA, 2001, p. 263). No conto, ela será acusada pelo anão de ter passado a noite com o cigano Vai-e-Volta: “a mulher de Zepaz, com o cigano Vai-e-Volta, se estiveram, os dois debaixo de um mantão...” (ROSA, 2001, p. 264).

Embora todas essas personagens nos remetam a passagens de outros contos, sem dúvida, em “Zingarêsca”, as personagens que se destacam são os ciganos, a começar pelo título, uma vez que zíngaros também é uma denominação para ciganos. Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, existem mais dois contos, “Faraó e a água do rio”, o décimo terceiro, e “O outro ou o outro”, vigésimo terceiro, que apresentam as características e os costumes desse povo que, por ser singular, desperta a curiosidade das pessoas, inclusive de Guimarães Rosa. É o que se pode ver neste depoimento do autor:

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 sobre os 'CIGANOS' e a do 'ENTRUDO' em Caeté. Vão ser muito aproveitadas! Sempre que o Sr. tiver disposição, pode mandar (ROSA apud SANTOS, 2009, p. 95).

Além disso, segundo Santos (2009, p. 95), o autor teria tido contato com grupos de ciganos que habitaram em Itaguara, tendo uma vez, até os hospedado no porão de sua casa. Portanto, o autor tivera contato direto com eles, aprendendo sobre sua língua, seus costumes, sendo esse fato visível na riqueza de detalhes com os quais são descritos nos contos.

Diante dos vários aspectos que podem ser abordados sobre os ciganos, como o fez Santa-Cruz (2001) em artigo já citado, além de outro intitulado "Roméia: a romenha de Rosa em *Tutaméia*" (2003), o que mais nos interessa sobre esse povo é o constante peregrinar, sendo nômades, ou seja, sem uma residência fixa. Os ciganos são apresentados como eternos viajantes, embora nós os vejamos com características que nos remetem diretamente ao *homo regressus*, devido ao movimento de volta que realizam, simbolicamente, expresso pelo nome do cigano Vai-e-Volta de "Zingarêsca". Embora sejam livres, podendo perambular por vários lugares, há um desejo implícito nos ciganos de retornar.

Há muito de mistério no que tange à origem do povo cigano, surgindo várias versões sobre isso. Novis (1989, p. 32) ressalta que, embora as teorias mais recentes se refiram à Índia, a crença da origem egípcia permanece, devido aos termos *gypsy*, em inglês (*Egyptian*), o grego *gyphtoi*, o espanhol *gitano*, o turco *Farawni* e o húngaro *Pharao nepe* (povo do faraó). Existe, ainda, um mito do próprio povo cigano de que eles teriam vindo do interior da Terra, e que o principal desejo deles seria de regressarem para o lugar de origem.

Santa-Cruz (2001, p. 195) relata que os ciganos chegaram ao Brasil por volta do ano de 1754 ou 75, enviados por D. Sebastião. Tendo uma vida errante pela Europa há mais de mil anos, os ciganos teriam chegado a Portugal, vindos de Castela, quando os portugueses alcançaram a Terra de Santa Cruz. No Brasil, dirigiram-se para a Bahia, Minas Gerais e São Paulo.

No conto "Faraó e a água do rio", os ciganos vão para a fazenda Crispins, propriedade de um respeitado casal de fazendeiros da região, Senhozório e sua mulher Siantônia, para consertar tachos de açúcar, pois são mestres nessa arte. Merece destaque o cigano Florflor, presente em "Zingarêsca". Aos poucos, vai

ocorrendo um contato entre os ciganos e a família, pais e filhos, que nos revela um pouco mais sobre eles, particularmente, o caráter itinerante, com o desejo subentendido de retornarem para sua terra: “Não era verdade que, de terem negado arrimo a José, Maria e Jesus, pagassem os gitanos maldição!” (ROSA, 2001, p. 98).

A citação remete ao fato de que os ciganos teriam sido castigados por negarem abrigo à Sagrada Família, bem como teriam forjado os pregos que crucificaram Jesus. A condenação teria sido vagar eternamente. Há outro trecho que reforça essa ideia de errância, quando vão visitar Siantônia, que está doente, declaram: “– *Sina nossa, dona, é o descanso nenhum, em nenhuma parte* – arcavam nucas de cativos. – *O rei faraó mandou...* – decisão que não se terminava” (ROSA, 2001, p. 99).

A expressão “ceca e meca”, cujo significado é viajar muito, em busca de alguma coisa, também aparece no texto: “Ceca e meca e cá giravam os ciganos; mas quem-sabe o real possuir só deles fosse? – o de nenhum alqueire” (ROSA, 2001, p. 99).

Durante o tempo em que estão na fazenda, aparecem pessoas da cidade, acusando os ciganos de roubarem. Mas eles são defendidos por Senhozório, e podem seguir viagem.

No final do conto, há a indicação de que deixaram saudade nas pessoas da fazenda, revelando o desejo de que um dia, poderiam para ali retornar: “Saíam embora, agora, adeus, adeus, à farrapompa, se estugando, aquela consequência, por toda a estrada. Siantônia queria: se um dia eles voltavam à Terra-Santa...” (ROSA, 2001, p. 101).

Em “O outro e o outro” também existe esse contato com os ciganos que, no início do conto, estão acampados em uma relva, quando chegam o narrador e seu tio delegado Diógenes ou tio Dô. Vinham averiguar uma denúncia de furto, ocorrido na região. Após conversarem com o cigano Prebixim, figura que chama a atenção do narrador pelos trajés, joias e pelo modo de falar, este devolve um relógio de prata, o objeto furtado como se estivesse oferecendo um presente, revelando o ofício “peralta” dos ciganos (ROSA, 2001, p. 159).

Após realizarmos essa retomada das personagens de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* que se reúnem em “Zingarêsca”, retornando ao conto, os ciganos realizam uma grande festa para celebrar a cerimônia da bênção da árvore, da qual participa o padre, bebendo muito. Os vaqueiros só observam, comendo seu feijão e toucinho,

enquanto o anão busca alimento para o cego que não desgruda da cruz: “– Só o pobre é que tem direito de rir, mas para isso lhe faltam os motivos...; o enxotaram” (ROSA, 2001, p. 263).

E assim, segue a noite de lua cheia, com toda aquela gente ali reunida, como diz o preto Mozart “variado de tanta gente ajuntada” (ROSA, 2001, p. 263).

Zepaz vai dormir, enquanto a mulher fica a espiar, pelas frestas da porta, os acontecimentos. As ciganas banham-se no rio, em frente ao cego, estando Dininhão a vigiar os acontecimentos. Finalmente, todos dormem.

No dia seguinte, ao acordar, Zepaz tem uma desagradável surpresa: nem sinal dos ciganos, que haviam partido, junto com o padre, sem dar-lhe o pagamento pela hospedagem. O padre levava a cruz do cego, emprestada por Dininhão que, por sua vez, roubara um flautim dos ciganos. O cego quase enlouquece ao perceber que estava sem a cruz, pois dentro dela, havia um oco, onde guardava as esmolas.

Zepaz, avisado pelo anão de que sua mulher havia passado a noite com o cigano Vai-e-Volta, parte para casa e a espanca. Depois, volta para receber o pagamento dos vaqueiros. Quando retorna para casa, quem leva uma surra é ele, pois sua mulher era fiel. O anão toca o flautim, enquanto o cego entoa credos. Os vaqueiros pagam pelo pernoite e vão tocando a boiada. Diz o preto Mozart: “Só assim o povo tem divertimento. [...] Sem beber, o Padre aguentasse remir mundo tão em desordenância?” (ROSA, 2001, p. 265).

Depois de tanta agitação, volta tudo como antes, o caos dá lugar ao equilíbrio de outrora. So-Lau decide: “– São coisas de outras coisas... Dá o sair. Se perfaz outra espécie de alegria dos destrambelhos do Rancho-Novo. Serafim sopra no chifre – os sons berrantes encheram o adiante” (ROSA, 2001, p. 265).

Ao atentarmos para o título dessa análise “Antiperipléia” e “Zingarêsca”: do fim ao começo, uma vez que esses contos abrem e fecham a obra *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, veremos que a perspectiva adotada é a de retorno às origens, cuja simbologia é muito significativa, principalmente, por haver a presença de uma função mítica.

Eliade (2002, p. 36) ressalta a importância de um retorno às origens, pois essa ação permite reviver o tempo em que as coisas se manifestaram pela primeira vez. Segundo o autor, o “começo” absoluto é a criação do mundo e ao realizar o movimento de “voltar atrás” seria como recuperar o Tempo original, forte, sagrado do mito, de quando tudo foi criado. Somente esse retorno possibilita a renovação total

do Cosmo, da vida e da sociedade. “A ideia mítica da ‘origem’ está imbricada no mistério da ‘criação’” (ELIADE, 2002, p. 38-39).

Diante disso, o conto “Antiperipléia” seria o começo de tudo, a origem desse Cosmo que é *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, cuja órbita gira sob a perspectiva do retorno, como é anunciado pela personagem Prudencinho “Tudo, para mim, é viagem de volta” (ROSA, 2001, p. 41), daí a necessidade de voltar a ele.

Eliade (2002, p. 85) utiliza a expressão *ab origine*, ou seja, desde a origem, para designar que a função dos mitos é esta: explicar como os fatos aconteceram, como foram constituídos até chegarem a essa maneira. De certa forma, perfazemos um caminho mítico em “Zingarêscas”, pois retornamos aos contos anteriores para entendermos como aquelas personagens chegaram até ali, quais fatos aconteceram para que se encontrassem naquela situação. Vaqueiros, anões, ciganos, padres, mulheres faceiras, cegos, mesmo que não sejam as mesmas personagens, idênticas, é o arquétipo que se faz presente.

Assim, o encontro das várias personagens, no final, aponta para a possibilidade de renovação e equilíbrio do Cosmo, como acontece no final, após um período de caos, a vida segue adiante, cada qual para sua direção, como as coisas devem ser. Claro que, às vezes, nem todas as personagens conseguem atingir esse equilíbrio, mas a tentativa de fazê-lo está condicionada à ação de retornar, como vimos, no decorrer de todas as análises.

Provavelmente, o A e o Z<sup>114</sup> de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* estejam em sua essência, quer seja ela misteriosa, enigmática ou mítica, pois não seria essa obra o início e o fim de tudo, o *mea omnia* de João Guimarães Rosa?

---

<sup>114</sup> Na tradição Cristã, as letras Alfa e Ômega também se referem à figura de Deus, como início e fim de tudo o que há, como diz a passagem do livro do Apocalipse de São João (1, 8): “Eu sou o Alfa e o ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor Deus, que é, que era e que há de vir, o Todo-Poderoso”.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O idioma é a única porta para o infinito.*  
(ROSA, 2006, p. 80).

Sem dúvida alguma, encontramos na produção poética de Guimarães Rosa um universo com infinitas possibilidades de reflexão e, portanto, de interpretações. Para nós, pesquisadores, penetrar nesse universo é ser tomado por um espírito aventureiro de buscar, constantemente, compreender as leis que regem a órbita de seus astros, ou seja, de suas obras, cada qual com um brilho singular.

Como não há cosmos sem enigmas, essa tese teve como objetivo destacar um dos muitos existentes na literatura rosiana, a temática do retorno, representada pela figura do *homo regressus*, ou seja, do homem que regressa. Uma vez que Guimarães Rosa é consagrado pela crítica como o escritor da viagem, temática que permearia toda a sua produção literária, acreditamos que, juntamente com esse aspecto, o retorno constitui outro tema, tão significativo quanto o da viagem, na obra do autor. Se a simbologia da viagem tende a representar uma metáfora da própria vida, o retorno como etapa integrante desse processo também o é, uma vez que a vida é uma viagem que, muitas vezes, pede retorno, pois necessita ser revista. Retornar, portanto, é preciso, pois, nesse movimento, busca-se o equilíbrio entre as forças, entre os sentimentos que regem o ser humano.

Embora acreditemos que a temática do retorno se faz presente na obra do autor, como um todo, nossa tese propôs-se a analisar as ações do *homo regressus* em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, derradeira obra publicada em vida pelo autor, em 1967. Dentre os astros de Rosa, *Tutaméia (Terceiras Estórias)* tem um brilho especial, inclusive para o autor, que revelou ter um vínculo particular com ela. E, aos olhos da crítica, a obra é considerada enigmática, mágica, labiríntica.

Sendo assim, no primeiro capítulo, destacamos várias singularidades da obra, como quatro prefácios, os contos ordenados em sequência alfabética, gravuras existentes no final da maioria dos contos, índice de releitura, enfim, particularidades que inserem *Tutaméia (Terceiras Estórias)* em uma dimensão mítica, traço representativo da narrativa do autor.

Agregando as mesmas características que o mito, a narrativa ficcional e, particularmente, a rosiana, é elaborada por um vate que, ao escrever, busca dar respostas às inquietações da humanidade e que, por isso, tem algo de divino,

sagrado, pelo fato de ser o artífice responsável pela criação, por dar vida e sentimento às palavras. Dessa forma, em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, verificamos a existência de uma (mito)poética do retorno, uma vez que as ações do *homo regressus* encontram-se, na maioria das vezes, pautadas em uma matriz mítica, que se faz presente como verdadeiros arquétipos.

No segundo capítulo, por meio de um retorno aos primórdios da humanidade, procuramos mostrar, em nossa pesquisa, o quanto a temática do retorno está ligada à essência humana em diversos aspectos, como a religião, os costumes e, particularmente, a literatura, uma vez que as primeiras obras literárias das quais se tem conhecimento, versavam sobre o retorno. O homem sempre esteve associado a esse movimento, podendo realizá-lo como uma tentativa de (re) estabelecer um elo perdido ou como uma possibilidade de transformação, pelo fato de poder voltar ao ponto de partida e mudar os rumos do percurso. Basicamente, a ação de retornar torna-se inerente ao homem.

A literatura possui uma estreita relação com o movimento de retorno, tendo em vista que alguns teóricos da modernidade consideram a narrativa ficcional como um retorno aos mitos e aos ritos da Antiguidade. Partindo desse princípio, fizemos uma visita aos principais mitos e símbolos que abordam a temática do retorno.

Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, dada a ordem alfabética na qual os contos são apresentados, a temática do retorno se faz presente, quase que de A a Z. Na maioria das vezes, como elemento principal; algumas, de maneira disfarçada, no nível do subentendido, e outras, no nível simbólico. Porém, como trabalhar com todos os quarenta contos seria uma tarefa por demais audaciosa, pela complexidade que o tema inspira, optamos pela seleção de quinze contos, organizados da seguinte maneira: “Arroio-das-Antas” e “Sinhá Secada”: o retorno para a vida; “Barra da Vaca” e “Droenha”: do desejado ao impossível retorno; “Curtamão” e “Presepe”: o retorno ao sagrado; “Desenredo” e “Reminiscção”: o retorno apoteótico; “Estoriinha” e “Estória nº 3”: duas estórias, duas viagens, dois retornos; “Grande Gedeão”: o retorno à Idade de Ouro; “No prosseguir”: o retorno adiado; “Rebimba, o bom”: o retorno messiânico; “Antiperipléia” e “Zingarêscas”: do fim ao começo.

No terceiro e último capítulo, realizamos a análise desses contos, nos quais a perspectiva do retorno apresenta-se como elemento desencadeador de toda a dinâmica do texto, manifestando-se de diferentes maneiras. Ora o retorno aparece como ação altamente desejada pelas personagens, mas impossível de se

concretizar, ficando apenas no nível idealizado; ora há realmente o retorno propriamente dito, em que a personagem consegue realizar o movimento de volta, de regresso. Ambas as situações resultam em consequências bastante profundas no desenrolar dos fatos e na vida das personagens, que, na maioria das vezes, encontram-se num limite entre a vida e a morte, sendo o retorno elemento decisivo para a existência de uma harmonia do cosmos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*.

Assim como a citação de Schopenhauer, no final da obra, adverte que “terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”, não foram apenas duas, mas várias as leituras, vários os retornos que fizemos até chegarmos à conclusão de que a temática do retorno predomina em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, como se o autor, adentrando as esferas do mítico, realizasse um verdadeiro rito de retorno, evidenciado pelo trabalho com a linguagem e por meio das ações do *homo regressus*. Além disso, acreditamos que a temática do retorno se faz presente em toda a produção poética de Guimarães Rosa, desde *Sagarana*, a primeira, até *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, a derradeira. Nessa perspectiva, vários estudos poderão surgir por este viés. Como diria Guimarães Rosa, poderá ser mais uma “estória”, de “outras estórias”.

Encaminhando-nos para o final de nossa pesquisa, temos em mente que, diante da infinitude do cosmos de Guimarães Rosa, pode ser que nos deparemos, um dia, com novas possibilidades de interpretações acerca dos aspectos abordados nesta tese, uma vez que a citação inicial de Schopenhauer atenta para o fato de “paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”. No momento, porém, acreditamos que semelhante ao *homo viator*, já apresentado pela crítica, o *homo regressus* de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* tende a figurar como elemento chave na produção poética de Guimarães Rosa, dada a multiplicidade de suas ações. Da mesma forma, esperamos que esse trabalho venha a contribuir para que muitos outros aspectos sobre a temática do retorno sejam abordados.

Sendo assim, totalmente transformados, ao retornar dessa travessia, pomos a tese “Do *homo viator* ao *homo regressus*: a mito(poética) do retorno em *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de João Guimarães Rosa” em ata.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 213-230.
- ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. *A Velhacaria nos Paratextos de "Tutaméia – terceiras estórias"*. 2004. 138f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- ANÔNIMO. *A epopéia de Gilgamesh*. Trad. Carlos Daudt de Oliveira a partir da versão inglesa estabelecida por N. K. Sandars. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As Três Graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1971.
- BÉNÉJAM-BONTEMS, Marie Josette. Idade de Ouro. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 474-476.
- BÍBLIA SAGRADA. 42. ed. São Paulo: Paulinas, 1986.
- BOCHET, Marc. Jó, mito de miséria?: pobre como Jó. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 524-529.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996. v. 2.
- BRUNEL, Pierre. Sísifo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 840-846.
- BURKERT, Walter. *Mito e Mitologia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Log On Multimídia, 1988. 2 DVD (354 min.), son., color., 4 ¾ pol.

\_\_\_\_\_. *As Máscaras de Deus. Mitologia Ocidental*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Herói de Mil Faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mito e Transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CARVALHO, Aécio Flávio de. Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem. In: MAGALHÃES, José Sueli de; RIBEIRO, Ivan Marques; CUNHA, Jakeline Fernandes. *Literatura e intersecções culturais*. Uberlândia: EDUFU, 2008. p. 28-34.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio Pretense, 1998.

CEZAR, Adelaide Caramuru. Tutameia (Terceiras Estórias): derradeira obra de João Guimarães Rosa. *Revista Trama*, v. 3, n. 5, p. 11-241, 2007. Disponível em: <[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)>. Acesso em: 10 fev. 2014.

CHAVES, Simone da Cruz. Tal como um Boi, Ruminar, Digerir e Descobrir Novas Veredas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 746-751.

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: José Olympio, 2001.

CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa: Dois Estudos*. São Paulo: Quíron, 1975.

COMMELIN, Pierre. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de *Viator*. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2006. p. 10-58.

\_\_\_\_\_. João Rosa, *viator*. In: SCARPELLI, Marli de Oliveria Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 312-348.

COSTA, Eliane Batista. *A Poética, de Aristóteles e a Personagem Feminina na Tragédia Grega*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. 9. ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1957. v. 1.

COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).

CRUZ, Antonia Marly Moura da Silva. *A transferência metafórica nos nomes de personagens de "Tutaméia" de João Guimarães Rosa*. 2001. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. No princípio era o amor: uma leitura de "Reminiscção", conto de João Guimarães Rosa. *Itinerários*, Araraquara, n. 12, p. 155-164, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3073/2805>>. Acesso em: 26 set. 2014.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses: a evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

\_\_\_\_\_. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. (Coleção Vida e Cultura).

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. 7. ed. Brasília, DF: FAE, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado. Catábase ou Descida aos Infernos: alguns exemplos literários. *Humanitas*, Coimbra, v. 45, p. 347-359, 1993. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19\\_Rosado\\_Fernandes.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/19_Rosado_Fernandes.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2015.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FRAZER, Sir James George. *O Ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2006. p. 144-186.

GUERRA, Danilo Dourado. O culto ao Imperador Romano: coesões e contraposições na esfera dos cristianismos originários no Século I. In: *Vox Faifae: Revista de Teologia da Faculdade FAIFA, Goiânia*, v. 6, n. 2, p. 1-16, 2013. Disponível em: <<http://www.faifa.edu.br/revista/index.php/voxfaifae/article/view/91/102>>. Acesso em: 11 set. 2014.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

GRAVES, Robert. *O Grande Livro dos Mitos Gregos*. Trad. Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.

HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado: a construção do Sebastianismo em Portugal séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOMERO. *A Ilíada (em forma de narrativa)*. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

\_\_\_\_\_. *Odisséia (em verso)*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Hino Homérico II a Deméter*. Tradução, introdução e notas: Ordep Serra e Marina Martinelli. São Paulo: Odysseus, 2009b. (Coleção Kouros).

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIMA, Raquel Esteves. As veredas trilhadas pelos leitores de Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC MINAS/CESPUC, 2000. p. 583-587.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa, em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 1.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: UNESP, 2006.

NEVES, Guilherme Santos. A festa da cumieira. *A Gazeta*, Vitória, 28 ago. 1960. Disponível em: <[www.jangadabrasil.br/revista/maio78](http://www.jangadabrasil.br/revista/maio78)>. Acesso em: 28 mar. 2014.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Tempo na Narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. O mito em Grande sertão: veredas. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 33-37, 1997.

\_\_\_\_\_. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2006. p. 236-243.

OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães de. Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa. *Revista Urutágua: acadêmica multidisciplinar – DCS*, Maringá, n. 22, p. 53-65, 2010.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito: Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: HUCITEC/FAPESP, 2000.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. 8. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Romana: Antologia da Cultura Latina*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2000.

PEYRONIE, André. Dédalo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 217-220.

PLATÃO. O banquete. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

RIBEIRO, Maria Célia Chaves. *Pulsões de Vida e Morte em "Tutaméia"*. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2001.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-20.

\_\_\_\_\_. As estórias de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 21-27.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In: SCARPELLI, Marli de Oliveria Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 145-187.

ROSA, João Guimarães. *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. *Ficção Completa, em dois volumes*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa por ele mesmo. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2006. p. 77-93.

ROUART, Marie-France. O mito do Judeu Errante. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 665-671.

SANTA-CRUZ Maria de. Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p. 191-211.

\_\_\_\_\_. Roméia: a romenha de Rosa em *Tutaméia*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2., 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003. p. 467-476.

SANTOS, Adilson dos. Duplos em "*Tutaméia (Terceiras Estórias)*". 2009. 290 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

SÊNECA. *Sobre a Tranquilidade da Alma: Sobre o Ócio*. Tradução, notas e apresentação de José Rodrigues Seabra Filho. ed. Bilingue. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

SILVA, Alexandre Vilas Boas da. *Narradores autodiegéticos presentes em "Tutaméia – terceiras estórias"*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

SILVA, Dora Ferreira. Às margens de Rosa. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2006. p. 59-60.

SILVEIRA, Regina da Costa da. O herói nos contos de *Tutaméia*. Tese (Doutorado) – Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. J. B. Mello e Souza. São Paulo: Brasileira, 1964. (Coleção Clássicos Jackson, v. 22).

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Mito e Criação Literária*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

SPERA, Jeanne Mari Sant'Ana. *As ousadias Verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura, UNIP, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ficção e Razão*. São Paulo: FAPESP, 2009.

TURCHI, Maria Zaira. *Tutaméia: o tecido do enredo e do desenredo*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2. 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003. p. 512-517.

VENTUROLI, Thereza. Sob o domínio da lua: os mitos deste satélite. *Revista Super Interessante*, v. 83, 1994. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ciencia/dominio-lua-mitos-deste-satelite-441015.shtml>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

**ANEXOS**



**ANEXO B**

Ilustrações que se encontram, de forma alternada, no final da maioria dos contos de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, nas edições da Editora José Olympio



**ANEXO C**Viagens de Guimarães Rosa pela Europa: *Homo Viator*

Guimarães Rosa e Aracy, sua esposa, em uma viagem de férias ao sul da Itália, em 1950.



Em um Parque de Paris (1949)



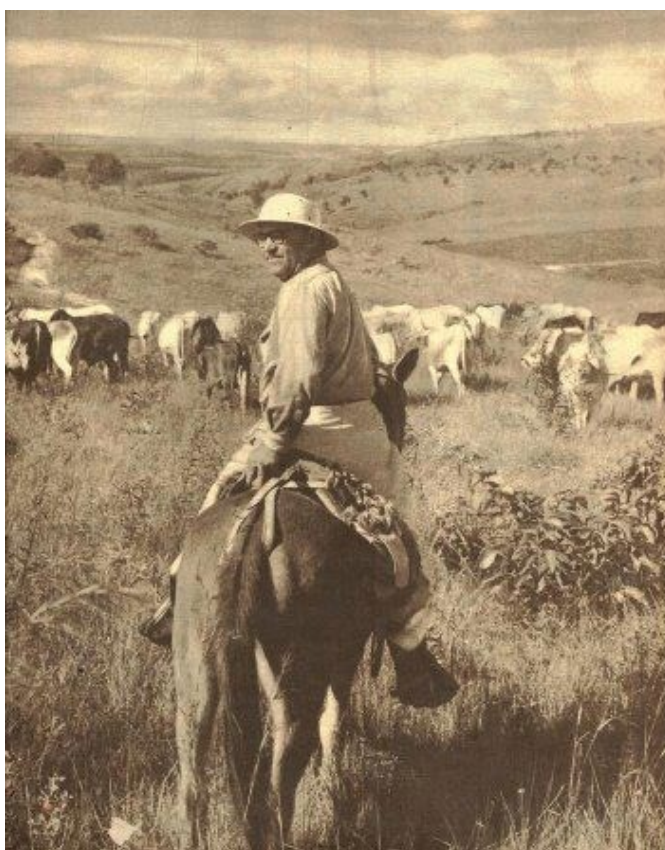
Praça San Marco - Veneza

**ANEXO D**

Viagens de Guimarães Rosa pelo sertão mineiro (1952): *Homo Regressus*



Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/joao-guimaraes-rosa-o-demiurgo-do-sertao.html>



Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/os-sons-do-grande-sertao.html>